



HAL
open science

La poésie des prisons chez quelques poètes français et arabes contemporains : Etude comparée

Hossam Said Abouelseoud Abbas

► To cite this version:

Hossam Said Abouelseoud Abbas. La poésie des prisons chez quelques poètes français et arabes contemporains : Etude comparée. Littératures. Université de Lyon, 2019. Français. NNT : 2019LY-SES028 . tel-02506570

HAL Id: tel-02506570

<https://theses.hal.science/tel-02506570>

Submitted on 12 Mar 2020

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.



N° d'ordre NNT : 2019LYSES028

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

opérée au sein de

UNIVERSITÉ JEAN MONNET – SAINT-ÉTIENNE

École Doctorale N° 484

École doctorale Lettres, Langues, Linguistique & Arts « 3LA »

Spécialité de doctorat :

Discipline : Littérature comparée

Rédigée et Soutenue publiquement le 18/10/2019, par :

Hossam Said Abouelseoud ABBAS

Titre :

**LA POÉSIE DES PRISONS CHEZ QUELQUES POÈTES
FRANÇAIS ET ARABES CONTEMPORAINS.**

ÉTUDE COMPARÉE

Devant le jury composé de :

Mme ABOULNASR Inas, Pr. Université de Benha (Égypte)

Mme CHATTI Mounira, Pr. Université Bordeaux Montaigne (France)

M. CLAVARON Yves, Pr. Université Jean Monnet St-Étienne (France)

M. KHEMIRI Moncef, Pr. Université du Koweït (Koweït)

M. QUILLIER Patrick, Pr. Université Côte d'Azur (France)

Mme VAUTHIER Élisabeth, Pr. Université Lyon 3 (France)

Examinatrice

Co-directrice

Directeur

Rapporteur

Examineur

Rapporteure

LA POÉSIE DES PRISONS CHEZ QUELQUES
POÈTES FRANÇAIS ET ARABES CONTEMPORAINS.
ÉTUDE COMPARÉE

Dédicace

À

Said Abouelseoud ABBAS, mon père

et

Raessa YOUSSEF, ma mère

Pour votre tendre affection et vos prières, source inépuisable de soutien.

Ce travail est votre œuvre.

À mes frères Ahmad et Mahmoud

Pour votre soutien et votre confiance en moi

À mes filles, les fleurs de ma vie,

Hana, Haneen, Sama

À Mai Mohammed Refaat, ma chère épouse,

Ton grand amour est un don de dieu. Merci pour tout.

À la mémoire de

Haj Abdel Hakim Abouleseoud, mon oncle paternel et père spirituel,

Haja Gamal, ma grand-mère paternelle, ta bonté est gravée dans ma mémoire,

Walid Magdi, mon très cher ami, ton sourire reste encore devant mes yeux,

J' imagine quelle serait votre joie aujourd'hui,

Je ne vous oublierai jamais

Remerciements

Je tiens à remercier du fond du cœur toutes les personnes qui, de près ou de loin et de quelque manière que ce soit, ont contribué au succès de ce travail.

Tout d'abord, je remercie tout particulièrement mes Directeurs de recherche : M. Yves CLAVARON et Mme Mounira CHATTI pour tout ce qu'ils ont fait pour m'encadrer tout au long des années de cette thèse. Ils ont dirigé et accompagné de très près, à vrai dire pas à pas, jour après jour, et avec beaucoup de patience la longue rédaction de ce travail. Leur appui, leur soutien et leurs encouragements tout au long des années de ce travail prouvent simplement qu'ils m'ont beaucoup donné, bien loin au-delà de ce que je pouvais attendre. Qu'ils en soient infiniment remerciés !

J'adresse tous mes remerciements aux rapporteurs de la thèse et aux membres du jury d'avoir bien voulu donner de leur temps pour lire ce travail et participer à mon jury de thèse. Ils ont accepté de se déplacer, en France ou de l'étranger. Qu'ils en soient particulièrement remerciés.

Un grand merci à tous les membres de notre laboratoire CELEC (Centre d'Étude sur les Littératures Étrangères et Comparées), son directeur, Emmanuel Marigno, et sa secrétaire, Nadine Lévêque-Lair, pour m'avoir accueilli pendant les années de thèse.

Je pense également à mes professeurs et mes collègues au Département de Langue et Littérature Françaises de l'université de Benha en Égypte. Plus particulièrement : Mme Inas ABOULNASR, ancienne chef du Département, Mohammed EL SHERBINY, Ayman EL GOUBASHI, Amal RAGAB.

Introduction générale

Cadre conceptuel

Dire la prison

L'expérience de l'emprisonnement constitue une expérience douloureuse dans la vie des écrivains, que ce soit au niveau psychologique, social ou familial. Les écrivains emprisonnés répondent à cette situation par leur création artistique dans laquelle ils projettent leurs sentiments, leurs aspirations, leurs défis. Ce faisant, ils défendent la cause sociale ou politique qui les a parfois conduits en prison. La cruauté de la détention, y compris la répression psychologique et, parfois la torture physique, constituent un terrain fertile pour l'explosion des énergies créatrices, en tant que réponse naturelle et logique aux pratiques répressives.

Bien entendu, la « littérature pénitentiaire » diffère non seulement en fonction de l'environnement social ou géographique dans lequel elle a été écrite, mais également selon la personnalité des écrivains, leur expérience de la vie ou leur carrière littéraire. Un écrivain nigérian comme Wole Soyinka est bien sûr différent d'un écrivain russe tel que Soljenitsyne ou d'un écrivain tchèque comme Vaclav Havel. Mais Soljenitsyne, l'écrivain russe envoyé au goulag, est également différent de ses compatriotes, Mandelstam ou Varlam Shalamov. Si l'expérience carcérale rapproche les écrivains emprisonnés, les langues, les cultures et les littératures diffèrent grandement d'un pays à l'autre.

Pour un grand poète comme Yannis Ritsos qui a connu les camps de rééducation et la déportation sous le régime des colonels en Grèce, la littérature pénitentiaire ne constitue qu'une partie de son travail poétique avant-gardiste, bien qu'il soit resté en prison pendant de nombreuses années. Il est avant tout un poète, mais la prison a ajouté à ses poèmes un caractère distinctif. La Seconde Guerre mondiale a vu la généralisation des camps de concentration, des formes de prison hyperboliques d'où il était rare de sortir vivant. Un écrivain comme Primo Lévi a su écrire après et sur Auschwitz en produisant des œuvres qui magnifient la douleur vécue et la barbarie subie et la transforment en œuvre littéraire qui transcende le seul

ressentiment. La lumière qu'il évoque, l'isolement collectif, la cloche et le veilleur de nuit ne sont pas très différents de l'atmosphère dépeinte par le poète libanais Abbas Beydoun dans son long et beau poème « Tombes de verre ».

La particularité de cette littérature réside dans son esthétique sévère, sa simplicité sombre : barres de fer, obscurité, solitude, peur, cauchemars ou rêves. Ici, dans l'obscurité de la prison, l'auteur écrit pour cesser de perdre son « moi » et son identité. Il écrit pour se rendre compte qu'il est toujours le même et que le geôlier ou les « geôliers » ne sont pas en mesure d'abolir son humanité, son moi et sa mémoire. Beaucoup d'écrivains prisonniers décrivent leurs conditions de vie dans la cellule et la vie inhumaine qui leur était imposée. La plupart d'entre eux ne se considèrent pas comme des héros, ne transforment pas les faits qu'ils auraient accomplis en geste épique et ne tombent pas dans la rhétorique émotionnelle ni dans les slogans. C'est ce que montrent les textes de Charles Bukowski, Dennis Brutus, Dashiell Hammet, Nazim Hikmet, Ahmad Chamlou... La liste des écrivains arabes emprisonnés qui ont écrit sur leur expérience carcérale est très longue et elle inclut par exemple des écrivains comme Abdellatif Laâbi, Moustafa Khalifa, Sunn'allah Ibrahim, Samih al-Qassim....

L'emprisonnement des poètes dans l'histoire

Parmi tous les écrivains, nous concentrerons notre étude sur les poètes emprisonnés, ceux dont l'expérience carcérale est passée à la postérité en rentrant dans l'histoire littéraire. Pour les poètes français, notre référence principale est l'ouvrage de Jean-Marc Varaut, intitulé *Poètes en prison*¹. Au XV^e siècle, « le premier poète français fut un prince prisonnier »² : Charles d'Orléans. Ce poète courtois passe vingt-cinq ans de captivité et d'exil en Angleterre. En prison, il écrit des rondeaux, des ballades et des chansons.

¹ Jean-Marc Varaut, *Poètes en prison, de Charles d'Orléans à Jean Genet*, Paris, Perrin, 1989.

² *Ibid.*, p. 21.

Son expérience carcérale est particulière car « ses prisons sont des châteaux. Il n'est pas soumis à l'isolement cellulaire, ni aux rigueurs de la prison qui bouleversent. S'il souffre, et il souffre réellement, ce n'est pas de la prison, mais de l'exil qui ronge sa vie » comme l'explique Jean-Marc Varaut³. Aussi, il passe par des moments pénibles, notamment après la mort de sa jeune femme, avec laquelle il a entretenu une correspondance galante pendant dix ans. Il écrit après la mort de celle-ci, rempli d'amertume :

J'ay fait l'obsèque de ma Dame
Dedans le moustier amoureux
Et le service pour son âme
A chanté penser doloireux
Maints cierges de Soupir Piteux
Ont été en son luminaire ;
Aussi j'ai fait la tombe faire
De regrez, tous de larmes pains :
En tout autour, moult richement,
Est escript : Cy-git vraiment
Le trésor de tous biens mondains...⁴

Malgré les circonstances particulières de sa captivité, Charles d'Orléans ressent un profond désespoir et la mort constitue, pour lui, la délivrance : « Je ne vueil plus rien que la mort. »⁵.

Chronologiquement, François Villon se place après Charles d'Orléans dans la chronologie des poètes incarcérés. Emprisonné plusieurs fois, sa biographie est chargée de divers procès judiciaires. Dans la prison du Châtelet pendant sa dernière incarcération, alors qu'il attend la mort, Villon compose ses plus beaux vers, notamment la « Ballade des Pendus », sans doute écrite dans les années 1460. C'est une méditation sur la mort qui a pu parfois passer pour le testament poétique de Villon qui pensait devoir mourir prochainement.

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ Vers de Charles d'Orléans cités par Jean-Marc Varaut, *ibid.*, p. 27.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

Toute son éthique s'exprime dans cette ballade, où il s'adresse à ceux qui regarderont sa mort d'homme : « Frères humains qui après nous vivez, // N'ayez les cœurs contre nous endurcis »⁶.

Au XVI^e siècle, c'est Clément Marot qui connaît l'emprisonnement. Ce dernier, enfermé en 1526 pour avoir interrompu le jeûne du Carême, écrit dans la prison de Châtelet, dénonçant l'inhumanité de l'incarcération :

J'eus à Paris prison fort inhumaine
Si ne crois qu'il y eut chose au monde
Qui mieux ressemble à un enfer tout immonde⁷

Malgré la brièveté de son incarcération, moins d'un mois, Clément Marot perçoit cette expérience carcérale comme une descente aux Enfers, ce qu'il évoque dans son poème, « L'enfer », une satire allégorique de la justice. Il connaîtra une autre incarcération en 1527, mais sera relâché après avoir adressé une épître au roi : « Épître de Marot envoyée au Roy ».

Accusé d'irrégion et d'entretenir des relations homosexuelles, Théophile de Viau est enfermé en 1623 pour une période de deux ans. À Paris, dans la grosse tour de la Conciergerie, le poète souffre véritablement au sein de son cachot, où il vit « sans feu, sans air et sans soleil »⁸. Ce poète est mort à trente-six ans, après une vie dramatique, marquée par des exils incessants, victime de l'Inquisition qui a fait brûler ses livres après l'avoir condamné au bûcher – peine à laquelle il échappe finalement.

Jusqu'au XVIII^e siècle, l'emprisonnement ne correspondait pas à une sanction, mais à un régime de prévention, comme l'explique Varaut :

La prison n'existait pas comme peine jusqu'en 1791. La détention n'était pas expiatoire mais préventive. Les détenus sont donc relativement peu nombreux puisqu'ils ne l'occupent que jusqu'au jugement qui les acquitte ou les condamne aux peines prévues par les

⁶ Vers de François Villon cités par Jean-Marc Varaut, *ibid.*, p. 52.

⁷ Vers de Clément Marot cités par Jean-Marc Varaut, *ibid.*, p. 58.

⁸ Théophile de Viau, *Œuvres poétiques*, Genève, Librairie Droz, 1962, t. II, p. 196. « Lettre à son frère ».

lois criminelles : la mort, l'amputation, les galères, la fustigation, l'amende, l'exposition, le bannissement.⁹

À partir de la Révolution, la prison fait partie de l'arsenal juridique des sanctions. C'est ainsi qu'André Chénier, le poète « mort sur l'échafaud », est incarcéré en mars 1794 à cause de ses activités politiques. Condamné à mort par le Tribunal révolutionnaire, il est guillotiné le 25 juillet en 1794 après avoir écrit, dans la prison de Saint-Lazare, un chant d'adieu :

Avant que de ses deux moitiés
Ce vers que je commence ait atteint la dernière
Peut-être en ces murs effrayés
Le messenger de mort, noir recruteur des ombres
Escorté d'infâmes soldats
Ébranlant de mon nom les longs corridors sombres...
Sur mes lèvres soudain va suspendre la rime
Et chargeant mes bras de liens
Me traîner, amassant en foule en foule à mon passage
Mes tristes compagnons reclus...¹⁰

Un autre poète prisonnier célèbre est Paul Verlaine, mais qui a connu la prison pour des faits de droit commun et non pour une raison politique : il est effectivement incarcéré en 1873, à la suite de sa tentative d'homicide sur son ami et amant Arthur Rimbaud. Dans la prison de Mons, il écrit plusieurs poèmes publiés dans ses derniers recueils : *Sagesse* (1880), *Jadis et Naguère* (1884), *Parallèlement* (1889) et *Invectives* (1896). Cette expérience d'emprisonnement est aussi marquée par sa conversion au catholicisme. L'incarcération a donc un grand impact sur la vie de Verlaine et à plusieurs niveaux : littéraire, religieux et politique. L'influence de l'emprisonnement apparaît également chez un autre poète, Guillaume Apollinaire. Accusé de complicité lors du vol de *La Joconde* en 1911, Apollinaire subit six jours de

⁹ Jean-Marc Varaut, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰ Vers d'André Chénier cités par Jean-Marc Varaut, *op. cit.*, p. 100.

détention préventive à la maison d'arrêt de la Santé, qui le marqueront durablement. Effectivement, son bref séjour en prison lui inspirera des thèmes caractéristiques de sa poésie : la solitude, l'ennui, la laideur du cadre, le tout sans aucune emphase dans l'émotion. Il lui faudra attendre 1912 pour être totalement mis hors de cause.

La grande période pour la poésie des prisons au XX^e siècle est celle de la Seconde Guerre mondiale qui voit l'incarcération de nombreux poètes français en raison de leur résistance à l'occupation nazie. Notons, à titre d'exemple : Jean Cayrol, Robert Desnos, Benjamin Fondane, Max Jacob... L'écriture devient un acte de résistance, même s'il faut distinguer la participation à l'histoire et l'écriture poétique, l'engagement politique et l'engagement littéraire. D'autres sont enfermés après la libération de la France en raison de leur intelligence avec l'occupant allemand tels que Charles Maurras.

De son côté, l'histoire de la poésie arabe révèle des nombreuses expériences carcérales des poètes comme le montre l'étude de Salem Al Ma'ouch¹¹. L'époque préislamique connaît l'emprisonnement de plusieurs poètes : 'Udaï ibn Zayd, 'Abd Yaghous al-Harissi, al-Shanfari al-Azdeyi, 'Antara Ibn Chaddad.... Leur poésie carcérale se caractérise par la fierté de soi et le défi à la prison. Pendant l'époque omeyyade, de nombreux poètes sont enfermés tels que al-Hatyâa, Abou Dalama, 'Ali ibn al-Jahm, 'Abdullah ibn al-Zubayr al-Assdi, Ahmad Ibn Zeydoun.... Les thèmes majeurs que représente leur poésie sont la souffrance et la nostalgie. Le poète Ibn Zeydoun, poète et vizir de Cordoue au XI^e siècle, participe aux luttes qui conduisent à la chute des Omeyyades en Andalousie, ce qui le conduit en prison où il écrit des poèmes lyriques sur la souffrance liée à la solitude.

Puis, on trouve plusieurs expériences carcérales de poètes arabes à l'époque abbasside. Cette époque connaît une évolution poétique, qui se caractérise

¹¹ Salem Al Ma'ouch, *Sh'ir al-sijoun fi al-adab al-'arabi al hadiss wal mou'assir (La poésie des prisons dans la littérature arabe moderne et contemporaine)*, Beyrouth, Dar al Nahda al 'arabyeh, 2003.

par une vision plus approfondie des questions sociales et politiques suscitant l'injustice et la révolte. Notons ici les poètes Abou Tayb al-Mutanabi, Abou al-'Atahiyya, Abû Nuwâs, Abou Firas al-Hamdani... Ce dernier est emprisonné pendant quatre ans à la suite d'une guerre avec l'État byzantin, alors que le califat est divisé en petits États, chacun essayant d'étendre son territoire. Par son emprisonnement, il passe subitement de la vie d'un chevalier et d'un prince à celle d'un prisonnier humilié par ses geôliers. Pendant ses années de prison, Abou Firas al-Hamdani écrit les *Rûmiyyât* (الروميات), des poèmes où se mêlent la souffrance et l'orgueil, la nostalgie et les reproches adressés aux siens qui l'ont abandonné.

À partir de l'époque de la *Nahda* et jusqu'au début du XX^e siècle, on trouve un grand nombre de poètes incarcérés, notamment sous l'empire ottoman. C'est le cas du poète syrien Gibrayil al-Dalal, auquel sa révolte contre le sultan ottoman 'Abd el-Hamid coûte cher puisqu'il meurt en prison. Pendant l'incarcération, il écrit un long poème *Le trône et le squelette*, dans lequel il attaque les sultans ottomans. La liste des poètes arabes incarcérés au XX^e siècle est longue et les raisons d'incarcération sont multiples, mais souvent en lien avec un régime politique autoritaire, colonial ou national. On peut évoquer ici les poètes égyptiens Mahmoud Sami al-Baroudi et 'Abbas al-'Aqaad. Il existe, malheureusement, une longue tradition de la poésie des prisons dans la littérature arabe et les prisons arabes ont souvent accueilli des poètes et des artistes.

Justification des œuvres du corpus

L'art romanesque est difficile à pratiquer en prison car il faut du temps pour bâtir un monde avec des personnages, un cadre spatio-temporel et une ou des intrigues. Les conditions carcérales et les contraintes de la prison n'offrent pas les conditions nécessaires, y compris matérielles, pour construire un récit long. Le prisonnier peut prendre des notes ou constituer un journal qui peut ensuite servir de base à la rédaction d'un roman. C'est

ce qu'a fait Dostoïevski dans le premier récit sur le système pénitentiaire russe, *Des souvenirs de la maison des morts*, qui évoque la détention de l'écrivain dans un bagne après une condamnation aux travaux forcés.

De son côté, la poésie constitue la forme d'écriture la plus accessible, notamment par sa brièveté. Le genre se prête à l'expression lyrique de la souffrance du poète incarcéré, liée à son isolement et au silence qui lui est imposé. La poésie lui permet également de méditer, de rêver, et de s'évader par l'esprit à l'extérieur de la cellule. Les poèmes écrits depuis la prison portent une charge émotionnelle plus forte que ceux écrits à la sortie, quand l'expérience carcérale s'est décantée avec le temps. La poésie des prisons contient souvent des témoignages vivants d'événements vécus au jour le jour, d'un dialogue critique avec les autorités qui ont condamné le poète. Grâce au travail sur la langue opéré par la poésie, l'expérience de l'incarcération devient une expérience intime, de nature à restaurer l'identité du sujet, mise à mal par la privation de liberté.

L'emprisonnement correspond à une autre perception du temps : même si le temps passé en prison est bref, il apparaît très long et l'attente est interminable. Le temps paraît comme suspendu, entre un passé qui correspond à l'ancienne vie et un futur, la libération, dont la réalisation est incertaine, surtout si l'enfermement est arbitraire. L'opposition bergsonienne entre temps et durée est un aspect très présent dans la poésie des prisons. Par ailleurs, l'incarcération pose également une question d'espace : dans l'étroite cellule, le monde extérieur se réduit à un petit rectangle lumineux dans le mur ou à quelques bruits familiers mais estompés. La cellule devient pour le prisonnier un concentré de douleurs et de cauchemars, de sensations de froid et de faim et de sentiments mêlés, liés au désir de liberté et à la peur de la mort qui rôde. L'écriture poétique constitue le moyen de décrire, de supporter voire de transcender les conditions matérielles et psychologiques imposées au prisonnier.

Même s'il existe une longue tradition de la poésie des prisons dans la littérature arabe, le XX^e siècle apparaît comme un « laboratoire » de cette

poésie en raison des transformations socioculturelles et politiques qui affectent la vie culturelle et littéraire arabe en général. Si le XX^e siècle est celui du dadaïsme, du surréalisme et d'autres mouvements artistiques en Europe, dans le monde arabe, il est le siècle de la poésie écrite par des poètes connus ou inconnus dans l'obscurité des geôles. Depuis les années 1920, l'emprisonnement des poètes (et des intellectuels) accompagne une série de mouvements politiques et révolutionnaires dont les prolongements se font sentir jusqu'au XXI^e siècle. Le monde arabe connaît en effet une histoire mouvementée, liée à la fin de l'impérialisme européen, à la construction des nations modernes et à la création de l'État d'Israël. En France, la pratique de l'emprisonnement des poètes et des intellectuels correspond à un moment ponctuel de l'histoire, l'occupation allemande pendant la Seconde Guerre mondiale. Notre réflexion s'inscrit ainsi dans la longue tradition de la poésie de l'exil et de la prison, dont le XX^e siècle présente des manifestations spectaculaires, dans le monde arabe, mais aussi ailleurs. Il existe bien sûr des variations dans la privation de la liberté, la prison a pu être associée à l'exil, mais le goulag, les camps de travail ou de concentration sont venus ajouter des intensités supplémentaires dans les persécutions liberticides des régimes totalitaires. Nous circonscrivons notre étude au genre de la poésie des prisons au sens strict et à la période contemporaine.

Notre approche comparatiste met en regard un corpus de poètes arabes, issus essentiellement du Machrek, et français. Parmi les pays arabes retenus, figurent la Palestine, en raison de sa situation très particulière liée à la création de l'État d'Israël, et l'Égypte, dont l'histoire nationale tumultueuse entre en résonance avec une histoire littéraire originale qui met notamment en valeur la poésie dialectale. Un autre pays paraît emblématique dans l'histoire contemporaine, la Syrie, frappée par de nombreux coups d'état et vouée à subir des régimes tyranniques. Ce pays se transforme en une vaste prison sous des régimes autocratiques, ce qui affecte la création littéraire. Quant à l'Irak, son histoire est également marquée par des mouvements révolutionnaires, notamment contre le

colonisateur britannique, et de nombreux artistes et écrivains s'engagent dans les luttes politiques.

Pour le choix des poètes de notre corpus, nous avons retenu certains critères : leur place dans le champ littéraire, la nature de leur expérience carcérale et les formes poétiques développées.

Étant donné sa place dans la poésie palestinienne et arabe et la reconnaissance internationale dont il jouit, Mahmoud Darwich (1941-2008) nous a paru s'imposer dans la délimitation du corpus, d'autant qu'il a connu l'exil, la résidence surveillée et la prison. Pour l'Égypte, Ahmad Fu'ād Negm (1929-2013) est un poète qui a connu la prison sous divers régimes et s'est illustré dans le développement de la poésie dialectale, qui fait écho à son engagement pour les droits des pauvres et des déshérités. Pour la Syrie, nous avons choisi Faraj Bayrakdar (né en 1951), dont l'expérience carcérale est dramatique et les conditions de l'écriture de son recueil en prison sont singulières. La plupart des poèmes de Darwich et de Bayrakdar sont écrits en poésie libre, ceux de Negm en poésie dialectale. Pour illustrer la poésie arabe classique, nous intégrerons Ahmad Al-Safī Al-Najafī (1897-1977) poète irakien, qui s'est rendu célèbre avec son recueil *Les Vagues* en 1932.

Le choix de notre corpus français est tributaire des années d'occupation nazie, qui correspondent à une période particulière, où la tradition de la poésie des prisons est réactivée dans l'histoire littéraire française. Dans la France occupée, le champ littéraire est divisé entre partisans de la Résistance et de la Collaboration. Nous avons retenu deux poètes, issus de chacun de ces camps : l'un représente les écrivains résistants, Jean Cassou (1897-1986), l'autre est fusillé pour intelligence avec l'occupant, Robert Brasillach (1909-1945). L'étude de la poésie des prisons à l'époque contemporaine ne peut pas ignorer une des grandes figures de l'écriture carcérale en France : Jean Genet (1910-1983). Ce dernier n'est pas emprisonné pour des raisons politiques, mais la prison joue un rôle fondateur dans son écriture poétique. Jeté en prison pour délinquance dès

l'adolescence, Jean Genet développe une poésie marquée par la fascination pour les voyous et l'homoérotisme.

Quant aux œuvres choisies, elles constituent la moisson de l'expérience carcérale des poètes. Pour le corpus arabe, le recueil de Mahmoud Darwich '*Ashiq min filastin (Un amant de Palestine)*'¹² exprime l'amertume de l'emprisonnement qu'il connaît au début des années 60 dans les prisons israéliennes. Celles-ci deviennent alors sa « nouvelle adresse », pour reprendre un des poèmes qu'il écrit en prison : « L'adresse de mon logis est changée // Ainsi que l'heure où je mange // Changés la mesure de mon tabac, la couleur de mon vêtement // Mon visage et ma silhouette. »¹³. Pour la traduction française, nous nous référons à l'ouvrage *Poèmes palestiniens*, dans lequel Olivier Carré traduit la plupart des poèmes du recueil '*Ashiq min filastin (Un amant de Palestine)*. Les poèmes, qui ne sont pas inclus dans cet ouvrage, sont traduits par nous-même.

Faraj Bayrakdar, ancien membre du Parti Baas, adhère à un parti d'opposition, « l'Organisation de l'action communiste ». Ses activités dans ce parti provoquent son emprisonnement en 1987. Il reste incarcéré, sans accusation ni procès jusqu'en 1993, où la Cour suprême de la Sûreté de l'État le condamne de quinze ans de prison pour appartenance à une organisation politique illégale. Il est libéré en novembre 2000 suite à une campagne de soutien international, soit après quatorze années d'incarcération, dont quatre passées dans la prison terrifiante de Palmyre. Les conditions tragiques de son emprisonnement le poussent à écrire des poèmes sur du papier à cigarette, avec de l'encre fabriquée à partir de thé et

¹² Mahmoud Darwich, '*Ashiq min filastin (Un Amant de Palestine)* in *Al-dīwan « Al-aa'mâl al-oula » (Le Recueil, les premières œuvres)*, Beyrouth, Dâr Riad El-Rayyes, Tome I, 1^{ère} éd., 2009.

Traduction de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, Paris, Les éditions du Cerf, 2009.

¹³ *Ibid.*, p. 117.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *Ibid.*, p. 106.

Citation originale en arabe :

تغير عنوان بيتي // وموعد أكلي // ومقدار تبغي تغير // ولون ثيابي ووجهي وشكلي

d'émincés d'oignon. Il parvient à achever son recueil *H'amâmah mouttlaqat al-jina'hîtn (Une colombe aux ailes déployées)*¹⁴ et à le faire passer à l'extérieur de la prison. Sorti clandestinement de Syrie à la fin des années 1990, le recueil finit par arriver à Paris. Pour la traduction française, nous nous référons à la traduction d'Abdellatif Laâbi, publiée en français sous le titre *Ni vivant ni mort*.

Ahmad Fu'âd Negm, tout comme Genet, se révèle en tant que poète pendant son emprisonnement : sa première œuvre *Siwar min al-hayat wal-sijn (Images de la vie et de la prison)*¹⁵ est écrite lors de sa première incarcération (1959-1962). Puis, il écrit plusieurs poèmes pendant ses autres expériences carcérales, que l'on trouve publiés dans *Al'amâal al-shi'ryeh al-kamilah (Œuvres complètes)*¹⁶. Les œuvres de Negm n'étant pas traduites en français, leur traduction est notre fait dans cette étude.

*Hassâd al-sijn (Récolte de la prison)*¹⁷ est le recueil dans lequel Ahmad Al-Safî Al-Najafî, connu pour sa révolte contre la colonisation britannique, décrit les ténèbres de la cellule. Pendant son séjour à Beyrouth, une révolution en Irak conduite par Rachid 'Ali al-Kilani le pousse à organiser des manifestations étudiantes au Liban. Lors de ces mouvements étudiants, il est arrêté par les autorités françaises et maintenu en détention pendant quarante-trois jours, période qui lui permet de composer son recueil. Comme c'est le cas des œuvres de Negm, la traduction du recueil d'Al-Najafî est une traduction personnelle.

Jean Cassou, entré en résistance dès 1940, est enfermé à la prison militaire de Furgole à Toulouse en décembre 1941 et libéré en juin 1943. Pendant ces

¹⁴ Faraj Bayrakdar, *H'amâmah mouttlaqat al-jina'hîtn (Une colombe aux ailes déployées)*, Beyrouth, Dar Mukhtarât, 1997.

Traduction de l'arabe par Abdellatif Laâbi sous le titre : *Ni vivant ni mort*, Marseille, Al Dante, 2012.

¹⁵ Ahmad Fu'âd Negm, *Siwar min al-hayat wal-sijn (Images de la vie et de la prison)*, Le Caire, Dar al-Ahmadi, 2005.

¹⁶ Ahmad Fu'âd Negm, *Al'amâal al-shi'ryeh al-kâmilah (Œuvres poétiques complètes)*, Le Caire, Dar Mirette, 2005.

¹⁷ Ahmad Al-Safî Al-Najafî, *Hassâd al-sijn (Récolte de la prison)*, Beyrouth, Dar al-Ghandour, 1951.

deux ans, il rédige ses *Trente-trois sonnets composés au secret*¹⁸, publiés clandestinement aux Éditions de Minuit au printemps 1944 sous le pseudonyme de Jean Noir. À la prison de Fresnes où il est incarcéré en septembre 1944, Robert Brasillach écrit son recueil *Les poèmes de Fresnes*¹⁹, dans lequel il rédige son testament et lance un défi à ses juges et à la mort. Jean Cassou et Robert Brasillach occupent des positions diamétralement opposées dans l'histoire française puisque l'un est considéré comme un héros de la résistance nationale tandis que le second est reconnu coupable d'avoir pactisé avec les forces obscures du nazisme.

« *Marche funèbre* et *Le condamné à mort* »²⁰ sont deux poèmes de Jean Genet que nous intégrons également à notre corpus. *Marche funèbre* renvoie à un genre musical qui accompagne les cortèges funéraires, dont Genet reprend la tonalité dans son poème. *Le condamné à mort* tient une place particulière dans le parcours artistique de Genet, car il inaugure sa carrière littéraire. Dédié à la mémoire de son ami Maurice Pilorge, exécuté en 1939, *Le condamné à mort*, élégie en 265 alexandrins classiques, est un poème érotique écrit à la prison de Fresnes, pendant la onzième incarcération de Jean Genet en 1942 pour vol : « J'avais volé, d'abord parce que j'avais faim, et puis par défi, et puis par habitude. Quand on me relâchait, je recommençais » prévient Genet²¹. Ce poème est considéré comme un « miracle » selon les termes de Cocteau : « Parfois il m'arrive un miracle. Par exemple "Le condamné à mort" de Jean Genet. [...] Ce long poème est une splendeur. L'érotisme de Jean Genet ne choque jamais. Son obscénité n'est jamais obscène. Un grand mouvement magnifique domine tout »²². *Le condamné à mort* est composé par défi aux autres détenus qui écrivent

¹⁸ Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret*, Paris, Gallimard, 1995.

¹⁹ Robert Brasillach, *Les poèmes de Fresnes*, Paris, Édition Godefroy de Bouillon, 2000.

²⁰ « Marche funèbre » et « Le condamné à mort », ces deux poèmes de Jean Genet sont publiés dans *Le condamné à mort et autres poèmes suivi de Le funambule*, Paris, Gallimard, 1999.

²¹ Rencontre de Genet avec Robert Poulet in *Bulletin de Paris*, 19 juillet 1956.

²² Propos de Cocteau, *Journal sous l'occupation*, cités par Albert Dichy et Pascal Fouché dans *Jean Genet, Essai de chronologie 1910-1944*, Paris, Bibliothèque de l'université de Paris VII, 1988, p. 203.

des poèmes sentimentaux : « On me poussa dans une cellule où se trouvaient déjà plusieurs détenus [...] il y avait parmi eux un détenu qui faisait des poèmes à sa sœur ; poèmes idiots et pleurnichards qu'ils admiraient beaucoup. À la fin agacé, je déclarai que je serai capable d'en faire autant. Ils me mirent au défi et j'écrivis "Le condamné à mort" »²³. Jean Genet veut renouveler le genre convenu de la poésie des prisons.

L'état de la question

La poésie écrite à l'intérieur des prisons ne jouit pas d'un grand intérêt scientifique dans le champ des recherches académiques. Ce qui renforce cette impression, c'est l'absence de thèses ayant traité cette question, notamment en France. Si certains ouvrages abordent le sujet, c'est souvent à propos d'œuvres écrites après la sortie de la prison, dans lesquelles des écrivains reviennent sur leur expérience carcérale passée. Il existe des ouvrages portant sur les poètes prisonniers, mais davantage axés dans une perspective historique ou sociologique que littéraire : notons plus particulièrement « *Poètes en prison* » de Jean-Marc Varaut cité plus haut et « *Des poètes derrière les barreaux* »²⁴ de Franck Balandier. Il est vrai que la recherche s'est beaucoup intéressée à l'écriture des camps et à la question du génocide, questions nouvelles amenées par les tragédies de l'histoire du XX^e siècle²⁵. Parmi les comparatistes français, Catherine Coquio est sans doute l'une de ceux qui ont produit les travaux les plus marquants dans ce domaine²⁶. C'est aussi que la poésie des prisons peut être incluse dans une

²³ Propos de Jean Genet, cités par Jean Paul Sartre dans *Saint Genet Comédien et martyr, Œuvres complètes de Jean Genet*, Tome I, Paris, Gallimard, 1952, p. 475.

²⁴ Franck Balandier, *Des poètes derrière les barreaux*, Paris, L'Harmattan, coll. Amarante, 2012.

²⁵ Voir la thèse de Laurent Quinton. *Une littérature qui ne passe pas. Récits de captivité des prisonniers de guerre français de la Seconde Guerre mondiale (1940-1953)*. Littératures. Université Rennes 2, 2007.

²⁶ Voir par exemple Catherine Coquio (dir.), *Parler des camps, Penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999.

problématique plus vaste, celle de la littérature de l'engagement, ou reléguée à un objet didactique bien adapté à des classes de troisième ou de seconde car ce type de poésie est supposé facile à appréhender pour de jeunes lecteurs. La question de la poésie des prisons écrite en français trouverait sans doute des cadres plus porteurs dans des pays comme Haïti, voué aux dynasties de dictateurs comme les Duvalier, ou encore certains pays d'Afrique subsaharienne, « l'Afrique des mille dictatures » comme a pu le dire Ahmadou Kourouma²⁷. Cette tradition de « l'embastillement » a été, à vrai dire, importée par le colonisateur européen qui n'hésitait pas à jeter en prison les artistes contestataires comme cela a été le cas de Bernard Dadié, écrivain ivoirien emprisonné lors de troubles politiques en 1949. Il n'y écrit pas des poèmes, mais tient un journal qui ne sera publié qu'en 1981, *Carnets de prison*.

De son côté, la bibliothèque arabe paraît plus fournie dans ce domaine, mais avec des études plutôt tournées vers l'écriture après l'expérience carcérale, une fois que le poète est libre. L'emprisonnement des poètes devient un trait distinctif de la vie intellectuelle dans le monde arabe contemporain. Ce thème correspond à une production poétique abondante, que l'accent soit mis sur la période carcérale ou sur la vie après la prison. Pour la poésie écrite en prison, notons deux ouvrages de référence qui présentent des méthodes d'approche variées, permettant au lecteur de bien saisir l'intérêt littéraire de cette expérience de création en détention : *Sh'ir al-sijoun fi al-adab al-'arabi al hadiss wal mou'assir* (*La poésie des prisons dans la littérature arabe moderne et contemporaine*) de Salem Al Ma'ouch, cité plus haut et *al-qabd 'ala al-jamr, tajribat al-sijn fi al-sh'ir al-mu'assir* (*Feu saisi, l'expérience de l'emprisonnement dans la poésie contemporaine*) de Mohammed Hour²⁸. L'originalité de notre étude réside, d'une part, dans le fait que nous nous intéressons plus spécialement à la création poétique à

²⁷ Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998, p. 162.

²⁸ Mohammed Hour, *al-qabd 'ala al-jamr, tajribat al-sijn fi al-sh'ir al-mu'assir* (*Feu saisi, l'expérience de l'emprisonnement dans la poésie contemporaine*), Amman, Dar al-faris, 2004.

l'intérieur de la prison et, d'autre part, dans notre approche comparatiste mettant en œuvre deux champs de production issus de deux langues différentes : le français et l'arabe, sachant que les œuvres abordées émanent de cinq pays en tout.

La question de l'engagement

La poésie des prisons, comme nous l'avons évoqué plus haut, s'inscrit dans la problématique de l'engagement, dont Sartre a sans doute été le théoricien principal après la Seconde Guerre mondiale. La fonction de l'intellectuel évolue à partir de l'affaire Dreyfus et son rôle se définit à partir de ce qu'il fait sur le plan politique comme le montrent Pascal Ory et Jean-François Sirinelli²⁹. Selon eux, l'intellectuel est «un homme du culturel, créateur ou médiateur, mis en situation d'homme du politique »³⁰. L'intellectuel doit alors rencontrer les exigences et les problèmes de son époque ; il s'engage et prend conscience des contradictions de la société en assumant sa fonction sociale. Le rapport entre l'intellectuel et l'engagement est donc très étroit. Raymond Aron précise qu'« un intellectuel n'est peut-être pas un homme qui pense bien ou beaucoup, mais c'est un homme qui normalement pense plus que la moyenne des autres hommes et qui par-là, doit être plus sévère à l'égard de la réalité »³¹. Intellectuel, universitaire et politique né à Jérusalem en 1935, Edward Saïd considère que l'intellectuel doit agir en relation étroite avec le monde dans lequel il vit : « Pour ma part, je n'ai pas su mener une vie non engagée »³², reconnaît-il. L'intellectuel doit

²⁹ Voir Pascal Ory & Jean-François Sirinelli, *Les intellectuels en France de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 9.

³⁰ *Ibid.*, p. 10.

³¹ Raymond Aron, « Les intellectuels et l'utopie », in *Preuves*, n° 50, avril 1955, p. 6.

³² « For myself, I have been unable to live an uncommitted or suspended life », *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, « Between Worlds » [1998], Londres, Granta Books, 2012, p. 565 ; *Réflexions sur l'exil et autres essais*, « Dans l'entre-deux mondes », traduction Charlotte Woillez, Paris, Actes Sud, 2008, p. 699. Voir Yves Clavaron, *Edward Saïd. L'intifada de la culture*, Paris, Kimé, Coll. « Détours littéraires », 2013.

sortir de sa tour d'ivoire pour jouer un rôle dans l'établissement d'un ordre géopolitique mondial plus juste.

L'engagement est « un phénomène littéraire présent à toutes les époques, par lequel les écrivains donnent des « gages » à un courant d'opinion, à un parti, ou, de manière plus solitaire, s'impliquent par leurs écrits dans les enjeux sociaux et, notamment, politiques » selon Paul Aron³³. Alexandre Beauséjour précise la dimension éthique de l'engagement de l'écrivain, qui veut « lutter contre des forces considérées comme négatives ». Il poursuit : « Il était donc naturel que l'engagement politique, orienté vers tel ou tel objectif de libération, apparût comme une nécessité aux yeux de bon nombre d'écrivains ou d'artistes »³⁴.

Pour Sartre, la littérature est une « arme » que l'écrivain doit employer pour prendre parti dans les problèmes de son époque. Il estime que toute œuvre littéraire est une prise de position (politique, morale, philosophique) et que l'écrivain engagé « doit prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi »³⁵. Selon lui, le langage constitue un instrument, une sorte d'outil : « L'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité »³⁶. Il ajoute encore : « L'écrivain "engagé" sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer »³⁷. Bref, pour Sartre, l'écriture est un « acte » et l'écrivain en assume la responsabilité entière.

³³ Paul Aron et alii., *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, cité par Judith Emery Bruneau, « La littérature engagée » in *Québec français*, n° 131, automne 2003, p. 68.

³⁴ Alexandre Beauséjour, *Littérature et engagement*, Paris, Hachette, 1975, cité par Judith Emery Bruneau, *Idem*.

³⁵ Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 98.

³⁶ *Ibid.*, p. 31.

³⁷ *Ibid.*, p. 20.

Dans ce contexte, on peut dire que les rapports entre la littérature et la société sont étroits. La société assigne un rôle social à la littérature. Ainsi, l'engagement se mesure en particulier à travers la relation d'échange entre l'écrivain et le peuple. Il faut que l'écrivain prenne les armes, car « la littérature [le] jette dans la bataille ; écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé »³⁸. Dans ce rapport entre l'œuvre, le peuple et l'engagement, tout repose sur l'écrivain :

L'écrivain engagé parle de son époque, assume toute responsabilité, requiert la liberté de tous les hommes, dévoile le monde tel qu'il est, cherche à communiquer avec l'altérité. [...] par sa littérature, l'écrivain engagé est en situation, c'est-à-dire qu'il représente la place d'un individu par rapport à ses déterminations sociales, sa relation avec autrui et son projet. De fait, il participe aux débats politiques et sociaux qu'elle génère, il a la volonté de rejoindre les hommes, il cherche à répondre à une difficulté immédiate et il a un désir profond de changer les choses en agissant sur le monde. C'est pourquoi la littérature engagée n'est pas considérée comme un moyen, mais comme une fin inconditionnée.³⁹

La poésie permet aux poètes de conduire un dialogue ouvert et critique avec la politique. La poésie engagée donne aux poètes l'occasion de puiser leur inspiration dans les événements qui les affectent, ainsi que le peuple. Selon Genet, « la poésie ne sert aucune idéologie. Elle reste en travers de la gorge de toutes. La poésie (toute action qui y vise) rejoint les hommes, salauds ou non. [...] La poésie va plus loin que la politique, mais la politique (une certaine) prépare à la poésie : et alors il y a communication entre tous les hommes.»⁴⁰.

³⁸ *Ibid.*, p. 82.

³⁹ Judith Emery Bruneau, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁰ Jean Genet, *Lettre à Patrick Prado*, écrite à Madrid en janvier 1970, cité par Jérôme Neutres, in *Genet sur les routes du Sud*, Paris, Fayard, 2002, p. 7.

La poésie engagée, et notamment celle de la résistance, permet d'élargir le lectorat traditionnel de la poésie, souvent confidentiel et élitiste. Elle devient alors une poésie véritablement populaire en offrant au peuple un miroir de son existence. L'expérience carcérale et le drame de l'emprisonnement contribuent à développer le sens de l'engagement chez les poètes prisonniers. Ces derniers doivent s'impliquer dans la vie de leur peuple et leur plume se met au service de cette action.

Problématique et hypothèses de travail

Il paraît *a priori* difficile de jeter les poètes dans les ténèbres de la prison comme des criminels, des voleurs... Tous ne sont pas comme Jean Genet, qui ne voulait pas être un saint, selon Jean-Paul Sartre, mais qui aspirait à être emprisonné, élaborant un monde imaginaire vengeur dans lequel il construit une image idéalisée du criminel. Les poètes entrent en prison : les raisons varient et sont liées à la couleur du temps, des raisons politiques le plus souvent, ou des crimes – en tout cas des actes jugés comme tels. En prison, les poètes passent d'abord par le choc de l'emprisonnement et puis ils commencent à écrire sur cette expérience. Dire la prison : comment décrire la vie qu'on y mène ? Que dire : l'espace carcéral, son architecture, ses règlements, ou décrire leur quotidien carcéral ?

Plusieurs questions se posent alors : quelle forme d'engagement se révèle dans la poésie écrite au fond de la cellule ? Quel langage poétique privilégient les poètes pour exprimer cet engagement ? Quels objectifs visent-ils par leur engagement ? Quelles sont les limites de leurs poèmes dits engagés ? Quelle est leur place parmi le peuple dont ils peuvent passer pour les porte-parole ?

Pour répondre à ces questions, nous nous appuyerons sur une pluralité de méthodes car notre perspective comparatiste est informée par plusieurs types d'approches, sociologique, thématique et poétique. Cette réflexion nous permettra de faire ressortir les valeurs au nom desquelles les poètes

prisonniers résistent : le combat pour la vérité et la lutte pour la liberté. L'écriture poétique est indissociablement liée à une axiologie et à une éthique.

Tout d'abord, une approche sociologique nous aidera à situer les œuvres de notre corpus dans un contexte social et historique. Il s'agira pour nous de répondre à plusieurs questions, notamment celles qui portent sur les interactions de ces œuvres avec les différentes sociétés qu'elles représentent, sur la présence du fait social dans les poèmes. Nous tenterons d'analyser la fonction que remplissent les poèmes écrits en prison et, dans une perspective réaliste, leur « socialité » et leur éventuel rapport mimétique avec la société. Notre étude observera également les formes d'engagement, social et politique. Les thèmes sociaux qu'abordent les poètes incarcérés nous aideront à mieux comprendre les sociétés que décrivent les poèmes : « Entre littérature et sociologie, il y a toujours eu des relations de conflit, de concurrence, mais aussi d'échange et d'imprégnation réciproque. La littérature s'intéresse à la vie sociale, qu'elle peint sous différents aspects » écrit Gisèle Sapiro⁴¹.

L'approche thématique constituera une autre méthode d'analyse, à travers laquelle nous interrogerons les poèmes en tant que représentation et mise en scène des différents thèmes. Pierre Brunel distingue cependant entre la thématologie, un des champs d'étude du comparatiste, et la thématique, une des méthodes auxquelles ce dernier peut avoir recours⁴². Un thème peut correspondre à un concept, une notion qui résume les propriétés d'une catégorie d'êtres ou d'objets. Le thème peut aussi être un phénomène historique ou renvoyer à une réalité cosmique, universellement évoquée, ou désigner une expérience considérée comme universelle. Quels thèmes abordent les poèmes écrits en prison ? Quels sont les enjeux et les stratégies mis en œuvre par les poèmes ? Y a-t-il des divergences et des convergences

⁴¹ Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, Coll. Repères, 2014, p. 9.

⁴² Pierre Brunel et alii, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983, p. 116.

thématiques dans les poèmes ? Quelle place accordent les poètes à la politique qui peut constituer un thème en soi ?

La poésie étant notre principal objet, une autre approche s'impose, qui renvoie à l'esthétique du genre, la poétique. Nous analyserons le rapport entre la poétique, la politique et l'engagement dans la poésie des prisons, en suivant les analyses de T. Todorov :

Pour comprendre ce qu'est la poétique, on doit partir d'une image générale et, bien sûr, quelque peu simplifiée des études littéraires. Il n'est pas nécessaire pour autant de décrire les courants et les écoles réels ; il suffira de rappeler les positions prises devant plusieurs choix fondamentaux. Deux attitudes sont à distinguer dès l'abord. La première voit dans le texte littéraire lui-même un objet de connaissance suffisant ; selon la seconde, chaque texte particulier est considéré comme la manifestation d'une structure abstraite.⁴³

L'approche poétique du genre de la poésie réside notamment dans l'étude de la métrique et de la prosodie, l'analyse des figures stylistiques ou rhétoriques et l'interprétation des motifs symboliques. Il s'agira d'observer comment la poésie met en forme l'engagement et comment ce dernier informe le texte poétique. Quel rapport existe-t-il entre la prison et le langage poétique ?

Toutes ces approches seront envisagées dans une perspective comparatiste, qui sera notre méthodologie principale tout au long de l'étude. Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau définissent le comparatisme en ces termes :

(C'est) l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de connaissance, ou bien des faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter. [...] (c'est une) description analytique, comparaison méthodique et différentielle,

⁴³ Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1986, p. 15.

interprétation synthétique des phénomènes littéraires inter linguistiques ou interculturels, par l'histoire, la critique et la philosophie, afin de mieux comprendre la littérature comme fonction spécifique de l'esprit humain.⁴⁴

Organisation de l'étude

Notre étude sera organisée en trois mouvements. Dans la première partie intitulée « Mise en contextes des œuvres » et composée de deux chapitres, nous lisons l'histoire contemporaine des pays desquels sont issus les poètes de notre corpus, et tentons aussi de situer leurs œuvres dans leur contexte littéraire et culturel. Dans la seconde partie que nous avons intitulée « Poétique et politique », divisée en trois chapitres, nous abordons des interrogations diverses qui illustrent la poésie des prisons et qui révèlent les différentes dimensions de l'engagement des poètes : politique, social et humaine. Dans la troisième partie intitulée « Textes et intertexte dans la poésie des prisons » et divisée en deux chapitres, nous mettons l'accent sur les interactions textuelles et les processus intertextuels qui forment une caractéristique majeure des poèmes de notre corpus. Nous nous intéressons également à la reprise de textes et de symboles religieux et historiques dans ces poèmes.

⁴⁴ Pierre Brunel et *alii*, *op.cit.*, p. 150-151.

Première Partie
Mise en contextes des œuvres

Introduction

Il y a des moments dans l'histoire [...] où tout ce qui empêche l'homme de désespérer, tout ce qui lui permet de croire et de continuer à vivre, a besoin d'une cachette, d'un refuge. Ce refuge, parfois, c'est seulement une chanson, un poème, une musique, un livre...⁴⁵

La relation entre la littérature et l'histoire est étroite, ce qui invite les écrivains à réfléchir et à prendre parti dans les événements de l'histoire. Toute histoire peut appeler l'engagement des écrivains dans la conquête d'un langage qui leur permette de représenter et de soutenir une cause politique, culturelle, sociale, humanitaire, etc. Ainsi, les écrivains ne peuvent pas se couper de l'histoire, celle qui les informe d'un monde dans lequel ils puisent la matière de leurs écrits. En outre, la littérature représente les conditions de vie des hommes tout au long de l'histoire humaine, surtout au cours des périodes de crise, pendant lesquelles le destin de l'homme et son avenir se trouvent mis en jeu. L'histoire humaine a connu des moments tragiques, pendant lesquels plus rien ne conserve son visage familier. Ce sont les périodes de guerre ou d'occupation, d'une part, l'existence sous les régimes autoritaires et tyranniques, d'autre part, des moments qui reflètent l'asservissement et l'aliénation de l'homme dans la société. Dans de tels contextes, l'écriture représente un moyen de témoigner d'une histoire tragique. Le rôle de l'écrivain est d'exprimer par la plume la souffrance de l'homme, sa douleur, sa révolte et, malgré tout, son espoir et sa foi en l'avenir. Ce faisant, les écrivains deviennent les porte-parole de la condition humaine pour reprendre le titre d'un roman bien connu de Malraux⁴⁶.

⁴⁵ Romain Gary, *Éducation européenne*, Paris, Gallimard, 1956, p. 76.

⁴⁶ André Malraux, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 1933.

De ce fait, l'histoire et la littérature se rejoignent en ce qu'elles tendent à décrire un certain nombre de pratiques humaines. L'histoire est écriture et Paul Veyne insiste sur la capacité narrative de l'histoire : « L'histoire est anecdotique, elle intéresse en racontant, comme le roman [...] Seulement, ici, le roman est vrai [...] L'histoire est un récit d'événements vrais. Aux termes de cette définition, un fait doit remplir une seule condition pour avoir la dignité de l'histoire : avoir réellement eu lieu⁴⁷ ». L'atout du roman, c'est de pouvoir transformer l'advenu en aventure, c'est-à-dire de pouvoir faire revivre le passé, de le réactualiser. À la limite, c'est une manière de réécrire l'histoire, de donner un nouvel accomplissement aux faits et aux événements historiques. En tout cas, réalité et fiction sont, selon René Audet, « complémentaires, en ce qu'elles constituent toutes deux un aspect spécifique du Temps »⁴⁸, ce que Paul Ricoeur appelle « l'entrecroisement de l'histoire et de la fiction »⁴⁹. L'hypothèse initiale de Ricoeur est que le temps ne devient humain que lorsqu'il est articulé de façon narrative, mais il ne postule pas l'indistinction entre histoire et fiction car se trouve dans le contrat de l'historien une exigence de véridicité.

Cette relation étroite entre histoire et fiction nous invite à remonter plus loin encore, aux origines même de l'histoire humaine, pour inscrire notre étude dans son contexte historique et littéraire. Autrement dit, on ne peut pas comprendre la nature des recueils de notre étude sans examiner les circonstances historiques qui les ont vu naître, ni faire état de l'environnement politique, culturel et littéraire qui a contribué à la formation idéologique des poètes de notre corpus, même si ces derniers ne sont ni des « conteurs » d'histoires, ni des « spécialistes » d'histoire. Dans la présente partie, nous mettrons l'accent sur des moments décisifs de l'histoire moderne des pays desquels sont issus les poètes de notre corpus. Nous

⁴⁷ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1978, p. 23.

⁴⁸ René Audet, « Ricoeur » in « Penser la narrativité contemporaine », carnet scientifique numérique dirigé par René Audet et Nicolas Xanthos, [en ligne] sur <https://penserlanarrativite.net>, consulté le 19 mai 2019.

⁴⁹ Voir, Paul Ricoeur, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1984.

exposerons les périodes particulières de l'histoire pendant lesquelles ces poètes s'engagent par leur plume ainsi que par leurs activités politiques, et conduisent une lutte pour défendre toutes les formes de liberté humaine, un objectif pour lequel ils paieront un lourd tribut : l'emprisonnement.

Nous examinerons aussi dans la présente partie la succession des événements, en ne les limitant pas à leur caractère historique, mais en intégrant aussi leurs spécificités culturelles et littéraires qui conditionnent la création poétique des écrivains de notre corpus : Ahmad Al-Safî Al-Najafi (Irak), Ahmad Fu'ad Negm (Égypte), Faraj Bayrakdar (Syrie) et Mahmoud Darwich (Palestine) ainsi que les Français, Jean Cassou, Jean Genet et Robert Brasillach. Nous verrons également comment ces écrivains ont été influencés par les transformations de leur pays, notamment ceux issus du monde arabe, l'un de nos deux domaines d'étude, un monde dont l'histoire moderne est marquée par des guerres à répétition et une succession de régimes autoritaires. La position géographique stratégique ainsi que la richesse en ressources énergétiques du monde arabe en ont fait l'enjeu de rivalités internationales et l'objet d'occupations étrangères. Au cours des deux siècles précédents, l'Europe et les États-Unis ont tenté de remodeler ce territoire à leur convenance.

Par ailleurs, le monde arabe rencontre de grandes difficultés à trouver une stabilité politique et les pays n'ont pas réussi à instaurer la démocratie, bâillonnée par des régimes autoritaires qui se sont succédé pendant l'histoire moderne. De ce fait, la littérature arabe contemporaine est très marquée par l'intensité des luttes et des rivalités qui rythment l'histoire du monde arabe et elle les décrit mieux sans doute qu'une analyse politique, grâce à la capacité singulière de la littérature à « compléter l'histoire ». C'est la fonction « plus noble » de la littérature comme le montre Aristote qui définit la différence entre l'historien et le poète :

La différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers ou l'autre en prose [...] ; mais elle vient de ce que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre. Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire :

la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est telle ou telle chose qu'il arrive à tel ou tel de dire ou de faire, conformément à la vraisemblance ou à la nécessité ; c'est le but visé par la poésie, même si par la suite elle attribue des noms aux personnages. Le particulier, c'est ce qu'a fait Alcibiade, ou ce qui lui est arrivé.⁵⁰

La lutte contre l'avidité des occupants et la tyrannie de certains régimes politiques constitue l'horizon majeur de la littérature arabe contemporaine, dont la modernité incarne une aspiration à la liberté. Tandis qu'en Égypte et en Syrie, les populations luttent contre la tyrannie des régimes autoritaires, l'Irak et la Palestine font face à l'occupation, mais tous ont en commun une même aspiration à la liberté. La partie française du corpus étudié témoigne de la lutte contre l'occupation allemande, un combat auquel ont participé les écrivains français par leur plume, transformée en arme contre l'idéologie nazie.

En somme, l'Égypte, la Syrie, l'Irak, la Palestine et la France constituent cinq pays différents dont nous observerons les crises de l'histoire contemporaine dans le premier chapitre de la présente partie. Le deuxième chapitre de cette partie sera consacré aux aspects de la vie littéraire et intellectuelle contemporaine de ces pays. Ces deux chapitres nous permettront donc de mieux situer les recueils poétiques étudiés dans leur contexte historique et littéraire.

⁵⁰ Aristote, *Poétique*, traduction de J. Hardy, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1997, p. 84.

Chapitre I

Contextualisation historique et politique

Le présent chapitre constitue un aperçu de l'histoire contemporaine des pays desquels sont issus les poètes de notre corpus, plus particulièrement les événements qu'ils ont vécus et qui inspirent leur écriture, que ce soit dans le monde arabe ou en France.

1- L'Égypte et le rêve inabouti de la démocratie

L'Égypte a traversé la période la plus sombre de son histoire, avilie par la corruption, désagrégée par l'instabilité. [...] Elle est maintenant entre les mains d'hommes dont la capacité, l'intégrité et le patriotisme peuvent vous inspirer confiance. [...] L'armée est garante de l'intérêt national. À cette occasion, je demande au peuple de ne permettre à aucun traître de recourir à des actes de sabotage ou de violence, car cela n'est pas en faveur de l'Égypte. [...] Nous tenons à rassurer nos frères étrangers de leurs intérêts, de leur âme et de leur argent et l'armée en est responsable.⁵¹

C'est dans ce discours, qu'Anouar El-Sadate⁵² annonce la fin de la monarchie en Égypte, la chute de Roi Farouk 1^{er} et son départ avec la famille

⁵¹ Extrait du discours qu'a prononcé Anouar El-Sadate à la radio de l'Égypte à 7 heures du matin le 22 juillet 1952 pour déclarer un coup d'État et le renversement du Roi Farouk Ier, une révolution conduite par le mouvement des « Officiers Libres », un mouvement clandestin d'officiers dont le fondateur en chef était le colonel Gamal Abd el Nasser.

Ma traduction. Version originale en arabe :

اجتازت مصر فترة عصيبة في تاريخها الأخير من الرشوة والفساد وعدم استقرار الحكم [...] تولى أمرنا في داخل الجيش رجال نثق في قدرتهم وفي خلقهم وفي وطنيتهم [...] وإني أؤكد للشعب المصري أن الجيش اليوم كله أصبح يعمل لصالح المواطن [...] وأنتهز هذه الفرصة فأطلب من الشعب ألا يسمح لأحد من الخونة بأن يلجأ لأعمال التخريب أو العنف، لأن هذا ليس في صالح مصر [...] وإني أطمئن إخواننا الأجانب على مصالحهم وأرواحهم وأموالهم ويعتبر الجيش نفسه مسئولاً عنهم

Version arabe sur <https://www.almasryalyoum.com>, consulté le 10 février 2013.

⁵² Mohammed Anouar El-Sadate, né le 25 décembre 1918 à Mit-Aboul-kom, village du gouvernement de la Ménéoufieh dans le delta du Nil, à soixante-dix kilomètres au nord-ouest du Caire, ville capitale d'Égypte. Son père était un employé des services de santé militaire. Sa mère avait du sang soudanais. En 1938, Anouar El-Sadate sort diplômé de l'académie militaire de l'Abbassieh au Caire. Il était membre du mouvement des « Officiers Libres ». Il accéda au pouvoir en Égypte en 1970 et conduisit la guerre d'octobre 1973 contre Israël. Il fut assassiné le 6 octobre 1981. Cf. www.encyclopedia.com, consulté le 15 février 2014.

royale⁵³. Suite à la chute de la monarchie, l'Égypte se trouve dirigée par des hommes issus du peuple égyptien, un fait historique inédit pour le pays.

1.1- L'Égypte sous le pouvoir de Nasser

À l'âge de trente-six ans, Gamal Abdel Nasser⁵⁴ prend les rênes du pouvoir en Égypte et devient le maître absolu d'un régime socialiste autoritaire. Jouissant d'une popularité qui dépasse les frontières égyptiennes, Nasser commence dès ses premiers mois au pouvoir à fixer les principes du socialisme étatique en Égypte, promulgue certaines lois comme celle qui limite la taille des propriétés agricoles, ou encore celle qui donne priorité à l'industrie lourde. Parmi ses décisions les plus marquantes notons celle de la nationalisation de la Compagnie Universelle du canal maritime de Suez le 26 juillet 1956 pour financer la construction du nouveau barrage sur le Nil, interrompue par le blocage du prêt promis par la Banque mondiale. En réaction à cette nationalisation inattendue, une triple intervention militaire conduite par la France, le Royaume-Uni et Israël est déclenchée pour forcer Nasser à annuler sa décision. Cependant, sous la pression de l'Union Soviétique et des États-Unis, cette intervention prendra fin une semaine après son commencement. Ainsi, la crise se transforme en triomphe pour le président égyptien. Cette victoire politique confère à Nasser une immense

⁵³ Farouk I^{er} (1920-1965) est l'avant-dernier roi d'Égypte et le dixième souverain de la dynastie de Méhémet Ali. Il régna sur l'Égypte le 28 avril 1936 jusqu'au 26 juillet 1952, date à laquelle il fut renversé, puis remplacé par son fils Fu'ad II. Il mourut treize ans plus tard en exil en Italie. Voir Latifa Salem, *Farouk min al-milad ila al-rahil 1920-1965 (Farouk dès la naissance jusqu'à la mort 1920-1965)*, 1^{ère} édition, Le Caire, Dar al-shorouq, 2005, *passim*.

⁵⁴ Gamal Abdel Nasser Hussein, dont le père était un employé de la poste, est né le 15 janvier 1918 à Alexandrie et mort le 28 septembre 1970 au Caire d'une crise cardiaque. Il fut le second président de l'Égypte de 1956 à sa mort. Après une carrière militaire, il organisa en 1952 le renversement de la monarchie. Au terme d'une lutte de pouvoir contre ses anciens associés, dont le président Mohammed Naguib (le premier président de l'Égypte), il prit le contrôle du gouvernement. Un référendum en 1956 permit l'adoption d'une nouvelle Constitution, la première de l'ère républicaine, et l'accession de Nasser à la présidence. Voir Issam Abdel Fatah, *Al-za'im min ayam al-intissar ila sanawat al-inkissar, (Le président depuis les jours de la victoire jusqu'aux années de la chute)*, Le Caire, Kinouz, 2008.

popularité et il rêve de la présidence du monde arabe tout entier, comme le montre Robert Solé :

Nasser intervient partout, soutenant les uns, dénonçant les autres ou complotant contre eux. Il engage ainsi ses troupes dans une guerre civile au Yémen, où elles vont s'enliser.⁵⁵

Nasser radicalise sa politique intérieure par le renforcement du contrôle policier. Il « exerce un pouvoir sans partage, en réprimant sans ménagement les Frères musulmans⁵⁶ », comme le dit Jean Marcou⁵⁷. Le régime autoritaire de Nasser contrôle toutes les formes d'expression et réduit au silence les voix de l'opposition. Les prisons égyptiennes se remplissent d'opposants, politiciens, journalistes, intellectuels, et les services de police les torturent impunément. Sous le pouvoir de Nasser, l'État égyptien était un symbole de la tyrannie absolue et un exemple extrême de dictature, comme le suggère Fu'ād Negm :

C'est un État policier et militaire qui a accumulé les violations des droits de l'homme. Nul n'ignore sa grande compétence pour opprimer les opposants. Ses archives débordent des crimes monstrueux de torture et ses victimes sont innombrables.⁵⁸

⁵⁵ Robert Solé, *Égypte de Nasser au « printemps arabe*, Paris, Société Éditrice du Monde, Coll. « Le monde // Histoire », 2013, p. 8.

⁵⁶ Mouvement politico-religieux fondé en Égypte en 1928 par l'Égyptien Hassan al-Banna, dont l'objectif est d'instaurer un État fondé sur la loi islamique. Il a rapidement essaimé dans le monde arabe et musulman.

⁵⁷ Jean Marcou, *L'Égypte contemporaine*, Paris, Le Cavalier Bleu, Coll. « Idées reçues », 2008, p. 40.

⁵⁸ Ahmad Fu'ād Negm, *Al-Fagoumi "Al-sirah al-zattiyyah al-kamila" (L'autobiographie complète)*, Le Caire, Librairie de Gezirète al-Ward, 2009, p. 408-409.

Ma traduction.

Citation originale en arabe dialectal égyptien :

دي دولة بوليسية عسكرية لها تراث متراكم من انتهاكات حقوق الانسان ومشهود لها بطول الباع في البطش بالمعارضين وسجلها حافل بجرائم التعذيب الوحشية وضحايا ماينعدوش.

La politique nassérienne qui se réclame du panarabisme⁵⁹ conduit l'Égypte à une guerre contre Israël, dont les conséquences sont catastrophiques tant pour l'Égypte que pour le monde arabe dans son ensemble. Il s'agit de la guerre de juin 1967 pendant laquelle l'armée israélienne occupa le Sinaï, le Golan et la Cisjordanie, une défaite humiliante pour les Égyptiens en particulier et pour les Arabes en général puisque le monde arabe se retrouve plus que jamais déchiré à cause de cette *Naksa* (نكسة, revers).

Nasser, au bord de l'effondrement physique et moral après cette défaite, déclare le 9 juin dans un discours radiodiffusé qu'il est responsable de la défaite et qu'il décide de renoncer au pouvoir ainsi qu'à tout rôle politique. Mais paradoxalement, le désastre et l'échec se transforment pour lui en triomphe quand le peuple égyptien déçu refuse sa démission. Cependant, la défaite de juin et l'occupation du Sinaï annoncent la mort politique du président égyptien, en dépit du soutien populaire qu'il a reçu pour ne pas renoncer au pouvoir. En 1970, soit trois ans plus tard, Gamal Abdel Nasser meurt en laissant derrière lui un pays occupé et un peuple désespéré.

1.2- Sadate à la tête du pays

L'Égypte, marquée par des scènes de désespoir sans précédent, essaie de régénérer ses forces avec le nouveau président Anouar El Sadate. Nul n' imagine alors que ce personnage qui a jusque-là vécu dans l'ombre de Nasser et qui apparaît comme un pis-aller va surprendre le monde entier en déclenchant la guerre du Kippour contre Israël le 6 octobre 1973, afin de libérer les territoires occupés. Cette guerre permet à terme la libération du Sinaï et sa restitution à l'Égypte. Elle fait de Sadate le « héros du franchissement » et lui permet désormais de s'émanciper de son

⁵⁹ Le panarabisme a pour objectif de réunir et d'unifier les peuples arabes, et son pionnier était Hussein ibn Ali (1856-1931), Chérif de La Mecque jusqu'en 1924 et roi du Hedjaz de 1916 à 1924. Voir, Hany Al-Hindi, *al-harakah al-qawmiyyah al-'arabiyyah fi al-qarn al-'ishrin* (Le mouvement du panarabisme au vingtième siècle), Beyrouth, Markaz Dirassat al-widah al-'arabiyyah, 2015.

prédécesseur en décidant de « dénassériser » l'Égypte pour sortir le pays du marasme économique et l'ouvrir aux capitaux étrangers.

Économiquement, Sadate recourt à l'"*infitah*" (انفتاح, ouverture), qui encourage le secteur privé à libéraliser l'économie égyptienne. Politiquement, le changement à 180 degrés implique l'alliance avec les États-Unis au détriment de celle avec l'Union Soviétique. Ceci est illustré par la visite historique de Sadate à Jérusalem en novembre 1977 et son célèbre discours à la Knesset, avant de conclure l'année suivante un accord israélo-égyptien à Camp David avec le premier ministre israélien Menahem Begin. Cet accord permet à l'Égypte de récupérer totalement le Sinaï : c'est ainsi que Sadate partage en 1978 le prix Nobel de la paix avec Menahem Begin. Cependant, cette paix lui vaut d'être mis au ban des pays arabes, qui considèrent cet accord comme une paix séparée en dehors du conflit israélo-palestinien.

Sur le plan de la politique interne, Sadate, qui s'imagine être le *raïs*⁶⁰ (ريس, chef) omniscient, a joué à l'apprenti sorcier en laissant le champ libre aux islamistes pour combattre la gauche. Ceux-là deviennent rapidement ses pires ennemis. Les extrémistes islamistes, chez qui l'accord de Camp David a déclenché une vive colère, l'assassinent le 6 octobre 1981 en pleine parade militaire. Cela signe la fin tragique d'un homme qui a réussi à obtenir la libération des territoires égyptiens, mais a échoué à imposer une politique intérieure démocratique. En ce qui concerne les libertés individuelles, Sadate a suivi le même chemin que son prédécesseur Gamal Abdel Nasser, n'hésitant pas à emprisonner les opposants, qui tentèrent de révéler la corruption répandue en Égypte à cause de sa politique intérieure, et qui refusèrent les compromis de sa politique extérieure.

Autrement dit, Sadate, le « héros du franchissement » devient rapidement le « pharaon » qui n'entend que sa propre voix et chante une fausse démocratie. Son régime a emprisonné « toute l'Égypte », selon l'expression du poète égyptien Ahmad Fu'ād Negm qui raconte sa propre expérience de

⁶⁰ *Raïs* est un titre utilisé dans les pays arabes pour désigner le chef de l'État, en particulier en Égypte depuis le président Gamal Abdel Nasser.

l'emprisonnement sous le régime de Sadate, alors que l'écriture de la poésie était un crime :

[...] Anouar El Sadate a mis aux arrêts toute l'Égypte par une seule décision prise le 4 septembre 1981 ! J'ai été emprisonné cinq fois à l'ombre de cette démocratie qui montrait ses crocs. Et la sixième fois, j'ai été présenté devant le tribunal militaire pour avoir écrit de la poésie.⁶¹

Sadate a libéré le Sinaï, mais a emprisonné tout un pays. Cette question a occupé les écrivains, non seulement en Égypte, mais aussi dans tout le monde arabe. À ce sujet, des poèmes de l'écrivain irakien Muzaffar Al-Nawab débordent de révolte et de colère contre le régime politique autoritaire de Sadate :

L'Égypte va au rythme des cantiques
Devant la prison... sur la place
Le Sinaï est dans cette prison
Ta foi, le Coran, l'unité et la fomentation de la révolution
Sont jetés en cette prison.⁶²

Dans ces vers, Al-Nawab décrit l'atmosphère carcérale, étouffante dans laquelle vit l'Égypte de Sadate, un pays qui cherchera la délivrance auprès de son successeur, Hosni Moubarak⁶³.

⁶¹ Ahmad Fu'ād Negm, *al-Fagoumi "Al-sirah al-zattiyyah al-kamila" (L'autobiographie complète), op. cit., p. 465.*

Ma traduction. Citation originale en arabe :

أنور السادات الذي ألقى القبض على كل مصر بقرار واحد في ٤ سبتمبر ١٩٨١! وفي ظل ديمقراطية أنور السادات ذات الإنياب تم اعتقاله خمس مرات وفي المرة السادسة قدمت للمحكمة العسكرية بتهمة تأليف الشعر.

Notons ici que le 4 septembre 1981, à la suite d'une décision de Sadate, la police arrête quelque mille cinq cents opposants de tous bords en une nuit, ceux qui se sont opposés à l'accord de Camp David avec Israël.

⁶² Vers de Muzaffar Al-Nawab, cités par Baqir Yassine, *Muzaffar Al-Nawab, Hayatah wa shirah (Muzaffar Al-Nawab, sa vie et sa poésie)*, Qom, Dar al-ghadir, 2003, p. 303.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

مصر سيرى بالأناشيد // أمام السجن...في الساحة // سيناء بهذا السجن // إيمانك والقرآن والوحدة والاعداد للثورة // ملقاة بهذا السجن.

1.3- Moubarak, successeur de Sadate

Soutenu par l'armée dont il est issu, Moubarak, le vice-président, accède à la présidence égyptienne suite au référendum du 14 octobre 1981, tenu peu après l'assassinat de Sadate. Il réussira à se maintenir vingt-neuf ans au pouvoir. Le nouveau président s'emploie à assurer à son pays la paix extérieure, à restaurer les relations avec les pays arabes, sans négliger le conflit israélo-palestinien dans lequel il joue un rôle de médiateur entre les deux partis. Du point de vue de la politique interne, Moubarak poursuit l'entreprise de libéralisation économique pour attirer les capitaux étrangers. Toutefois, la corruption et l'affairisme se répandent rapidement : les hommes proches du pouvoir s'emparent de l'économie égyptienne comme le montre l'écrivain égyptien Galal Amin⁶⁴.

En outre, le nombre des chômeurs s'accroît d'une manière inattendue. Les jeunes Égyptiens finissent par ne plus croire en un avenir prometteur sous le régime de Moubarak. Les ambitions dynastiques de Moubarak apparaissent. Sans se donner de vice-président et contrairement à ses prédécesseurs, il propulse son fils cadet Gamal dans les coulisses du pouvoir. Il empêche l'émergence de tout mouvement démocratique consistant ; les arrestations arbitraires et la torture deviennent les armes efficaces de son régime pour museler les opposants qui appellent aux réformes politiques et démocratiques. Il crée un État policier par excellence. À cause de la tyrannie du régime de Moubarak, l'Égypte connaît plusieurs années de rébellion en particulier à partir de l'année 2004 avec la naissance

⁶³ Mohammed Hosni Moubarak, le quatrième président de la République de l'Égypte, est né le 4 mai 1928 à Kafr Misselha, un village pauvre du gouvernorat de la Ménéoufieh dans le delta du Nil, à soixante-dix kilomètres au nord-ouest du Caire. Son père était un petit fonctionnaire du ministère de la justice. Mohammed Hosni est entré à l'Académie militaire juste après le lycée. En 1950, il est admis à l'Académie de l'armée de l'air. En 1972, il est nommé commandant général de l'aviation militaire, puis secrétaire d'État à la défense. Après la guerre de 1973, il est nommé maréchal de l'Air Force d'Égypte, puis vice-président en 1975 jusqu'à son ascension à la tête du pouvoir en 1981, d'où il sera chassé en 2011. Voir Mohammed Hassanein Heikal, *Moubarak wa zamanoh, min al-manassah ila al-midan*(*Moubarak et son époque, de la tribune à la place*), Le Caire, Dar al-shorouq, 2013.

⁶⁴ Voir, Galal Amin, *Masr wal masriyyoun fi 'ahd Moubarak (Égypte et les Égyptiens à l'époque de Moubarak)*, Le Caire, Dar Mirette, 2009.

du mouvement *Kefayah* (كفايه, ça suffit), qui demande à Moubarak de renoncer à ses ambitions dynastiques et de ne pas briguer un cinquième mandat. Le 6 avril 2008, l'Égypte connaît une grande grève dans l'industrie textile. Plusieurs manifestations plus ou moins importantes seront organisées pour protester contre la hausse du coût de la vie, la faiblesse des salaires et même contre les atteintes aux libertés.

Le 25 janvier 2011, la révolution égyptienne constitue l'aboutissement de ces années des rébellions. Dans une sorte d'imitation de « la révolution tunisienne »⁶⁵ commencée en décembre 2010, les jeunes Égyptiens descendent dans les rues le 24 janvier 2011 pour revendiquer la liberté et la démocratie pour le peuple égyptien, qui souffre de la corruption répandue partout dans le pays et vit dans la pauvreté. Cette révolution oblige Moubarak à s'avouer vaincu : il confie le pouvoir à l'armée le 11 février 2011 et la place *Tahrir*⁶⁶ (تحرير, libération) devient symbolique de la révolution du peuple égyptien. En somme, l'Égypte prouve à ce moment-là que les Égyptiens sont sans doute la première richesse d'une société aspirant à la démocratie, en dépit de tous les régimes autoritaires qu'a connus son histoire moderne. Pendant cette révolution, la poésie de Negm est présente parmi les manifestants à travers le poème *hamamtak ya rais* (Ta colombe, ô président). Dans ce poème, paru en ligne au début de la révolution, Negm critique sévèrement Hosni Moubarak :

Votre colombe, ô président, la colombe de la paix

Est endormie, demandez à Suzanne

J'ai envie, président, de bien manger et dormir

⁶⁵ La Révolution tunisienne de 2010-2011 est dite « Révolution de jasmin » ou comme le peuple tunisien préfère la nommer « *Révolution de la dignité* ». Elle a fait chuter le président de la République de Tunisie, Zine el-Abidine Ben Ali, en poste depuis 1987, puis a entraîné sa fuite vers l'Arabie saoudite le 14 janvier 2011. Notons aussi que l'appellation « Révolution de jasmin » rappelle le moment où Ben Ali arrive au pouvoir en 1987, nommé « Révolution au jasmin ». Voir Jamil Sayah, *La Révolution tunisienne: la part du droit*, Paris, L'Harmattan, 2013.

⁶⁶ Située au centre du Caire, la place *Tahrir* a été le foyer du « printemps arabe » en Égypte. Sur cette place, les manifestants anti-Moubarak se sont réunis le 25 janvier 2011 au début de la révolution égyptienne. Dix-huit jours plus tard, ils fêteront sur cette même place la chute de Moubarak.

Que vous sombriez, ô président, ainsi que votre femme
Et votre fils aussi, ô président, qu'il sombre
Et que sombrent avec toi, ô président, toutes les grosses peintures⁶⁷

Dans ces vers, le poète s'adresse de manière polémique à Moubarak et à sa femme Suzanne dans un contexte de violence – la colombe est « endormie ». Il évoque les revendications de la plupart des Égyptiens qui veulent satisfaire des besoins élémentaires, « bien manger » et « dormir ». De même, il interpelle le fils de Moubarak, Gamal qui avait pour ambition de succéder à son père à la tête de l'Égypte. Negm souhaite la disparition de la famille Moubarak et des hommes qui tiennent le pays. Ces vers désignent la démocratie à laquelle aspire le peuple égyptien, tout comme le peuple syrien humilié sous les régimes autocratiques comme nous le verrons dans le point suivant.

⁶⁷ Ahmad Fu'ād Negm , *hamamtak ya raīs (Ta colombe, ô président)*, poème inédit et paru en ligne en 2011, consulté sur <https://libral.org> le 19 mars 2013.

Ma traduction. Citation originale en arabe dialectal égyptien :

حمامتك باريس حمامة السلام // نايمه باريس واسأل سوزان // نفسى باريس اشبع وانام // وتغور باريس وتغور المدام // وابنك باريس يغور
كمان // وتغور باريس كل الحيتان

2- La Syrie du Général Assad et du Docteur Bachar : « Une République héréditaire »

La Syrie acquiert son indépendance à partir de 1946, après des siècles de domination étrangère et pour la première fois depuis les Omeyyades⁶⁸. Cette terre avait continué de rayonner par sa culture et ses brillantes civilisations, et cela malgré les conquérants qui se sont succédé depuis les premiers âges de l'humanité⁶⁹. La Syrie dont les habitants racontent avec fierté que leur capitale, Damas, est la ville la plus ancienne au monde à avoir été constamment habitée, vit un drame humain depuis son indépendance. Des hommes ont essayé de prendre les rênes du pouvoir à travers de nombreux coups d'État⁷⁰, jusqu'au moment où les Baasistes (partisans du parti Baas⁷¹) arrivent au pouvoir, suite au coup d'État de 1966. Ils ont usurpé le pouvoir et trahi les espoirs du peuple syrien qui espérait fonder un pays démocratique, notamment après la défaite de la guerre de 1967 contre Israël.

⁶⁸ La dynastie des Omeyyades (VII^e - VIII^e s.) forma l'empire musulman s'étendant de l'Asie centrale à l'Espagne avec Damas comme capitale. Cette période est une des rares périodes de l'histoire, pendant lesquelles Damas a maîtrisé son destin. Voir Ali Mohammed Al-Salaabi, *ad-dawlah al-umayyah (L'État omeyyade)*, Le Caire, al-maktaba al-'asryeh, 2008.

⁶⁹ Les territoires syriens ont connu les Babyloniens, les Assyriens, les Séleucides, les Romains, les Byzantins, puis l'Islam. De 1516 à 1918, la Syrie a appartenu à l'Empire Ottoman. En 1918, les Britanniques et les Arabes participèrent à la prise de Damas avant que les forces britanniques ne se retirent de la zone, cédant son contrôle aux troupes françaises. La Syrie resta sous mandat français jusqu'en 1946, année où la Syrie devint membre des Nations Unies. Voir Ahmad Daoud, *Tarikh souria al-qadim (L'histoire ancienne de la Syrie)*, Damas, Dar ninourta, 1986.

Voir aussi, Hashim Ousman, *Tarikh souria al-hadiss, 'ahd Hafez al-Assad 1971-2000 (L'histoire moderne de la Syrie, l'époque d'Hafez al-Assad 1971-2000)*, Beyrouth, Dar Riad El-Rayyes, 2014.

⁷⁰ La Syrie a vécu une longue période d'instabilité politique après son indépendance, marquée par plusieurs coups d'État militaires, et onze chefs d'État se succéderont en vingt et un ans.

⁷¹ Le Baas [بعث], en français « résurrection » ou « renaissance », créé en 1947 à Damas, est un parti de nature laïque, qui avait pour but l'unification des différents États arabes en une seule et grande nation. Il a deux branches principales en Syrie et en Irak. En arrivant au pouvoir, ce parti a tout abandonné de son idéologie originelle et s'est éloigné de ses principes, en utilisant tous les moyens possibles pour contrôler la population et régner sans partage. Voir, Hazim Saghyah, *al-Baas al-souri (Le Baas syrien)*, Beyrouth, Dar as-sâqui, 2011.

Cette défaite a laissé le champ libre au général Hafez Al-Assad⁷² qui a pris le contrôle du champ politique à partir de 1970, avant d'accéder à la présidence en 1971. Le régime d'Assad est soutenu par l'armée, par le parti Baas et par les Alaouites⁷³. La famille présidentielle était une "assabiyya" (عصبية), c'est-à-dire « une communauté soudée par des liens du sang ou simplement une similitude de destin »⁷⁴ selon la définition du chercheur français Michel Seurat. Sous le pouvoir de cette 'assabiyya, la population syrienne vit dans la pauvreté, endure le pire, menacée par les arrestations multipliées sous prétexte de l'état d'urgence en vigueur depuis 1963, année où le parti Baas s'est emparé du pouvoir à la suite d'un coup d'État. Sous le régime du général Assad, la Syrie devient « la ferme de la famille Assad et des siens »⁷⁵. À la tête du pays, Al Assad réprime impitoyablement ses opposants en utilisant « la force la plus extrême (contre eux) même si la population civile est atteinte »⁷⁶. Survivant à une tentative d'assassinat le 26 juin 1980, blessé légèrement au pied, il se venge rapidement de ses opposants, comme l'explique Xavier Baron :

Le lendemain (de la tentative d'assassinat), des commandos des Brigades de défense sont hélicoptés vers la prison de Palmyre, dans le désert, avec pour mission de tuer les détenus qui appartiennent aux Frères musulmans. Quelques cinq cents prisonniers sont ainsi massacrés dans leurs cellules.⁷⁷

⁷² Premier président de la Syrie d'origine alaouite, Hafez Al-Assad est né le 6 octobre 1930 à Kardaha, dans la montagne proche de Lattaquieh, au sein d'une famille alaouite modeste. Il est le quatrième enfant d'Ali Soleiman, le petit paysan qui deviendra un notable du village familial et père de onze enfants issus de deux mariages. Après l'indépendance de la Syrie, Hafez rejoint le Baas. Il entre à l'académie militaire d'Homs puis rejoint l'école de l'Air d'Alep en 1952. Devenu général, il est nommé commandant en chef de l'armée de l'air en 1965. Après le coup d'État de février 1966, il devient le ministre de la Défense. Voir <https://www.marefa.org>, consulté le 4 mars 2013.

⁷³ Alaouite, terme venu d'*alawiyin*, signifiant les partisans d'Ali.

⁷⁴ Michel Seurat, *l'État de barbarie*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 84.

⁷⁵ Mohammed Ibn Adel Rahman Al Yahia, «*Maassaat Souria*» (*Le drame de la Syrie*), Damas, Selsilat tarikhona al-mo'assir, 2012, p. 115.

Ma traduction. Citation originale en arabe : أصبحت سوريا مزرعة لآل الأسد وأقاربه!

⁷⁶ Xavier Baron, *Aux origines du drame syrien 1918-2013*, Paris, Tallandiers, 2013, p. 158 .

⁷⁷ *Ibid.*, p. 159.

Ce régime autocratique, qui gouverne d'une main de fer, écrase impitoyablement une ville entière, Hama, considérée comme le foyer de l'opposition et dont plusieurs quartiers sont totalement rasés par les forces d'Al Assad. Après trois semaines de violence contre les habitants, le bilan est dramatique : « entre 10 000 et 20 000 morts selon les estimations, principalement des habitants »⁷⁸. La tyrannie d'Al-Assad ravage la Syrie. Les libertés publiques sont annihilées par le régime et tous les droits de l'homme sont écrasés, y compris le droit de la libre expression. De même, dans les geôles d'Al-Assad, un grand nombre de prisonniers politiques sont séquestrés sans jugement :

Les prisons syriennes se sont remplies de prisonniers politiques dont la plupart sont atteints de maladies incurables et sont privés de soin médical. Chaque jour, certains d'entre eux y succombent [...]. Dans les villes de Damas et Alep, on compte trente prisons réservées aux détenus d'opinion, où l'on pratique les formes extrêmes de torture physique et psychologique.⁷⁹

Par ce système autoritaire, Al-Assad peut assurer sa propre succession par le biais de son fils aîné Bassel Al-Assad, ce qui constitue la grande préoccupation des dernières années d'Hafez Al-Assad. Le vieux Général, alors âgé et malade, ne permettra jamais qu'un étranger à sa famille n'accède au pouvoir. Alors, le portrait de son fils aîné Bassel, son premier choix, commence à apparaître partout en Syrie pour désigner l'héritier attendu, tandis qu'un surnom est donné à Hafez Al Assad : « Abou Bassel » (أبو باسل, le père de Bassel). Ironie du sort, Bassel meurt lors d'un accident de voiture sur la route de l'aéroport de Damas le 21 janvier 1994 à l'âge de trente et un ans. Assad réagit immédiatement en convoquant son deuxième

⁷⁸ *Ibid.*, p. 161.

⁷⁹ Mohammed Ibn Adel Rahman Al Yahia, *op. cit.*, p. 147.

Ma traduction.

Citation originale en arabe :

وقد امتلأت سجون سوريا بالمعتقلين السياسيين ومعظم هؤلاء مصابون بأمراض عضال ومحرومون من المعالجة الصحية وفي كل يوم يموت عدد من هؤلاء السجناء نتيجة للأمراض وفي مدينتي دمشق وحلب بلغ عدد المعتقلات لمساجين الرأي ثلاثين سجنا ويمارس فيها أشد أنواع التعذيب الجسدي والنفسي.

fils Bachar, alors ophtalmologue en formation à Londres. Ce dernier est appelé à prendre la place de son frère décédé et doit se préparer pour accéder au pouvoir.

Le 10 juin 2000, Hafez Al Assad meurt à l'âge de soixante-neuf ans. Quelques heures après son enterrement, le parti Baas nomme Bachar commandant général et commandant en chef des forces armées avant de le désigner à l'unanimité comme candidat à la présidence. Afin que le scénario soit complet, le parlement syrien, à la demande du Baas, vote un amendement constitutionnel abaissant l'âge requis de quarante à trente-quatre ans pour permettre à Bachar d'être président. Tout est donc organisé afin de ne pas laisser de vacance du pouvoir et le Docteur Bachar accède à la présidence avec 97,20 % des voix en juillet de la même année. Héritier du pouvoir d'un pays privé de toute forme de liberté, où l'internet est interdit jusqu'en 1998 puis constitue ensuite un moyen de surveiller les citoyens, un pays régi par un système de gouvernance familiale qui a confisqué toutes ses ressources économiques, le jeune président promet au peuple syrien qu'un vent de liberté soufflera en Syrie sous son pouvoir. Il commence les réformes de modernisation attendues. Plusieurs prisonniers politiques ont été libérés et la sinistre prison de Mezzé, située dans les faubourgs de Damas, est fermée en novembre 2000. Bachar autorise également la création de partis politiques indépendants.

Sur le plan économique, Bachar fait promulguer plusieurs lois pendant les premiers mois de son mandat pour encourager les investissements privés et l'ouverture de banques privées. En outre, le nouveau président entreprend de lutter contre la corruption et la bureaucratie, qui avaient paralysé le développement du pays. Culturellement, un vaste mouvement de liberté se fait jour, marqué par l'ouverture de « salons » et l'organisation de colloques et de forums de discussions où la nature du régime politique est débattue. Tout cela constitue un nouvel environnement que le monde intellectuel syrien n'a jamais connu depuis l'arrivée du Baas au pouvoir. Cependant, le rêve démocratique et les espoirs qu'ont les Syriens de retrouver leur liberté seront rapidement anéantis à cause de la tyrannie de la

« vieille garde » représentée par l'appareil sécuritaire du clan alaouite et de quelques politiciens. Ces derniers considèrent que Bachar manque d'expérience pour diriger un système politico-militaire et ne possède pas les qualités requises pour exercer un pouvoir panoptique, qui est au centre de tout et surveille tout en Syrie. Aux yeux de la vieille garde, Bachar est comme « un néophyte facilement influençable »⁸⁰. Celle-ci s'empare alors du pouvoir, s'inquiète de l'apparition de certains mouvements réformateurs, notamment après la diffusion d'un appel signé par un grand nombre d'intellectuels, écrivains, poètes, journalistes, artistes, avocats et universitaires, pour demander la fin de l'état d'urgence et du monopole politique du Baas. Ce mouvement revendique l'établissement d'un État de droit qui accorde une liberté politique totale et ainsi que d'autres réformes judiciaires et économiques. La « vieille garde » a exercé des pressions considérables sur le jeune président pour qu'il renonce à toutes ses promesses et mette fin au « printemps de Damas » après huit mois de liberté. Bachar, héritier du pouvoir, retrouve rapidement le comportement tyrannique de son père. Après cette courte période de tolérance, il restreint le champ de la critique, demandant aux acteurs du débat public de ne pas remettre en cause son père, l'armée et son parti. De nouveau, les prisons syriennes se remplissent d'opposants, politiciens, intellectuels, journalistes et militants des droits de l'homme. Grâce à l'autorité de ce régime autocratique, le 27 mai 2007, Bachar est réélu avec 97,62 % des voix. Il est le président d'un pays soumis au parti unique ; Bachar et sa famille s'emparent de tout en Syrie. Corruption, népotisme, parti unique, censure, libertés écrasées sont autant de facteurs susceptibles d'attirer l'hostilité des populations syriennes opprimées, et de les inciter à se révolter contre le pouvoir pour se libérer de sa tyrannie.

En février 2011, la révolte commence en Syrie par une petite manifestation à Damas, dans Souk Al Harika, où les manifestants ont crié « *Al ch'aâb alsouri*

⁸⁰ Xavier Baron, *Aux origines du drame syrien 1918-2013*, op. cit., p. 229.

ma binzal » (الشعب السوري ما بنذل), « le peuple syrien ne saurait être humilié »). Ensuite, les manifestations ont rapidement pris de l'ampleur. Dès le lancement de la révolution syrienne, le régime a intensifié la répression en massacrant sans merci les révolutionnaires et en dénonçant un complot étranger. La Syrie sombre dans un drame humain et politique, qui reflète l'héritage de plusieurs décennies de souffrance pendant son histoire moderne et trahit l'abîme existant entre les pratiques du système autoritaire et les désirs d'une population qui aspire à une vie fondée sur la diversité et la pluralité, tandis que le système impose conformisme et uniformité. C'est ce système politique qui transforme la Syrie, une terre riche de cultures et de civilisations, en un pays dévasté, déchiré et exsangue. Cependant, ce pays reste une source d'inspiration des poètes arabes qui l'exaltent en espérant la fin du drame du syrien comme le suggère le poète palestinien Ahmad Hassan al-Maqdisi :

Ne tuez pas *el Cham*, l'Histoire nous a appris que, sans *el Cham*,
l'arabisme sera vaincu //

Ne tuez pas *el Cham*, il est notre paradis et sans lui la lumière et la lune
seront morts //

Ne l'égorgez pas, ce *Cham* est notre tableau,

Sans *el Cham*, la poésie sera morte.⁸¹

Ici, le poète utilise le terme *Cham* qui désigne maintenant la Syrie pour les Arabes. Il décrit la place privilégiée de la terre syrienne dans l'histoire arabe, cette terre qui forme une source de lumière pour la nation arabe et constitue aussi une source d'inspiration poétique. Près de cette terre se trouve un autre pays arabe dont l'histoire contemporaine connaît un drame particulier : l'Irak, qui sera l'axe de notre point suivant.

⁸¹ Ahmad Hassan al-Maqdisi, لا تقتلوا الشام (Ne tuez pas el Cham), poème publié en ligne et consulté sur www.alalamtv.net le 23 mars 2013.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

لا تقتلوا الشامَ فالتاريخُ علمنا أنَّ العُروبةَ دونَ الشامِ تندجرُ // لا تقتلوا الشامَ إنَّ الشامَ روضتنا دونَ الشامِ يموتُ الصَّوُّ والقمرُ
// لا تذبَّوها فهذي الشامُ لوحتنا لولا الشامُ لماتَ الشَّيْخُ

3 - L'Irak en proie à la colonisation britannique et aux régimes collaborateurs

L'histoire moderne de l'Irak, notamment au début du vingtième siècle et jusqu'à la fin des années soixante, montre une instabilité politique et sociale liée à la colonisation britannique qui a ravagé ce pays avant de le laisser aux mains de régimes tyranniques régnant sous sa tutelle.⁸² Dès le début du XX^e siècle, le Royaume-Uni s'intéresse aux *vilayets* (gouvernorats) de Bagdad, Mossoul et de Bassorah pour deux raisons essentielles : le pétrole et la sécurité de la route des Indes. Pour contrer l'alliance entre l'empire ottoman et l'Allemagne lors de la première guerre mondiale, les troupes britanniques entrent à Bassorah le 22 novembre 1914. Le Royaume-Uni favorise aussi la grande révolte arabe contre l'empire ottoman de 1916-1918 en promettant l'indépendance aux Arabes à la fin de la guerre.

Le 16 novembre 1916, à la suite des accords Sykes-Picot signés en secret entre le Britannique Sir Mark Sykes et le français François Georges-Picot, la France s'attribue la tutelle de la Syrie et du wilayet de Mossoul (à l'exception de la ville de Kirkouk) et le Royaume-Uni revendique le reste de l'Irak. Le 11 mars 1917, les troupes britanniques envahissent Bagdad. Déclaré indépendant en octobre 1919, l'Irak est conquis. Ensuite, en raison des pressions américaines et de l'hostilité des populations, l'Irak ne passe pas sous l'administration directe du Royaume-Uni, mais sous mandat britannique, grâce à une décision de la Société des Nations le 25 avril 1920. Durant la période du mandat, l'occupant britannique doit faire face en 1920 à une révolution irakienne conduite par les intellectuels, les religieux, les poètes et les savants⁸³. Ce premier soulèvement anti-britannique est réprimé par des bombardements et la plupart des révolutionnaires quittent l'Irak

⁸² Voir Amin Saïd, *Sawaraat al-'arab fi al-qarn al-'ishrîn (Les révolutions des Arabes au XX^e siècle)*, Le Caire, Dar al-Hilal, 1980, *passim*.

⁸³ Voir Abdel Azîz Ar-rab'i, « Ahmad Al-Safi Al-Najafi, "Mutannabî haza al-'asr" » (« Ahmad Al-Safi Al-Najafi "Mutannabî de cette époque" ») in *al-Adîb*, Beyrouth, 1970, p. 5.

pour échapper à l'emprisonnement et à l'assassinat, comme l'a fait le poète Ahmad Al-Safî Al-Najafî quand il est parti clandestinement en Iran afin d'échapper à la mort. C'est d'ailleurs un évènement qu'il évoque dans ses poèmes : « J'ai pris part à l'embrasement d'une révolution // Qui m'a jeté vers l'Iran et je manquai la victoire »⁸⁴. Une année plus tard, la monarchie irakienne est proclamée. En août 1921, Fayçal ibn Hussein, fils d'Hussein ben Ali, chérif de la Mecque, monte sur le trône d'Irak sous le nom de Fayçal 1^{er} avec l'aide des Britanniques. En 1925, la constitution monarchique héréditaire est adoptée. Le 30 juin 1930, suite à un accord anglo-irakien, le Royaume-Uni remplace le haut-commissaire britannique par un ambassadeur qui assure un contrôle suffisant sur l'Irak. Le Royaume d'Irak devient officiellement indépendant le 30 octobre 1932, même si la tutelle des Britanniques reste encore forte. Ces derniers conservent des bases militaires pour soutenir le régime monarchique, qui sert leurs intérêts en Irak⁸⁵.

Le 1^{er} avril 1941, le coup d'État anti-britannique de Rachid Ali al-Ghaylani met en place un régime républicain soutenu par l'Allemagne. En réaction, les Britanniques interviennent pour rétablir la monarchie : le 1^{er} juin de la même année, ils reprennent le contrôle de Bagdad et rendent la régence à Nouri Saïd. Ce dernier conduit un régime autoritaire sous tutelle britannique et assassine les militants irakiens révoltés contre la monarchie et son soutien britannique qui dévastent l'Irak, violent sa terre, et privent son peuple de ses ressources, comme le montre Nagui 'Allouch⁸⁶. Le peuple se révolte contre la mainmise des Anglais, et tente de récupérer ses droits

⁸⁴ Ahmad Al-Safî Al-Najafî, *Al-Majmou'at Al-Kamila lil asha'ar ghaer al manshoura (Œuvres complètes inédites)*, Baghdâd, Matba'et al-shâab, 1977, p. 172.

Ma traduction.

Citation originale en arabe :

وقد كان لي سهم بإشعال ثورة // رمت بي الى ايران اذ فاتني النصر

⁸⁵ Voir Kamal Dib, *mugaz tarikh al 'irak (Résumé de l'histoire de l'Irak)*, Beyrouth, Dar al-Farabi, 2013.

⁸⁶ Voir Nagui 'Allouch dans sa préface du recueil de Badr Chakir Al-Sayyab, *Adîwan (Le Recueil)*, Beyrouth, Dar Al-'awda, 1989, Tome I, p. 27.

usurpés, comme l'affirme le grand poète irakien Abdel Wahab al-Bayattî⁸⁷ dans un de ses poèmes :

Et nos slogans étaient
teints du sang de nos compagnons
Au nom des petits,
au nom de la vie,
et au nom de l'Irak,
nous revendiquions la terre pour les prolétaires,
et le pain et le sel pour ceux qui étaient affamés.⁸⁸

Ces vers de Bayattî reflètent l'état du peuple irakien opprimé par le régime monarchique collaborant avec les Anglais, ce régime tyrannique qui s'effondre le 14 juillet 1958 quand le général Abdel Karim Qasim renverse le roi Fayçal II et le régent Abdelilah . La famille royale est assassinée dans son palais et le Premier ministre Nouri Saïd tente vainement de s'échapper⁸⁹. Cependant, le nouvel État ne tarde pas à être ébranlé par un conflit entre le nouveau régime et le parti Baas, conflit marqué par deux tentatives de coup d'État de la part du parti Baas. La première échoue en 1959, la seconde réussit le 9 février 1963 lorsque le parti Baas prend le pouvoir après l'assassinat d'Abdel Karim Qasim. Quelques années plus tard, les Baasistes du général Ahmad Hassan al-Bakr assiègent le palais présidentiel et s'emparent du pouvoir le 30 juillet 1968, en réprimant les

⁸⁷ Abdel Wahab al-Bayattî (1926-1999) est l'un des pionniers de la poésie arabe moderne en Irak. Son œuvre poétique est immense, dont l'essentiel exprime sa lutte patriotique et politique contre les régimes politiques irakiens qui ont collaboré avec les Anglais, surtout pendant les années cinquante et soixante. Son engagement lui vaut d'être emprisonné de 1950 à 1953, puis exilé jusqu'à sa mort.

⁸⁸ Abdel Wahab al-Bayattî, *Adiwan (Le Recueil)*, Beyrouth, Dar Al-'awda, 1986, Tome I, p. 254.

Ma traduction.

Citation originale en arabe :

وكانت شعاراتنا // مخضبة بدماء الرفاق // وكنا نطالب باسم الصغار // وباسم الحياة // وباسم العراق // نطالب بالأرض للكادحين // وبالخبز والملح للجائعين.

⁸⁹ Voir Sobhi Abdel Hamid, *asrar sawrat 14 tamouz 1958 fil 'irak (Les secrets de la Révolution de 14 Juillet 1958 en Irak)*, Baghdâd, Al Dar al-'arabiyyah lil maossu'at, 1994.

opposants non-baasistes. Ensuite, Saddam Hussein, vice-président du Conseil de commandement de la révolution depuis 1969, arrive au pouvoir en Irak le 16 juillet 1979, après le renoncement « précipité » de son prédécesseur Ahmad Hasan al-Bakr, officiellement pour « raison de santé ». Comme tous les régimes totalitaires, le régime de Saddam Hussein use de tous les moyens possibles pour contrôler la population et impose ses choix sans concertation. Sous ce régime, l'Irak s'est engagé dans des guerres désastreuses : la guerre contre l'Iran (1980-1988), l'invasion irakienne du Koweït et la guerre du Golfe (1990-1991) et enfin l'invasion américaine de l'Irak en 2003, suite à laquelle Saddam Hussein est exécuté par pendaison le 30 décembre 2006 à Bagdad.

Pour conclure, l'histoire moderne de l'Irak reflète la souffrance qu'a subie ce pays à cause de la colonisation d'une part, et de l'instabilité politique d'autre part. Malgré ces événements qui bouleversent ce pays, les poètes expriment leur espoir de la libération de l'Irak comme dans les vers de Badr Chakir al-Sayyab :

O Irak, j'aperçois à travers la mer
À chaque virage, sentier, route ou allée
À travers les ports et les routes
Les visages souriants qui disent que les Tatars se sont enfuis
Le jour est arrivé et il n'y a pas de coucher de soleil⁹⁰

Les Tatars évoqués ici sont un symbole de la colonisation et le poète croit en la libération de son pays comme le montre l'image du jour sans fin qui s'ouvre. Les peuples qui résistent pour la libération de leur patrie partagent une forme d'espérance à l'instar des Français pendant l'occupation allemande et des Palestiniens sous l'occupation israélienne, dont nous étudierons la forme prise par leur lutte dans les pages suivantes.

⁹⁰ Badr Chakir al-Sayyab , *Qassida ila al-'irak al-saer (Un poème à l'Irak révolutionnaire)*, consulté sur <http://adab.com> le 23 avril 2013.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

يا للعراق أكاد ألمح عبر زاخرة البحار // في كل منعطف و درب أو طريق أو زقاق // عبر الموانئ و الدروب // فيه الوجوه الضاحكات تقول قد هرب التتار // طلع النهار فلا غروب.

4 - La France, la Palestine et la lutte contre l'occupation

La Résistance est une lutte patriotique menée par les peuples occupés, qui s'opposent par tous les moyens possibles à l'occupant. Nous nous sommes intéressés ici à deux exemples de Résistance : la résistance française contre l'occupation allemande et la résistance palestinienne contre l'occupant israélien. La première se termine par la victoire des Français et la libération de la France après quelques années d'occupation ; la seconde est encore vive sur la terre palestinienne. Dans le cas français, notons tout d'abord que les premières années du vingtième siècle, nourries d'un certain optimisme, ont été surnommées la « Belle époque », car elles étaient des années de confiance et ont vu naître beaucoup d'inventions et de réalisations diverses dans tous les domaines de la vie. Malgré cet optimisme, des problèmes persistent. Deux grands événements ont fait de ce siècle le plus violent et le plus sanglant de l'histoire. Ce sont les deux guerres mondiales qui provoquèrent des millions de morts.

Durant ce siècle où l'histoire s'est faite à une échelle mondiale et pas seulement nationale, la France s'est trouvée impliquée dans l'actualité internationale d'une manière proportionnelle à ce qu'ont été sa place et son rôle dans l'Histoire. Et cela a eu un coût : la France n'a pratiquement pas cessé d'être en guerre de 1939 à 1962, ce qui a entraîné la disparition de la III^e République autour de laquelle la France avait largement construit sa puissance et son influence. Par ailleurs, la tension entre l'Allemagne et la France ne cesse de s'aggraver après 1910 à cause de la lutte entre les deux pays pour l'Alsace et la Lorraine, cédées aux Allemands en 1871. Les événements se précipitent, surtout le 1^{er} et le 3 août 1914 après que l'Allemagne a déclaré la guerre à la Russie, puis à la France. C'est la première guerre mondiale qui durera quatre ans, fera plus de huit millions de morts et se soldera par la défaite humiliante de l'Allemagne et la victoire de la France et des alliés, ratifiée par le Traité de Versailles en juin 1919.

Malgré cette victoire française, les années vingt et trente sont marquées par une série de troubles politiques et monétaires. En 1933, Adolf Hitler s'empare du pouvoir en Allemagne. Le nouveau chancelier de l'Allemagne organise sa propagande autour d'une revanche contre la France. En septembre 1938, la France signe les Accords de Munich avec l'Italien Mussolini et l'Anglais Chamberlain, mais les ambitions d'Hitler sont bien plus vastes : ses troupes envahissent le reste de la Tchécoslovaquie en mars 1939, puis la Pologne en septembre de la même année. Devant la folie d'Hitler, la France et l'Angleterre n'ont désormais plus le choix : le 3 septembre, les deux pays déclarent la guerre à l'Allemagne. C'est le début de la Seconde Guerre mondiale. Le 4 juin 1940, Paris est envahi par les Allemands après l'écrasement en six semaines de l'armée française, armée qui était peu préparée à une telle attaque. Le 22 juin, le gouvernement français accepte les conditions de l'armistice signé à Rethondes, l'endroit même où l'Allemagne avait reconnu sa défaite en 1918. Pendant cette période, la France se trouve divisée en deux parties : le nord contrôlé par les Allemands ; le sud déclaré « zone libre » et contrôlé par un « État français » favorable à l'occupant allemand.

Héros de la Grande Guerre qui s'est illustré à Verdun, le maréchal Pétain, alors âgé de 84 ans conduit le nouveau gouvernement installé à Vichy, ville située au centre-nord de la zone libre. Ce gouvernement de Vichy collabore avec l'Allemagne, ce dont témoigne la rencontre entre Pétain et Hitler à Montoire le 24 octobre 1940.

Entre l'occupation allemande et la France vichyste, la Résistance française tâtonne dans l'obscurité. Au début de l'occupation, beaucoup de Français manifestent leur résistance aux Allemands de façon passive. Ils usent de tous les moyens possibles pour affirmer leur patriotisme et leur refus total de l'occupant nazi, par exemple en boycottant les commerces allemands, ou en déchirant les affiches de l'occupant. Ces petits actes irritent les Allemands et leur font sentir que les Français ne les accepteront jamais sur leur territoire. Dans un pays occupé, ces actes modestes permettent au moins aux citoyens de sauvegarder leur dignité. Ensuite, l'heure de la

revanche sonne pour les Français : il est désormais temps de libérer leur patrie déchirée et écrasée sous le joug allemand, cette patrie devenue une valeur comme l'exprime Aragon dans sa poésie de la résistance :

Je vous salue ma France, aux yeux de tourterelles
Jamais trop mon tourment, mon amour jamais trop
Ma France, mon ancienne et nouvelle querelle
Sol semé de héros, ciel plein de passereaux ...
Je vous salue, ma France, où le peuple est habile
À ces travaux qui font les jours émerveillés.⁹¹

Il s'agit à la fois d'un poème d'amour et d'une prière car le « je vous salue ma France » rappelle la prière catholique « je vous salue Marie », dédiée à la Vierge Marie. Dans ces vers, Aragon exalte l'image de la France, en répétant l'adjectif possessif « Ma » France, une répétition très significative : le poète considère que sa patrie lui appartient incontestablement, en dépit de l'occupant qui n'est qu'un usurpateur. Cette exaltation de la patrie est une des formes que prend la résistance chez Aragon, qui donne dans ses poèmes des raisons d'aimer, de vivre et de mourir pour la France :

Il n'y a pas d'amour qui ne soit à douleur
Il n'y a pas d'amour dont on ne soit meurtri
Il n'y a pas d'amour dont on ne soit flétri
Et pas plus que de toi l'amour de la patrie⁹²

Cet amour de la patrie exprimé dans les vers de Louis Aragon apparaît avec la même force chez certains citoyens français. Ceux-ci ne renoncent pas à une résistance dont les premières formes organisées apparaissent à Paris avec le Réseau du Musée de l'Homme⁹³. En zone sud, les groupes

⁹¹ Louis Aragon, *Le Musée Grévin*, Paris, Minuit, 1946, p. 47.

⁹² Louis Aragon, *La Diane Française*, Paris, Seghers, 1946, p. 30.

⁹³ Voir Yves Durand, *La France dans la deuxième guerre mondiale (1939-1945)*, Paris, Armand Colin, Troisième édition, 2001, p. 105.

« Combat », « Libération », « France Tireur », et « le Front national » se constituent au cours de l'année 1941. En zone occupée naît le groupe « Libération-Nord ». De même, d'autres milieux, plus à droite, constituent l'« OCM » (Organisation Civile et Militaire). Simultanément, la résistance française extérieure commence avec l'Appel du Général de Gaulle, un officier réfugié en Grande Bretagne. Le 18 juin 1940, ce dernier appelle les Français à défendre la gloire de l'Empire français dans ces termes :

Les mêmes moyens qui nous ont vaincus peuvent faire venir un jour la victoire. Car la France n'est pas seule ! Elle n'est pas seule ! Elle n'est pas seule ! Elle a un vaste Empire derrière elle.⁹⁴

Les mots de Gaulle sont la première flamme de la Résistance française. Il adresse sa parole à tous les Français et les invite à résister à l'envahisseur :

Moi, général de Gaulle, actuellement à Londres, j'invite les officiers et les soldats français qui se trouvent en territoire britannique ou qui viendraient à s'y trouver, avec leurs armes ou sans leurs armes, j'invite les ingénieurs et les ouvriers spécialistes des industries d'armement qui se trouvent en territoire britannique ou qui viendraient à s'y trouver, à se mettre en rapport avec moi. Quoi qu'il arrive, la flamme de la résistance ne doit pas s'éteindre et ne s'éteindra pas.⁹⁵

Cette résistance extérieure constitue l'origine d'une branche essentielle de la Résistance française puisqu'elle est à l'origine de la création de la France libre et marque le début des «F.F.L.» (Forces Françaises Libres). Il convient également de mentionner le rôle joué par la presse clandestine, branche importante de la Résistance française. Sous l'Occupation, les journaux officiels étaient contrôlés par les Allemands et c'est pourquoi beaucoup de

⁹⁴ Discours de Charles de Gaulle cité par Yves Durand, *Ibid.*, p. 109.

⁹⁵ *Idem.*

mouvements de résistance diffusaient leur propre journal clandestin pour communiquer avec le reste de la population. Ces journaux clandestins consacrent leurs pages aux nouvelles de l'étranger, à la Résistance et aux batailles de l'armée allemande. La diffusion de ces journaux se fait le plus souvent de main en main ou par la livraison à domicile.

Difficile de parler de la Résistance française sans évoquer Jean Moulin (1899-1943), qui réussit à relier les forces françaises combattantes aux mouvements de la Résistance⁹⁶. Grâce à une ardeur exceptionnelle, Jean Moulin coordonne les opérations de plusieurs groupes de la Résistance, de partis politiques et de syndicats. Il les unifie par le biais du/avec le Conseil National de la Résistance (« C.N.R. ») et fait la même chose avec les trois grands mouvements de la Résistance en zone libre en les regroupant en un seul Mouvement Uni de la Résistance « M.U.R. ». Il est trahi et arrêté le 9 juin 1943 à Caluire par la Gestapo. Torturé, il meurt à la suite de ses blessures le 8 juillet 1943, dans le train qui le conduit à Berlin. Malgré sa mort, la Résistance française poursuit sa lutte. L'heure de la victoire s'apprête à sonner pour les Français, et le moment est bientôt venu de punir les collaborateurs, politiques et intellectuels, à cause de leur jeu hypocrite et intéressé, comme le souligne Éluard dans sa poésie de la résistance :

Ils nous ont vanté nos bourreaux
Il nous ont détaillé le mal
Ils n'ont rien dit innocemment.
[...] Mais voici que l'heure est venue
De s'aimer et de s'unir
Pour les vaincre et les punir.⁹⁷

Les collaborateurs furent arrêtés, humiliés et tués, et face à la Résistance organisée, les armées allemandes s'affaiblissent. En août 1944, le général de

⁹⁶ Voir Robert Taussat, *Jean Moulin : la constance et l'honneur de la République*, Paris, Fil d'Ariane, 2001.

⁹⁷ Paul Éluard, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, Tome I, p. 1255.

Gaule prononce devant l'Hôtel de ville un bref discours dans lequel il salue la victoire de la France. Paris et la France sont enfin libérés. Désormais « partout, comme à Paris, dans les villes et dans les villages, la libération est vécue comme une fête »⁹⁸, a déclaré De Gaulle. La France connut donc la libération, rêvée par le peuple palestinien, dont la patrie est encore occupée à ce jour. L'histoire de ce peuple abonde en récits de résistance contre Israël. Par ailleurs, la question palestinienne « reste un point fondamental de désaccord entre d'un côté les mondes arabe et musulman [...] et de l'autre le monde dit occidental » comme le dit Henry Laurens ⁹⁹.

Concernant la Palestine, nous nous intéresserons à son histoire à partir de la première guerre mondiale, au cours de laquelle le peuple palestinien, révolté contre l'empire ottoman, aide les Alliés contre la Turquie. En 1916, l'accord Sykes-Picot redéfinit la nouvelle carte géopolitique du Moyen-Orient, qui fait de la Palestine une zone internationale comprenant Saint-Jean-D'acre, Haïfa et Jérusalem. En 1917, les armées britanniques envahissent la Palestine et forcent l'empire ottoman à la capitulation. Cette année connaît un événement majeur dans l'histoire de la lutte arabo-israélienne, la Déclaration Balfour. Arthur Balfour, ministre britannique des affaires étrangères, par sa déclaration adressée au Baron Edmond de Rothschild au Royaume Uni, promet aux Juifs la création d'un foyer national juif en Palestine, mais il ne s'agit pas encore d'un État juif. Après cette promesse, le Royaume-Uni prend à charge d'aider les Juifs à construire ce foyer national, notamment grâce à son mandat sur la Palestine, ce que la Société des Nations approuvera en 1922.

En 1920, à la Conférence de San Remo, la déclaration de Balfour est incluse dans les attendus du mandat britannique sur la Palestine et le Royaume-Uni facilite l'immigration des Juifs en Palestine, et les aide même à obtenir la nationalité palestinienne. En 1931, selon le deuxième recensement britannique, la Palestine compte 175 000 juifs et 880 000 Arabes (pour

⁹⁸ Propos de Charles de Gaulle, cités par Yves Durand, *op. cit.*, p. 152.

⁹⁹ Henry Laurens, *Histoire du monde arabe contemporain*, Paris, Fayard, 2004, p. 45-46.

84 000 juifs et 760 000 Arabes lors du premier recensement en 1922) selon Kamel El-Sawafiri¹⁰⁰. Les années trente connaissent beaucoup de mouvements populaires de révolte contre les Israéliens en Palestine. Cette période est marquée par la forte empreinte de l'Islam « populiste » et de la guerre sainte « *Djihâd* », menée par le Cheikh 'Izz al-Din al-Qassam, dont la mort en novembre 1935 entraînera une grève générale en Palestine, lancée pour arrêter l'immigration des Juifs et la vente des terres palestiniennes. Cette grève et cette révolte se prolongent jusqu'en octobre 1936. Notons que cette révolution arabe était soutenue par le grand mufti de Jérusalem, Haj Amin al-Husseini¹⁰¹. L'année 1937 voit naître le premier projet de partition de la Palestine entre Juifs et Arabes, partition proposée par la commission britannique (15% du territoire à l'État juif). Le gouvernement britannique accepte cette recommandation, mais l'Agence juive rejette le plan malgré le soutien de Ben Gourion, alors chef de la communauté juive de Palestine. De même, tous les dirigeants palestiniens rejettent ce plan de partage de la Palestine. Le 6 mars 1942 a lieu la première revendication israélienne d'un État indépendant : pendant la Conférence de Baltimore, qui réunit l'Agence juive et les délégués sionistes américains, Ben Gourion annonce que l'objectif officiel du sionisme est de créer une patrie pour les Juifs. En 1944, les Israéliens commencent leurs attaques contre les Britanniques, notamment par l'*Irgoun* (une organisation armée issue de la droite sioniste), le *Lehi* (un groupe armé radical et une dissidence de l'*Irgoun*) et, dans une moindre mesure, les *Haganah* (« défense » en hébreu, une organisation clandestine sioniste armée). Ces attentats contre les Britanniques visaient à permettre une libre émigration juive en Palestine afin d'empêcher la création de l'État palestinien unitaire. Par ailleurs, ils avaient un autre objectif, c'est le départ des Britanniques.

100 Kamel El-Sawafiri, *Al-shi'r al-àrabi al-hadisse fi maassat Filastin min 1900 illa 1960 (La poésie arabe moderne dans le drame de Palestine de 1900 à 1960)*, Beyrouth, Sejel al-arabi, 1985, p. 51.

101 Voir Abdel Wahab Al Kayali, *Tarikh Filastin al-hadiss (L'histoire moderne de la Palestine)*, Beyrouth, Al-mouassassah al-'arrabiyyah lil dirassat, 1990.

Face à l'augmentation de ces attentats, les Britanniques annoncent l'abandon de leur mandat sur la Palestine le 18 février 1947. Il faut préciser que les nationalistes palestiniens et les volontaires arabes n'avaient cessé d'attaquer les Britanniques pour les forcer à la capitulation. À l'issue du mandat britannique, les Nations-Unies créent une commission d'enquête composée des représentants de onze États. Celle-ci considère deux options : la première option est de créer deux États indépendants, l'un juif et l'autre arabe, et de placer la ville de Jérusalem sous contrôle international ; la seconde option est de créer un seul État fédéral contenant à la fois un État juif et un état arabe. L'Agence juive coopère largement avec cette commission. Au contraire, le Haut Comité arabe qui représente les Palestiniens refuse les deux options en critiquant l'absence de prise en compte de l'idée d'un État palestinien indépendant unitaire. Le 29 novembre 1947, malgré le rejet par la Ligue Arabe du principe de division de la Palestine, l'Assemblée générale de l'ONU, avec le soutien des grandes puissances (USA, URSS, France), vote avec une majorité de 2/3 une résolution sur le partage de la Palestine en deux États, l'un juif et l'autre arabe. Le 14 mai 1948, Ben Gourion lit la Déclaration d'indépendance, qui proclame la création de l'État d'Israël en terre palestinienne. Israël contrôle la bande côtière Ashkelon-Haïfa, la ville de Jérusalem, la vallée de la Jezréel et la haute vallée du Jourdain. Par la suite, Israël conquerra la plus grande partie de la Palestine, hormis le Néguev et la Cisjordanie.

Un grand exode des Palestiniens commence à la fin de l'année 1948, ceux-ci fuient leurs terres et leurs maisons pour se réfugier à Gaza et en Cisjordanie, voire à l'extérieur du pays, en Syrie, au Liban ou en Jordanie. Cette période connaît une guerre entre les Arabes et les Israéliens, dont l'issue est une défaite arabe qui entraîne l'exode de plus de la moitié des Palestiniens. Les armées israéliennes, pour empêcher tout retour des réfugiés palestiniens, détruisent les anciens villages palestiniens (dont « 384

sont rasés de la mi-1948 à la fin 1949 »¹⁰²) et redistribuent ces terres à des communautés agricoles juives. La période qui suit la défaite de 1948 ne connaît pas de véritable résistance arabe dans les territoires occupés, notamment après le désaccord entre le nationalisme de Nasser et l'Union Soviétique¹⁰³.

Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, Israël essaie d'agrandir les frontières de son territoire : en 1967, à la suite du blocus par l'Égypte du détroit de Tiran, les armées israéliennes déclenchent la guerre contre leurs voisins arabes. Dans cette guerre, Israël conquiert Jérusalem-Est, la Cisjordanie et la bande de Gaza, ainsi que le Golan syrien et le Sinaï égyptien. Cette nouvelle défaite arabe, appelée "*Naksa*" (نكسة), déclenche de nouveau la lutte armée en Palestine contre Israël à l'initiative de l'Organisation de Fath, dont les chefs commencent la Résistance par les armes avant de s'organiser sur le plan politique dans les années suivantes¹⁰⁴. En 1974, les chefs des États arabes déclarent que l'Organisation de Libération Palestinienne (OLP) est le seul représentant légitime de tous les Palestiniens. L'OLP est admise en 1976 comme membre à part entière de la Ligue Arabe. En 1982, Israël envahit le Liban., opération qui signe la fin de la présence palestinienne au Liban et le début d'une grande rupture entre l'élite de la Résistance et la population palestinienne. En 1987, les Palestiniens proclament qu'ils prennent en main leur destinée, notamment après l'inaction des États arabes devant la détérioration rapide de leurs conditions de vie. Nés sous l'occupation israélienne, les jeunes Palestiniens, formant près de 50% de la population, se révoltent contre Israël. Ce sera la première « *Intifada* » (soulèvement) à Gaza. C'est la « révolte des pierres », entreprise par les

¹⁰² Voir Y. Marc Ajchenbaum et alii., *Israël-Palestine « Une terre, du sang, des larmes »*, Paris, Librio, 2002, p. 12.

¹⁰³ Voir A. S. Noufal et alii., *Al-qadeya al-filastiniyah fi arba'in 'aam (La question palestinienne pendant quarante ans)*, Beyrouth, Markaz Dirassat al-wihda al-arabya, 1989, p. 385.

¹⁰⁴ Voir Ibrahim Ibrach, *Al-bo'd al-qawmi lil qādeya al-filastiniyah « Filastin bayna al-qāwmiyah al-arabyiah wa al-watania al-filastiniyah » (La dimension nationale de la question palestinienne « La Palestine entre le nationalisme arabe et le patriotisme palestinien »)*, Beyrouth, Marquaz dirassat al-wihda al-'arabyeh, 1987, p. 213.

Palestiniens contre les humiliations de l'occupation. Elle durera sept ans¹⁰⁵, pendant lesquelles Yasser Arafat¹⁰⁶ prononce en 1988 à Alger la « Déclaration d'Indépendance de l'État de Palestine », écrite par Mahmoud Darwich. Par la suite, Arafat est élu président de l'État par le Conseil National Palestinien et proclame l'Indépendance en novembre à Alger. Suite à cette proclamation, 94 pays reconnaissent l'État palestinien la même année tandis que trente-deux autres le feront dans les années suivantes. Quelques années plus tard et à la suite des négociations secrètes menées à Oslo, un accord de paix est signé en 1993 entre Yasser Arafat et Yitzhak Rabin (le premier ministre israélien), à la Maison Blanche et donc sous l'égide du président américain Bill Clinton. Cet accord marque la fin de la première *Intifada*.

Une date très importante s'impose dans la lutte palestinienne contre Israël : l'arrivée au pouvoir du Likoud de Benyamin Netanyahou en Israël en 1996. En septembre 2000, la seconde *Intifada* éclate suite à la visite du chef du Likoud, Ariel Sharon, sur l'esplanade des Mosquées à Jérusalem. Le lendemain de cette visite, Israël tuera quelques manifestants palestiniens protestant contre ce geste. Tout cela a enflammé l'*Intifada*, nommée « l'*Intifada al-Aqsa* », dont les affrontements ont fait des milliers de morts. Les mouvements du *Hamas*¹⁰⁷ et du *Hezbollah*¹⁰⁸ formaient les deux branches originelles de cette *Intifada*.

¹⁰⁵ Le déchaînement de cette *Intifada* a eu lieu à la suite de la mort de quatre travailleurs palestiniens du camp de Jabāliyah de la bande de Gaza après un accident de la route impliquant un véhicule israélien et un véhicule palestinien. Voir, 'Alaa Al-'Aza et Linda Tabar, *al-muqawma al-sha'biyyah al-filastiniyyah taht al-ihtilal (La Résistance populaire palestinienne sous l'occupation)*, Beyrouth, mou'assat al-dirassat al-filastiniyyah, 2014.

¹⁰⁶ Yasser Arafat (1929-2004), connu sous son surnom Abou Ammar, est resté pendant plusieurs décennies une figure controversée de l'expression des aspirations nationales palestiniennes avant d'apparaître pour Israël comme un partenaire possible de discussions dans le cadre du processus de paix israélo-palestinien dans les années 1990. Il devient le premier président de la nouvelle Autorité palestinienne et reçoit le prix Nobel de la Paix 1994 en compagnie de Shimon Peres et Yitzhak Rabin.

Voir Amnon Kapeliouk, *Arafat l'irréductible* « une biographie », Paris, Fayard, 2004.

¹⁰⁷ *Harakat al-muqāwama al-islāmiya* (Mouvement de résistance islamique), dit *Hamas* (en arabe : حماس, ferveur) est un mouvement de caractère islamiste. Il est fondé en 1987 par Abdel Aziz al-Rantissi, Sheikh Ahmad Yassin, et Mohammed Taha. Il se compose

En février 2001, Sharon est élu chef du gouvernement israélien. Désormais, le radicalisme politique monte en Israël avec ce nouveau chef. Différents événements le prouvent : la construction du mur de séparation entre la Cisjordanie et les territoires occupés, l'assignation à résidence d'Yasser Arafat à Ramallah, et l'exécution arbitraire de Salah Chehadeh, l'ancien chef militaire du *Hamas*. En avril 2003, le quartette (États-Unis, Russie, ONU et UE) propose une « feuille de route » comme tentative de résoudre la question palestinienne.

En 2004, Mahmoud Abass prend la tête de l'Autorité Palestinienne (AP), suite à la mort d'Yasser Arafat le 11 novembre de la même année. L'année 2006 voit l'arrivée d'Ehud Olmert au pouvoir en Israël. En Palestine, le *Hamas* remporte les élections législatives. Ehud Olmert demande au *Hamas* d'accepter les principes de la feuille de route, de reconnaître le droit à l'existence d'Israël et menace d'aller de l'avant avec un plan unilatéral. En 2007, la terre palestinienne connaît des luttes fratricides dans la Bande de Gaza. En 2008, Israël attaque la Bande de Gaza dans une opération militaire nommée « Plomb durci ». Cette opération entraîne la mort de nombreux civils palestiniens, adultes et enfants.

Finalement, il faut rappeler le discours historique du président palestinien Mahmoud Abbas à l'ONU le 23 septembre 2011 qui a présenté la demande officielle de reconnaissance d'un État Palestinien (ayant Jérusalem-Est pour

de deux branches, l'une est politique et l'autre est armée. La ville de Gaza est le lieu principal de ses activités et la bande de Gaza est sous son contrôle depuis 2007.

Voir Khalid Aboul 'Amrin, *Hamas*, Le Caire, Markaz al-hadara al-'arabyyah, 2008.

¹⁰⁸ Fondé en juin 1982, mais révélé publiquement en février 1985, le *Hezbollah* est un mouvement politique chiite libanais possédant une branche armée (*Al-Muqawama al-Islamiyya*, *Résistance islamique*) qui est à son origine. Il fut créé en réaction à l'invasion israélienne du Liban en 1982. Parti politique officiel au Liban, le Hezbollah est diversement perçu par la communauté internationale, les États-Unis, le Canada, l'Australie, le Royaume-Uni, les Pays-Bas et Bahreïn l'ayant placé sur leur liste des organisations terroristes. Le 22 juillet 2013, l'Union européenne a aussi classé la branche militaire du Hezbollah sur sa liste des organisations terroristes. Les six pays arabes du Golfe Persique ont placé le Hezbollah sur leur liste noire ne faisant aucune distinction entre cette organisation et sa branche militaire.

Voir Hasan Fadl-allah, *Hezbollah wa al-dawla fi lobnan (Hezbollah et l'État au Liban)*, Beyrouth, Shiraqat al-matbu'at, 2015.

capitale) par les Nations Unies et son adhésion comme membre à part entière des Nations Unies sur la base des lignes du 4 juin 1967. En voici un extrait :

Il est temps que le peuple palestinien accède à sa liberté et à son indépendance. Maintenant que les peuples arabes affirment leur aspiration à la démocratie par le biais de ce qu'on appelle *le printemps arabe*, l'heure du printemps palestinien a aussi sonné, c'est l'heure de l'indépendance. Après de longues décennies d'expulsion, d'occupation coloniale et de souffrances continues, le temps est venu pour que le peuple palestinien vive, à l'instar des autres peuples de la planète, libre sur la terre de sa patrie, souverain et indépendant.¹⁰⁹

Mahmoud Abbas affirme le droit de son peuple à récupérer sa terre, droit qui obsède les écrivains palestiniens. Ces derniers qui soutiennent la résistance par leur plume et leurs poèmes exaltent la patrie. La Palestine est la terre-mère, la bien-aimée et la source de la vie dans la célébration poétique de Darwich :

Sur cette terre, il y a ce qui mérite vie : sur cette terre il y a la
maîtresse de la terre //
mère des commencements, mère des aboutissements. Elle
s'appelait Palestine. //
Puis on l'appela Palestine. Dame, je mérite, parce que tu es ma
Dame, //

¹⁰⁹ Discours du Président Mahmud Abbas du 23 septembre 2011, consulté sur www.alwatanvoice.com le 13 février 2013.

Ma traduction.

Texte original en arabe :

أن الأوان أن ينال الشعب الفلسطيني حريته واستقلاله. وفي وقت تؤكد الشعوب العربية سعيها للديمقراطية فيما عرف بالربيع العربي، فقد دقت أيضاً ساعة الربيع الفلسطيني، ساعة الاستقلال. حان الوقت كي يعيش الشعب الفلسطيني بعد عقود طويلة من التهجير والاحتلال الاستيطاني والعذابات المستمرة كبقية شعوب الأرض حراً فوق أرض وطنه سيداً مستقلاً.

je mérite la vie.¹¹⁰

Par le moyen de la personnification, Mahmoud Darwich exprime sa relation étroite avec la patrie qui est une sorte d'autre moi et la célèbre dans un lyrisme attentif au prix de la vie.

Au terme de ce chapitre, on peut conclure que les poètes de notre corpus s'inscrivent dans un contexte historique et géopolitique qui les affecte et nourrit leur création poétique. Leur poésie apparaît comme une version imaginaire de l'histoire mais aussi comme ce que l'histoire pourrait advenir, si bien que la lecture des poètes nous pousse à relire l'histoire voire à la refaire. Le contexte politique caractérisé par la violence de l'histoire – régimes autocratiques, colonisation et occupations militaires de territoires – constitue le cadre général de la poésie écrite en prison. Au début du chapitre 9 (51a36 - 51b11) et au chapitre 23 de sa *Poétique*, Aristote dissocie poésie et histoire, la poésie mimétique de ce qu'il appelle *historia* (« l'enquête »), mais force est de constater leurs interactions fréquentes et l'existence d'une poétique du récit historique, y compris dans la poésie lyrique. Si les poètes ont parfois refusé la parole narrative, ils l'ont souvent réintroduite dans la forme de leur poème comme a pu le montrer Dominique Combe¹¹¹.

L'étude de la poésie écrite en prison, souvent liée à des circonstances politiques, appelle également un regard sur la tradition culturelle et littéraire du pays dans laquelle s'inscrit le poète. Ainsi, le second chapitre de la première partie sera consacré à l'étude de ces contextes pour les auteurs de notre corpus.

¹¹⁰ Mahmoud Darwich, *Al-dîwan « Al-aa'mâl al-oula » (Le Recueil « les premières œuvres »)*, Beyrouth, Dâr Riad El-Rayyes, 1^{ère} éd., 2009, Tome III, p. 112.

Traduit de l'arabe par Abdellatif Lâabi, *Plus rares sont les roses*, Paris, Minuit, 1989, p. 12.

Citation originale en arabe :

على هذه الأرض ما يستحق الحياة : على هذه الأرض سيده الأرض، // أم البدايات أم النهايات. كانت تسمى فلسطين // صارت تسمى فلسطين. سيدتي : أستحق لأنك سيدتي، // أستحق الحياة.

¹¹¹ Voir Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.

Chapitre II

Contextualisation littéraire et culturelle

Dans ce chapitre, nous tenterons de décrire l'environnement littéraire et culturel dans lequel les poètes de notre corpus ont écrit leur œuvre. Du côté français, il s'agit, on le rappelle, de Jean Cassou, Jean Genet et Robert Brasillach et, du côté arabe, figurent des ressortissants de quatre pays différents : Ahmad Al-Safî Al-Najafî (Irak), Ahmad Fu'ād Negm (Égypte), Faraj Bayrakdar (Syrie) et Mahmoud Darwich (Palestine). Nous verrons dans quels contextes culturels et littéraires ils ont été formés et leur rapport à la tradition et à la modernité. Nous observerons également les obstacles qui entourent la création dans les pays concernés par notre corpus, qu'il s'agisse d'une situation d'occupation pour la France et la Palestine, ou de régimes autocratiques pour les autres pays.

1-La littérature arabe et le mouvement moderniste

L'observation de l'histoire, à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, révèle des nombreux défis auxquels est confronté le monde arabe dans toutes les domaines de vie. Cette période constitue un tournant décisif dans cette histoire et se caractérise par des changements de toutes sortes : politiques, sociaux, économiques, artistiques et idéologiques. Dans une société en révolution radicale, la littérature forme le reflet de cette révolution et l'expression de ces moments de révolte. Dounia Badini constate que les intellectuels, pendant cette période, se trouvent dans un contexte qui « [les] façonne, d'une manière ou d'une autre, [...] et oriente leur production et leur contribution dans l'écriture de l'histoire du monde arabe. Qu'ils soient romanciers, dramaturges, poètes ou journalistes, les écrivains ou hommes de lettres arabes sont naturellement impliqués – ou, du moins, leur société attend d'eux qu'ils le soient – dans les combats nationaux et les processus d'épanouissement de leurs pays respectif et du monde arabe en général »¹¹².

¹¹² Dounia Badini, *La revue Shi'r / Poésie et la modernité poétique arabe, Beyrouth (1957-1970)*, Paris, Actes Sud, 2009, p. 22.

Le contexte des années 50, né sur le fond de la tragédie de la défaite de 1948, précipite le processus du renouveau dans la littérature arabe où l'avant-garde décide de ne plus appuyer sur des traditions strictes héritées du patrimoine, ce qui marque une nouvelle tendance à la mise au défi voire au rejet des classiques.

En 1957, le poète libanais Youssef al-Khall, qui fonde *Shi'r* (poésie), revue exclusivement consacrée à la poésie, suggère que la poésie doit être l'expression d'une expérience vivante, que la structure du poème doit être fondée sur l'unité de l'expérience et que son objectif premier est l'être humain comme le souligne Salma Al Khadra Al Jayyousi dans cette même revue¹¹³. La revue *Shi'r* fait entrer le poème arabe moderne dans sa phase décisive. Pour permettre aux lecteurs d'appréhender la modernité poétique, elle consacre un large espace aux poètes étrangers. Pionnière dans ce domaine, « elle recommande (à travers la traduction) la lecture d'Apollinaire, Breton, Artaud, Saint John Perse, Reverdy, Eliot, Cummings, Bonnefoy, Char et bien d'autres. Souvent accompagnées d'amples articles biographiques, ces traductions, malgré certaines faiblesses, jouèrent un rôle considérable dans le renouvellement de l'inspiration poétique et eurent un grand retentissement auprès de la jeunesse », comme le constate Abdul Kader El Janabi¹¹⁴. Kamal Kheir Beik insiste sur le changement d'optique des traductions qui privilégient désormais la langue source et non plus la langue cible :

La revue *Shi'r* modifia à dessein la méthode de traduction. Les traducteurs arabes avaient l'habitude non seulement de transmettre le texte poétique d'une manière approximative, mais aussi de "l'arabiser" en le donnant à lire dans un style purement arabe et très

¹¹³ Voir Salma Al Khadra Al Jayyousi, *al-itjihat wal harkat fi al-sh'ir al-'arabi al-hdiss (Les tendances et les mouvements dans la poésie arabe moderne)*, traduit de l'anglais vers l'arabe par Abd el-Wahid Lou'lou'aa, Beyrouth, Markaz dirassat al-wihada al-'arbyyia, 3^{ème} édition, 2019, p. 113-114. Version originale : *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*, 2 vols, Leiden, Brill, 1977.

¹¹⁴ Abdul Kader El Janabi, *Le poème arabe moderne, Anthologie*, Paris, Maisonneuve & Larose, Coll. « Rivages arabes », 1999, p. 6.

souvent affecté. Or, en respectant littéralement le texte, la revue *Shi'r* a permis de découvrir, autant qu'il était possible de le faire, les idées et l'univers de l'auteur mais aussi les particularités syntaxiques et les subtilités stylistiques de la composition.¹¹⁵

Le défi lancé par les poètes aux formes de la poésie classique devient un enjeu majeur qui ouvre la porte non seulement à la recherche théorique, mais également à l'expression de sentiments esthétiques, pour « la première fois de l'histoire de la poésie arabe » selon Salma Al Khadra Al Jayyousi¹¹⁶. L'écriture de la poésie libre en tant qu'expérience purement esthétique commence avant la défaite de 1948, mais l'expérience de Sayyab et de Nazik al-Malāika dans les années 1950 constitue le véritable point de départ de ce courant. Désormais, les mentalités sont prêtes à accepter l'idée d'un démantèlement des formes poétiques traditionnelles.

L'épanouissement de la création poétique dans les années 1950 et l'attention sérieuse portée à l'esthétique sont, parallèlement, accompagnés, d'un développement continu des domaines de la narration et de l'art théâtral dans la seconde moitié du XX^e siècle. Le roman arabe, qui fait l'objet d'expérimentation tout au long des années 1930 et 1940, connaît un essor à la fin des années 1950 et 1960, en particulier avec l'émergence des œuvres de Naguib Mahfouz. Toutes ces tendances du renouveau dans le champ intellectuel arabe, plus spécialement dans la littérature, seront étudiées dans les pages suivantes du présent chapitre, précisément en Égypte, en Irak, en Syrie et en Palestine.

¹¹⁵ Kamal Kheir Beik, *Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine*, Paris, Publications Orientales de France, 1978, p. 170.

¹¹⁶ Salma Al Khadra Al Jayyousi, *Mukadimat al-adab al-filastini fi al-'asr al-hadiss (Introduction de la poésie palestinienne à l'époque moderne)*, p. 6, étude disponible en ligne sur <https://abaaalhasan-read.blogspot.com>, consultée le 20 décembre 2016.

2- L'Égypte, un pays en renaissance culturelle

L'intellectuel diffère du réformateur social ou politique – c'est-à-dire ici du dirigeant politique, et en particulier du dirigeant politique « inspiré » –, en ce sens que son rôle se limite à celui de l'orientation du réformateur, sans qu'il puisse, lui-même, assumer ce deuxième rôle. En d'autres termes, l'intellectuel ne réforme pas par lui-même la société mais il doit se borner à guider les réformateurs et à éveiller la conscience de ceux qui sont capables d'entendre son message.¹¹⁷

Historiquement, l'Égypte est « le pays d'origine de la Renaissance culturelle arabe (*Nahda*, début du XIX^e siècle) : émergence de l'autorité spirituelle et académique de l'Université El Azhar ; fondation par Mohammed Ali de la première imprimerie du monde arabe, en 1821 », comme le montre Mostefaoui Belkacem¹¹⁸. L'histoire intellectuelle moderne de l'Égypte s'organise en trois générations successives selon Richard Jacquemond en lien avec les bouleversements de l'histoire nationale :

[...] la génération de 1919, dite aussi “génération des hommes de lettres”, succéderont la génération de l'après-guerre suivant (la génération de 1952, qui tint le haut du pavé sous Nasser), puis celle des années 1960, qui émergea comme telle au lendemain du désastre de 1967, en fin celle des années 1990, elle aussi constituée à la suite d'autre traumatisme historique majeur – la seconde guerre du Golfe (1991).¹¹⁹

Dans les pages suivantes, nous mettrons l'accent sur la vie intellectuelle en Égypte à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, plus précisément à

¹¹⁷ Sayyid 'Uways , *Al-ta'rikh alladhî ahmiluhu 'ala zahrî* (trois volumes), Le Caire, Dâr al-Hilâl, 1985-86-87, traduit de l'arabe par N. al-Azhari, G. Delanoue et A. Roussillon, sous le titre *L'Histoire que je porte sur mon dos*, Le Caire, CEDEJ, 1989, p. 23.

¹¹⁸ Mostefaoui Belkacem, « Les gens du livre, Édition et champ intellectuel dans l'Égypte républicaine, d'Yves Gonzalez-Quijano », in *Réseaux*, volume 17, n° 92-93, 1999, p. 439. [en ligne] sur <https://www.persee.fr>, consulté le 22 juin 2018.

¹¹⁹ Richard Jacquemond, *Entre scribes et écrivains, le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, Paris, Actes Sud, 2003, p. 22.

partir de l'année 1952 qui a connu la chute de la monarchie et la révolution de Juillet, menée par les « Officiers libres ».

2.1- Le monopole de l'État nassérien sur le champ intellectuel

Les décennies 50 et 60 sont considérées comme une période-phare d'une politique culturelle ambitieuse sous la férule du Président Nasser. Ces années « sont marquées par des commandes publiques généreuses et un dirigisme strict, ponctué légalement par la loi d'exception de 1958 - reconduite en 1981 - qui organise la censure » d'après Alain Roussillon qui s'insiste sur le « contrôle tatillon des censeurs » pendant « ces années de plomb »¹²⁰. Nasser propose une gestion nouvelle du monde intellectuel, faite à la fois d'incitation et de contrôle, comme le montre Richard Jacquemond :

Intraitable vis-à-vis de toute forme d'opposition politique, le régime nassérien laisse néanmoins s'exprimer, au sein des appareils idéologiques qu'il a mis en place et qu'il contrôle, un certain pluralisme : ce que le journaliste Salah 'Isa appelle le "jeu des boutiques", qui consiste à "accorder une tribune de presse de groupe politique ou idéologique afin qu'il s'exprime non pas librement, mais dans la discipline, sous la tutelle du pouvoir". Ce pluralisme surveillé est d'autant plus effectif que ses enjeux ont une incidence politique limitée. Les intellectuels égyptiens furent laissés libres de gérer de façon autonome ce qui de leurs activités relevait de logiques et de valeurs strictement internes, professionnelles – options théoriques, systèmes de références, modèles éthiques ou esthétiques, etc. ; en contrepartie, l'instrumentalisation sociale de leur production était strictement soumise à la raison d'État.¹²¹

¹²⁰ Alain Roussillon, « Égyptianité, arabité, islamité : la recomposition des référents identitaires », in *Égypte/Monde arabe*. Première série 30 septembre 1992. Consulté en ligne le 04 mai 2018 sur <http://journals.openedition.org>.

¹²¹ Richard Jacquemond, *Entre scribes et écrivains, le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, op. cit., p. 33-34.

Le contrôle de l'État sur le champ culturel se traduit par la fondation du Conseil supérieur des arts et des lettres en 1956 dirigé par Yusuf al-Siba'i, à la fois officier et écrivain, choisi par Nasser pour organiser et surveiller les milieux littéraires à travers ce Conseil. Ce monopole n'offre pas aux écrivains les mêmes chances d'accès au public et les critères varient selon leur orientation politique : en effet, les écrivains sont classés selon leur degré de proximité avec les centres du pouvoir. Cette organisation a créé des luttes entre les écrivains, relevant souvent de conflits politiques, avec pour enjeu la domination du champ littéraire. La mainmise du pouvoir sur la vie culturelle en Égypte génère de multiples frustrations, notamment dans la jeune génération, comme l'observe Bahâ' Tâhir, une des figures de la génération des écrivains égyptiens des années 1960 :

[L'établissement littéraire] se mit à dresser le pouvoir contre ces écrivains, traités en même temps d'existentialistes, de communistes, de casseurs ou de réactionnaires. L'accusation variait en fonction du moment pour être le plus efficace possible : au temps de l'Union socialiste et de la "pensée progressiste", nous étions " existentialistes nihilistes", et lorsque c'en fut fini de l'Union socialiste et du progressisme, nous devînmes "communistes partisans du pouvoir totalitaire". Toutes les accusations faisaient l'affaire pourvu que nous n'accédions pas à l'institution et au public.¹²²

La défaite de Juin 1967 affaiblit le régime nassérien et pousse les intellectuels à revendiquer des nouveaux droits, notamment un droit de regard sur la gestion de la crise par le régime. La société se trouve en effet bouleversée à tout point de vue, comme l'observe Alain Gresh :

Cette date [juin 1967] n'allait pas seulement marquer l'effondrement du rêve d'unité de la région, incarné par le président égyptien Gamal Abdel

¹²² Bahâ' Tâhir, préface de *Khalati Safiyya wa-l-dayr (Tante Safiyya et le monastère)*, Le Caire, Dar al-Hilal, 1991, p. 22-23. Cité et traduit par Richard Jacquemond, *Ibid.*, p. 37.

Citation originale en arabe :

وراحوا يحرضون السلطة علي هؤلاء الكتاب باعتبارهم وجوديين وشيوعيين ومخربين ورجعيين في وقت واحد. كانت التهمة تختلف من وقت إلي آخر لكي تكون مؤثرة إلي أبعد حد. ففي وقت سيطرة الاتحاد الاشتراكي والفكر " التقدمي " كنا " وجوديين وسليبيين " ولما انتهى الاتحاد الاشتراكي والتقدمية أصبحنا " شيوعيين ومن أنصار الحكم الشمولي " ...! كل التهم كانت تصلح بشرط ألا نصل إلي المؤسسة وألا نصل إلي الجمهور

Nasser. Elle ne signait pas uniquement la défaite du nationalisme arabe et le début de l'ascension de l'islamisme politique sous ses différentes formes, du conservatisme social au djihadisme mondial. Elle signifiait aussi un revers majeur de la volonté de transformation sociale de l'Égypte, de la construction d'une économie nationale indépendante, de l'instauration d'une société plus égalitaire et plus juste.¹²³

Cette défaite, qui bouleverse le monde arabe tout entier et pas seulement l'Égypte, a des conséquences qui influent sur « tous les domaines de la pensée » comme le montre Élisabeth Vauthier et la crise historique entraîne une large révision des pratiques sociales et politiques :

Les années qui suivent immédiatement la guerre israélo-arabe constituent une période féconde en changements et évolutions dans tous les domaines de la pensée. Il se développe une critique radicale des fonctionnements politiques, sociaux et culturels du monde arabe qui ne peuvent qu'avoir des répercussions sur la production littéraire. L'époque est riche en expérimentations de toutes sortes, tout particulièrement dans le domaine de la nouvelle, mais le roman, on a pu le constater, n'est pas en reste. Certaines tentatives, certains auteurs n'auront qu'une vie éphémère. Une grande partie cependant des écrivains qui s'expriment à cette période vont poursuivre avec succès leur carrière et ils imprimeront la marque de leur conception du roman sur la production romanesque de la décennie qui suit. Les implications de la "littérature de juin" (أدب حزيران، (الأدب الحزيراني), selon l'appellation qui a été donnée aux écrits qui trouvent leur justification dans le choc de la défaite, dépassent de très loin les traces politiques du conflit et continueront à se faire sentir après la guerre de 1973 qui atténue pourtant le sentiment d'impuissance face à Israël. Car la mise en cause qu'elle avait initiée ne se bornait pas aux domaines militaires ou politiques et ne pouvait se satisfaire d'une demi-victoire mais appelait à des changements en profondeur.¹²⁴

¹²³ Alain Gresh, « Dans l'Égypte de Nasser surgit une "nouvelle classe" », in *le Monde diplomatique*, Juin 2010, p. 22.

¹²⁴ Élisabeth Vauthier, *La création romanesque contemporaine en Syrie de 1967 à nos jours*, Nouvelle édition [en ligne]. Damas, Presses de l'Ifpo, 2007. (Chapitre 2, « Les romans de la défaite », p. 43-156). Consulté le 20 mai 2018 sur <http://books.openedition.org>.

En Égypte, après la guerre de juin 1967, les jeunes écrivains égyptiens voient leurs aînés comme responsables de la défaite et ils se libèrent de leur soumission à cette élite installée avant la débâcle historique. Ils initient une révolution intellectuelle caractérisée par la révolte et la colère, d'une part, et par le désarroi et le désespoir d'autre part, sentiments nés de la prise de conscience du danger qui menace la société égyptienne et arabe humiliée.

Cette période connaît une sorte d'« imitation » de la nouvelle littérature occidentale par certains « jeunes » écrivains. Nada Tomiche explique ce phénomène en ces termes :

La forme d'expression et le sentiment d'insécurité, dans la littérature de langue arabe, en Égypte, rapprochent les « jeunes » écrivains de l'« avant-garde » et de la « Nouvelle vague » en Europe. Les influences sont évidentes et légitimes. De même façon, la littérature du XIX^e siècle avait fourni autrefois des formes modernes aux auteurs arabes, les cadres du roman et de la nouvelle étant repris à Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Guy de Maupassant, Mark Twain, Dickens, Jérôme K. Jérôme, etc. Devenus aujourd'hui « Anciens », les « Modernes » de naguère avaient puisé chez ces maîtres l'inspiration nécessaire pour faire éclater les formes classiques de la narration. Dans des modules alors nouveaux, ils avaient coulé une vision authentique du monde, forgeant un « romantisme » arabe imprégné de souvenirs poétique islamiques et un « réalisme » minutieux et précis dont on retrouverait des racines chez les grands écrivains des « siècles d'or » arabes. Actuellement, par le même processus, les « Jeunes » écrivains trouvent le courage d'abandonner les formes illustrées par leurs maîtres et de glisser dans les moules nouveaux de l'Occident, en un style libre d'entraves, une désespérance authentique.¹²⁵

Parallèlement au mouvement affectant le roman dont parle ci-dessus Nada Tomiche, la vie littéraire aboutit également au renouvellement du genre poétique. Cela se manifeste avec l'apparition de la poésie libre, d'une part, et

¹²⁵ Nada Tomiche, *Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne*, Paris, G.P. Maisonneuve et Larose, 1981, p. 180-181.

les débuts de l'écriture poétique en langue dialectale d'autre part, notamment à partir du régime de Sadate, période qu'on abordera dans le point suivant.

2.2- Une vie intellectuelle nouvelle sous le régime de Sadate

Avec l'arrivée de Sadate au pouvoir, une rupture de l'alliance entre l'État et les intellectuels apparaît pour la première fois depuis 1952. C'est ainsi que paraît la première revue littéraire d'avant-garde publiée hors du contrôle étatique, « Galerie 68 ». À partir des années 1970, Sadate initie une politique économique libérale qui constitue un tournant dans l'histoire de la société égyptienne. Une des grandes figures des intellectuels égyptiens et arabes, Tawfiq al-Hakim, participe significativement à la propagande de cette politique. Connu pour être un soutien du régime nassérien, il a la révélation de son erreur et annonce dans *La conscience retrouvée* qu'il expie sa conduite passée :

l'Histoire absoudra Nasser, mais n'absoudra pas quelqu'un comme moi [Tawfiq al-Hakim], considéré comme un intellectuel qui, aveuglé par sa sympathie pour la Révolution, a perdu sa conscience de ce qui se passait autour de lui.¹²⁶

Après la guerre d'Octobre 1973, la sphère littéraire en Égypte connaît un retournement de situation grâce à un retour de la confiance en soi. Les jeunes auteurs peuvent publier leurs œuvres sans craindre la censure, en particulier les romans longs qui retrouvent une place privilégiée auprès de l'élite intellectuelle. L'année 1973 connaît la publication du premier volume à caractère nettement romanesque de Naguib Mahfûz (1911-2006) : *al H'ubb tah't al-mat'ar* « Amour sous la pluie », dont les événements décrivent le milieu de la jeunesse universitaire et l'entrée des jeunes diplômés dans la vie

¹²⁶ Tawfiq al-Hakim, *La conscience retrouvée*, *Esprit*, décembre 1973. Cité et traduit par Nada Tomiche, *idem*.

active au moment de la guerre contre Israël. Dans ce roman, Mahfûz tente de dépeindre les effets de cette guerre sur la nouvelle génération.

Un autre exemple de cette nouvelle littérature, caractérisée par le retour de la composition romanesque, de la pratique du récit long qui fait appel aux émotions et au plaisir de la narration, se trouve avec *waqâ'i' h'ârat al-Za'farâni*, « Les événements de la ruelle de Za'farâni » de Jamal al-Ghit'âni, publié en 1976. L'auteur y aborde des questions politiques comme le pouvoir autocratique du tyran, transposition symbolique de l'État. L'année suivante, il publie *al-Rifâ'i*, du nom d'un militaire égyptien, un des martyrs de la guerre de 1973 dont le roman met en scène l'héroïsme. Dans ce renouveau littéraire, Yusuf al-Qa'id se place au premier rang de la nouvelle génération des écrivains égyptiens d'après la guerre de 1973. Il publie *yah'duth fi Miçr al-an*, « C'est ce qui arrive en Égypte, actuellement » en 1976 et *al-H'arb fi barr Miçr*, « La guerre en terre d'Égypte » en 1978. Dans ces deux romans, il décrit le drame du paysan égyptien et de l'ouvrier agricole lié à leur condition misérable. Ces personnages font figure de symboles des victimes de l'exploitation de la société par les nantis et le pouvoir politique. Avec toutes ces œuvres nettement plus engagées politiquement et socialement, le genre romanesque confirme son renouvellement en Égypte, d'après les analyses de Nada Tomiche :

Après 1973, romans et nouvelles se distinguent des genres « traditionnels » d'avant 1967 par l'importance des options politiques et par le traitement du sujet. Nous sommes loin des effets de couleur locale, de mélodrame sentimental, d'invitation à d'imprécises réformes caractéristiques des récits d'autrefois. Les auteurs qui marquent les lettres égyptiennes actuelles dénoncent les atteintes à la liberté d'option, à la dignité de la personne humaine, l'emprisonnement et la torture. Ils dénoncent les groupes oppressifs qui se caractérisent par le fait qu'ils rassemblent des individus nombreux, dociles et paradoxalement passifs dans l'exercice de l'inhumain.¹²⁷

¹²⁷ Nada Tomiche, *op. cit.*, p. 199-200.

Le régime de Sadate veut à la fois rompre avec le strict contrôle nassérien de la vie intellectuelle et conserver une forme de mainmise sur le pluralisme accordé au champ intellectuel. L'orthodoxie idéologique que Sadate tente de mettre en place est discrètement remise en cause par les espaces de liberté concédés à l'intelligentsia et aux artistes, comme le suggère Alain Roussillon :

Pour satisfaire aux exigences de ses nouvelles alliances internationales, [le régime sadatien] a dû renoncer largement au contrôle que l'État exerçait sur l'élite intellectuelle, tout en continuant d'attendre de celle-ci qu'elle assume son rôle traditionnel de conseiller et d'idéologue du prince. Sadate a voulu instaurer une « orthodoxie », une pensée officielle, en tentant de s'assurer la haute main sur les principaux « biens de salut » - la science, la foi, la nation ; mais au même moment il perdait le contrôle de leur production en laissant se développer les bases matérielles à partir desquelles l'intelligentsia (moderniste et traditionnelle) allait s'assurer une relative autonomie professionnelle et idéologique vis-à-vis de la commande étatique.¹²⁸

La relation entre le régime et l'élite intellectuelle connaît une véritable crise à la suite de la visite de Sadate à Jérusalem en septembre 1977. En outre, la paix séparée israélo-égyptienne conclue à Camp David en septembre 1978 entraîne à une large opposition de la majeure partie de cette élite. À la suite de ces événements, le régime égyptien se trouve mis à l'écart du monde arabe, ce qui influe évidemment sur les intellectuels égyptiens, en particulier les écrivains proches du régime. L'assassinat d'Yusuf al-Siba'i à Chypre le 18 février 1978 et l'exclusion de l'Union égyptienne de l'Union générale des écrivains arabes témoignent de la crise dans l'intelligentsia égyptienne pendant cette période. Par ailleurs, certains intellectuels égyptiens mènent

¹²⁸ Alain Roussillon, « *Intellectuels en crise dans l'Égypte contemporaine* », dans Gilles Kepel et Yann Richard (dir.), *Intellectuels et militants de l'Islam contemporain*, Paris, Seuil, 1990, p. 218.

un combat contre le régime en recourant à des réseaux ou des médias arabes et internationaux comme le montre Richard Jacquemond :

À l'instar des universitaires et journalistes (professions qu'ils exercent aussi le cas échéant), les écrivains égyptiens, qu'ils s'exilent physiquement ou non, trouvent dans les institutions culturelles et médiatiques arabes (édition, université, presse, organisations régionales...) et parfois étrangères des ressources matérielles et des tribunes qui font plus que compenser celles que leur État ne peut ou ne veut plus leur offrir.¹²⁹

En outre, la plupart des intellectuels arabes critiquent le geste de Sadate et l'accusent de trahison. Parmi eux, Nizar Qabbani, un des grands poètes arabes contemporains, s'en prend directement à Sadate :

L'Égypte est la mère du monde
et une partie du cœur
Sadate n'est qu'un cauchemar
Sadate n'est qu'un esclave et un valet des Américains¹³⁰

La crise entre le régime et les intellectuels s'aggrave à la suite de l'emprisonnement en septembre 1981 de « plus de mille cinq cents intellectuels et leaders d'opinion de tous bords » selon les termes de Richard Jacquemond¹³¹. Cette série d'arrestations est considérée comme une tentative de remise au pas du monde intellectuel par le régime. Quelques jours après, Sadate est assassiné en octobre 1981. Ensuite, la vie intellectuelle en Égypte connaît une nouvelle politique sous le pouvoir de Moubarak, ce que nous verrons dans le point suivant.

¹²⁹ Richard Jacquemond, *Entre scribes et écrivains, le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, op. cit., p. 41.

¹³⁰ Nizar Qabbani, *al-yawmiat al-serria li Bahia al-masryia (Le journal intime de Bahia l'Égyptienne)*, [en ligne] consulté le 2 mai 2018 sur www.nizarqabani.com.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

مصر أم الدنيا // وجزء من القلب // وليس السادات إلا كابوس // وليس السادات إلا للأمريكان // عبد وخدام

¹³¹ Richard Jacquemond, *Entre scribes et écrivains, le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, op. cit., p. 42.

2.3- L'Égypte de Moubarak et le retour du monopole d'État sur le champ intellectuel

Après l'arrivée de Moubarak au pouvoir, l'État s'efforce de reconstruire l'alliance avec les intellectuels. Pour cela, il se met à libérer un grand nombre des détenus de septembre 1981, démarche qui apaise les relations entre le pouvoir et l'intelligentsia. En outre, l'État autorise les écrivains d'opposition interdits de publication à écrire dans la presse gouvernementale. Pour consolider cette alliance, Moubarak décide en 1986 d'établir une rencontre annuelle avec les intellectuels à l'occasion de la Foire du livre du Caire. Les premières années de Moubarak connaissent aussi un renouveau de l'édition égyptienne dont profite la production littéraire. Mais cette nouvelle orientation politique change à la fin des années 1980, comme le souligne Richard Jacquemond :

Incapable de proposer aux intellectuels un projet culturel mobilisateur, n'ayant pas les moyens de contrôler leurs carrières, le pouvoir semble à la fin des années 1980 durablement marginalisé au sein d'un champ littéraire éclaté. Il va pourtant y effectuer un retour remarquable.¹³²

À partir de l'année 1990, le régime se décide à reprendre un contrôle total sur l'intelligentsia à travers un monopole des médias, de la presse et de l'édition. Cette politique de domination, semblable à celle de Nasser, est dirigée par le ministre de la Culture Faruk Husni, en poste de 1987 jusqu' à 2011. Le pouvoir profite des dissensions entre les religieux et les libéraux qu'il divise et manipule pour mieux les dominer en fonction de ses intérêts. En outre, le ministère de l'Information joue un rôle central dans la censure de tous les domaines de la production artistique, y compris la fiction, ce qui constitue une entrave notoire à la liberté d'expression.

¹³² *Ibid.*, p. 43.

La question de la liberté d'expression se trouve alors au cœur des débats des intellectuels égyptiens, qui veulent exercer la responsabilité sociale dont ils se sentent investis. Parmi les écrivains qui soutiennent cette position, notons Ahmad 'Abd al-Mut'ti Higazi (né en 1935) et Naguib Mahfûz, dont Richard Jacquemond rapporte les propos dans son ouvrage consacré à l'étude du champ littéraire égyptien contemporain. Ahmad 'Abd al-Mut'ti Higazi n'envisage que deux limites à la liberté d'expression, liées à la personne qui l'exerce, son expérience et sa conscience :

La liberté est un droit naturel pour tout intellectuel et tout créateur [...], mais cette liberté ne peut être absolue. Elle doit être soumise à deux conditions : la maîtrise du métier et la présence de la conscience. La liberté de pensée n'est un droit que pour le penseur capable de nous présenter des idées claires, perspicaces, logiquement construites, devant lesquelles on ne peut pas ne pas reconnaître qu'elles sont l'œuvre d'un véritable penseur, qu'on soit d'accord ou non avec lui. La liberté de créer n'est un droit que pour le poète capable de nous offrir des vers qui nous émeuvent ou nous procurent du plaisir.¹³³

Naguib Mahfûz distingue la liberté de pensée qui peut être totale car elle est le fait d'une élite, *a priori* peu accessible à l'erreur, et la liberté de création, qui concerne tout le monde, et doit être assujettie aux règles de la bienséance et du bon goût :

Mon vœu le plus cher est que la pensée puisse jouir d'une liberté absolue, et que les conflits en la matière se limitent au débat scientifique et objectif [...], car la pensée véritable se déploie au sein des esprits d'élite, dont on n'a pas à craindre qu'ils succombent aisément aux sirènes de l'erreur. Quant à l'expression, la situation est différente. L'expression artistique aborde l'expérience humaine dans ses aspects intellectuels, affectifs, instinctuels ; son audience est beaucoup plus large que celle de la pensée ; elle trouve souvent le chemin des moyens d'expression de masse, et son influence atteint jusqu'aux analphabètes. C'est pourquoi elle doit prendre en compte la décence, la courtoisie et le goût. À les respecter, l'art ne subira aucun dommage.¹³⁴

¹³³ Propos d'Ahmad 'Abd al-Mu'ti Higazi tenus dans *Al-Ahrâm*, le 6 janvier 1993, cités et traduits par Richard Jacquemond, *Ibid.*, p. 56-57.

¹³⁴ Propos de Naguib Mahfûz tenus dans *Al-Ahrâm*, le 1^{er} septembre 1994, cités et traduits par Richard Jacquemond, *idem*.

Quant à la production littéraire, les années 1990 voient l'apparition d'une nouvelle avant-garde poétique qui adopte la forme dite *qasîdat al-nathr* (le poème en prose). Cette génération de poètes égyptiens se caractérise par son désengagement des idéologies et des normes poétiques et recourt au poème en prose considéré comme une révolution symbolique et poétique. Mais la nouvelle garde rencontre un désaveu de la part des poètes des générations antérieures, ce qui entraîne des polémiques qui parfois s'enveniment. Parallèlement, une autre forme poétique se développe en Égypte : la poésie dialectale, si bien que l'on peut dire que le champ poétique est en constante évolution en Égypte depuis les années 50, comme nous le verrons dans le point suivant.

2.4– Le champ poétique égyptien depuis la deuxième moitié du vingtième siècle

2.4.i- Le renouveau de la poésie égyptienne

La poésie libre, devenue dominante à partir des années 50 dans la littérature arabe, envahit la vie littéraire égyptienne dans les années 60. L'apparition des véritables tendances de la modernité poétique se manifeste avec l'avant-garde qui entreprend une opération de réévaluation de la poésie héritée des générations antérieures. Les deux jeunes écrivains 'Abd al-Mut'ti Higazi (trente-cinq ans alors) et Salah 'Abd al-Sabur (trente-neuf ans) conduisent le mouvement de modernité de la poésie égyptienne, notamment à partir de l'année 1970, moment où ils deviennent membres de la commission de la poésie au sein du Conseil des arts et des lettres. Les éditeurs égyptiens refusent la publication de leurs recueils de telle sorte que les poètes doivent recourir aux éditeurs libanais à Beyrouth. Les années 60 et 70 voient une riche production de Salah 'Abd al-Sabur, dont le premier recueil *al-Nass fi biladi* (Les gens de mon pays) remonte à 1957. Il publie successivement *Aqulu lakum* (Je vous le dis) (1961), *Ah'lam al-faris al-qadim* (Rêves de l'ancien chevalier) (1964), *Ta'ammulat fi zaman jarih* (Réflexions

sur une époque douloureuse) (1970) et *chajar al-layl* (Les arbres de la nuit) (1972). Notons qu'il écrit pendant cette période des pièces de théâtre en vers : *Musafir al-layl* (Le voyageur de la nuit) (1965), *Ma' sat al-Hallaj* (Le martyr de Hallaj) (1969), *Layla wal majnun* (Layla et le fou) (1969) et *al-Amira tantazir* (La princesse attend) (1969).

Ces jeunes poètes attirent l'attention des autres qui forment un groupe autour d'eux comme Amal Dunqul et Malik 'Abd al-'Aziz. Mais ce groupe attire des critiques, à commencer par celles des poètes « néo-classiques » comme l'explique Nada Tomiche :

[...] en 1966, une réunion des poètes néo-classiques avait lieu sous la présidence de 'Aziz Abazha. Les participants attaquaient les poètes de la langue dialectale et les accusent de « servir l'impérialisme » et de « diviser la patrie ». Ils accusaient également Louis 'Awad de n'ouvrir les colonnes des pages littéraires de l'*Ahrâm* qu'aux « vers pauvres » (al-chi'r al-rikhiç) des modernes qui ne respectent ni mètres ni rimes.¹³⁵

Les poètes néo-classiques refusent toute forme de modernité poétique et notamment la poésie libre, ce qui entraîne une riposte des « jeunes » poètes face à la caducité du genre poétique pratiqué par leurs aînés :

Les « jeunes » poètes contre-attaquent. Ahmad 'Abd al-Mut'ti Higazi reproche amèrement aux participants d'une « Table ronde » *mahrajan* sur la poésie en 1963, de n'avoir récité que de pâles imitations de Chawqî et il désigne nommément Rami, 'Aziz Abazha et Salih Jawdat qui tous trois ont versé des pleurs anachroniques sur des temples et autres vestiges. Il s'en prend avec violence au néo-classique 'Aziz Abazha, devenu la « tête de turc » des « poètes en colère ». Salah 'Abd al-Sabur et Ahmad 'Abd al-Mut'ti Higazi le traitent d'analphabète et d'arriviste. Leurs attaques portent aussi, avant sa mort, contre al-'Aqqad qui, par ses hautes fonctions au Conseil Supérieur des Lettres et des Arts, pouvait dresser l'État contre un « jeune poète ». À la veille encore de la guerre du 5 juin 1967, les élèves et disciples

¹³⁵ Nada Tomiche, *op. cit.*, p. 186-187.

d'al-'Aqqad sont accusés d'envahir l'établissement et de lutter contre le renouveau poétique et contre tout « écrivain de valeur »,¹³⁶

Après 1967, les « jeunes » poètes se trouvent de plus en plus libérés et ils sortent triomphants de cette controverse, situation qui peut être mise en lien avec la défaite arabe de juin 1967.

La poésie égyptienne connaît une autre période d'épanouissement à la fin des années 1970 grâce à la production poétique d'Hilmi Salim (1951-2012), d'Abd al-Mun'im Ramadan (né en 1949), de Gamal al-Qassas (né en 1950) et de quelques autres. Cette période voit la naissance de deux groupes poétiques importants, *Ida'a 77* ("Éclairage 77") et *Aswat* ("Voix", au pluriel). Les années 1980 et 1990 donnent lieu à des productions artistiques variées. Les poètes des générations des années 1960 et 1970 continuent leur œuvre tandis que les auteurs de poèmes en prose prennent de plus en plus d'importance sur la scène littéraire. À l'aube du troisième millénaire, la poésie égyptienne moderne devient multiple et différentes formes d'écriture poétique coexistent.

2.4.ii- *Sh'ir al-'âmmiyya* (La poésie dialectale) en Égypte

Les années cinquante connaissent une autre révolution littéraire représentée par l'emploi de la langue dialectale dans l'écriture littéraire, qui trouve sa légitimité dans l'actualité aussi bien politique que littéraire, comme le montre Clive Holes :

[l']idée que le dialecte puisse être un véhicule adapté pour la littérature sérieuse se fait jour dans les années 1950, dans le sillage du grand mouvement de marche vers l'indépendance qui suit la Seconde Guerre mondiale. L'Indépendance politique est alors accompagnée par les débuts d'une littérature nationale distincte dont les intrigues, les décors et les sujets reflètent les préoccupations locales et contemporaines. Après l'accession au pouvoir de Nasser en 1954 avec l'Union socialiste arabe et son

¹³⁶ *Idem.*

agenda ouvertement populiste, le débat en Égypte concernant l'opportunité d'utiliser le dialecte en littérature « sérieuse » devint particulièrement enflammé. La dispute se tenait entre d'une part le vieil establishment littéraire, dont beaucoup de membres étaient aussi des membres de l'Académie de langue arabe, forteresse du conservatisme linguistique et défenseur de la pureté, et de l'autre côté, un assemblage d'écrivains généralement jeunes et de gauche.¹³⁷

L'utilisation de la langue dialectale comme langue littéraire d'une nouvelle littérature correspond au moment où la nation égyptienne se fonde. À propos de la poésie égyptienne, Richard Jacquemond précise que « l'appellation même de poésie dialectale (*shi'r 'āmmī, sh'ir al-'āmmiyya*) date précisément de ce moment (le début des années 1950) : ce qu'on a commencé à appeler ainsi à partir de Salah Jāhīn (1930-1986) et Fu'ād Haddād (1927-1985) était une poésie qui rompait avec le cadre du *zagal* »¹³⁸. Originaire d'Al-Andalus, le *Zagal* « s'est diffusé dans tout l'Orient arabe et s'est passablement transformé au gré des contextes historiques et géographiques »¹³⁹. Comme l'a montré Marilyn Booth, le *zagal* « désigne (à présent) en Égypte et au Liban, la poésie [vernaculaire] à base de strophes et de rimes récurrentes et d'un mètre basé sur les mètres (*buhūr* en arabe) traditionnels »¹⁴⁰. Notons ici qu' Ahmad Fu'ād Negm, un des poètes de notre corpus, avant d'écrire totalement en dialecte égyptien, recourt à cette forme de *zagal* dans son premier recueil écrit en prison, *Images de la vie et de la prison*.

¹³⁷ Clive Holes, *Modern Arabic Structures, Functions and Varieties*, Washington, Georgetown University Press, 2004, p. 374. Cité et traduit par Frédéric Lagrange, « *De Arhas layali à Al-'atab 'ala l-nazar : Le désir de la langue chez Yusuf Idris* », dans Sobhi Boustani et Marie-Aimée Germanos (dir.), *La littérature arabe dialectale un patrimoine vivant*, Paris, Karthala, 2016, p. 33-34.

¹³⁸ Richard Jacquemond, *Entre scribes et écrivains, le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, *op. cit.*, p. 250.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 294.

¹⁴⁰ Marilyn Booth, « Poetry in the Vernacular », in *The Cambridge History of Modern Arabic Literature*, Cambridge University Press, 1992, p. 465. Article cité et traduit par Richard Jacquemond, *idem*.

Pendant les années 60, la poésie dialectale s'impose sur la scène littéraire grâce aux écrits de Salah Jâhîn qui, à partir de 1959, publie ses poèmes dans une rubrique intitulée *Ash'aar bi-l-'mmiyya al-misriyya* (Poésies en dialecte égyptien) de l'hebdomadaire *Sabah al-khayr*. Jâhîn et Haddâd utilisent le langage quotidien dans leurs poèmes avec pour objectif d'établir une communication immédiate et intime avec le lecteur. La poésie dialectale se développe, ensuite, avec les écrits d'une deuxième vague de poètes que représentent particulièrement 'Abd al-Rahmân al-Abnûdî (1938-2015) et Sayyid Higâb (1940-2017). La production poétique en dialecte continue à prospérer avec des nouveaux poètes influencés par les pionniers. Le groupe des *Écrivains de Demain* compte des membres comme Mohammed Sayf (né en 1946), Nagib Shihab ad-Din (né en 1944), Zayn al-'Abdin Fu'ad (né en 1942), etc.

Malgré la place et la réputation dont elle jouit parmi le peuple, cette poésie rencontre plusieurs obstacles : la rareté des ouvrages critiques qui l'abordent, la négligence délibérée des instances gouvernementales, l'interdiction de publication qui frappe beaucoup de ses auteurs. Richard Jacquemond analyse ainsi le manque persistant de reconnaissance envers cette production :

Cet abondant corpus [de la poésie dialectale] [...] est demeuré jusqu'à aujourd'hui peu reconnu par l'institution officielle et peu étudié par la critique légitime : le contraste frappant entre la réputation dont jouissent, au sein même de la critique légitime, des poètes comme Jâhîn, Haddâd, Abnûdi, etc., objets d'hommages réguliers et de mentions élogieuses, et la rareté et la pauvreté des articles et ouvrages académiques analysant leur production. Cette double méconnaissance persistante, de la critique légitime et de l'institution officielle, contribue négativement à façonner les carrières littéraires des poètes d'expression dialectale : ils accèdent difficilement aux formes de consécration (prix, positions de pouvoir dans l'appareil culturel et médiatique, etc.) offertes aux poètes et écrivains de l'establishment ou de l'avant-garde consacrée.¹⁴¹

¹⁴¹ Richard Jacquemond, *ibid.*, p. 252-253.

Quant à l'interdiction qui menace la poésie écrite en dialecte, les exemples à cet égard sont multiples. Notons Ahmad Fu'ād Negm dont la plupart des œuvres ont été interdites, en particulier pendant les régimes de Nasser et de Sadate. Les poèmes de Naguib Surur (1932-1978) ne seront jamais publiés en Égypte de son vivant, et c'est son fils Shuhi qui finit par les publier sur internet. Ce geste lui coûte cher car il lui vaut une condamnation à une peine de prison en 2002. Cependant, la poésie dialectale réussit à accéder à d'autres médias comme le marché de la chanson. Au niveau commercial, les poètes profitent du marché privé de la chanson, de même qu'ils collaborent avec les instances gouvernementales par le biais de chansons patriotiques.

En somme, la vie intellectuelle en Égypte est en constant renouvellement depuis les années 1950. L'intelligentsia doit affronter le monopole de l'État, notamment pendant les régimes de Nasser et de Moubarak, tandis que les écrivains de la modernité se mettent en lutte pour imposer des pratiques artistiques, refusées et critiquées sévèrement par les générations antérieures.

3- La Syrie, une littérature en route vers la modernité

3.1- La littérature syrienne après l'Indépendance

L'établissement de la République arabe syrienne dans la seconde moitié du XX^e siècle et le départ du colonisateur contribuent à la création d'un nouveau paysage littéraire. Des institutions culturelles telles que le Ministère de la culture et l'Union des écrivains arabes et diverses associations ont également participé à cette mutation. La littérature en Syrie à l'époque moderne s'exprime à travers une variété de genres littéraires et de phénomènes artistiques : l'article de presse, l'autobiographie, la littérature pour enfants, le roman, la poésie...

L'article de presse occupe une grande place dans la vie culturelle syrienne moderne en raison de la multiplication des journaux. Ce genre proche de l'essai et de la littérature d'idées aborde des sujets sociaux, politiques ou culturels. Parmi les écrivains connus dans ce domaine, figurent Mohammed

Kurd Ali, Shafiq Jabri, Sami Kayali, Zaki Arsouzi, Saad Saeb, Shukri Faisal, Abdul Karim Al-Ashtar, Abdul Salam al-Ajili, Shuki Baghdadi et Sukiadi Ismail. Le genre de l'autobiographie est illustré par des poètes, des romanciers et des critiques littéraires. Concernant la littérature pour enfants, elle apparaît dans la seconde moitié du XX^e siècle chez de nombreux écrivains comme Zakaria Tamer, Diab Eid, Waleed Ma'amari, Nizar Najjar et Muwaffaq Abu Touk. En ce qui concerne le roman syrien, il devient un genre majeur de l'histoire littéraire contemporaine en Syrie et prend son essor dans les années soixante, comme le montre Elisabeth Vauthier :

Ce n'est qu'à partir des années soixante que le mouvement romanesque prend de l'ampleur en Syrie. Les ouvrages publiés alors font preuve d'une plus grande maturité. Les écrivains abordent de nouveaux thèmes comme la lutte nationaliste et l'unité arabe, la libération de la femme, les tentatives d'évolution sociale, le sentiment de perte de sens qui habite la nouvelle génération. La construction des romans est plus élaborée et les personnages gagnent en profondeur psychologique.¹⁴²

Le genre romanesque est pratiqué par de nombreux écrivains comme Hanna Mina, Nabil Suleiman, Abdul Nabi Hijazi, Abdel Salam al-Ajili, Faris Zerzour, Walid Ahlasi, Ahmad Youssef Daoud, Hani Al-Rahab, Ghada Samman, Nadia Khost, Khalil Al-Nuaim et Haidar Haider. Les romanciers syriens traitent des questions sociopolitiques majeures telles que la construction du barrage sur l'Euphrate, la guerre de Juin 1967, l'unité arabe, etc. Ils expriment aussi des préoccupations sociales liées à la condition des travailleurs et des paysans. Ils présentent une histoire non officielle de la société et de ses luttes politiques, sociales et intellectuelles successives, en pratiquant une relecture critique du passé. Alors que le roman de la dernière décennie du XX^e siècle semble prendre une direction nouvelle, plusieurs romanciers réorientent leur écriture grâce à leurs contacts avec les réseaux de création arabe et

¹⁴² Elisabeth Vauthier, *op. cit.* (Chapitre I « 1967 : un tournant pour la création » p. 31-42). Consulté le 20 mai 2018 sur <http://books.openedition.org>.

universelle, comme c'est le cas de Fawaz Haddad, Nihad Siris, Mohammed Abou Maatouk, Mamdouh Azzam, Ali Abdullah Saeed, Khalil Al-Raz et Abdul Aziz Al-Mousa.

Quant au théâtre syrien, il stagne jusqu'à la fin des années 1950 avant d'être pris en charge par l'État qui entreprend de rénover les théâtres et de créer un institut dédié au théâtre, qui suscite des vocations d'acteurs et de critiques. Trois facteurs ont un impact significatif sur le théâtre syrien : la renommée de certains dramaturges syriens qui leur donne une audience internationale comme Sa'ad Allah Wanus, l'influence des œuvres occidentales, le retour à l'héritage et la prise en compte de la réalité. Certains dramaturges syriens puisent dans divers courants théâtraux européens tout en militant en faveur d'un théâtre mêlant tradition et modernité afin de mieux exprimer les préoccupations du quotidien. La réalité sociale constitue une riche source d'inspiration pour le théâtre syrien qui décrit la lutte des classes, les oppositions entre monde urbain et monde rural ainsi que des questions politiques comme les liens entre l'individu et le pouvoir. Dans *Rituel pour une métamorphose*, première pièce arabe à entrer au répertoire de la Comédie-Française en 2013, Sa'ad Allah Wanus propose une véritable radiographie de la société syrienne, prise entre tradition orientale et modernité occidentale, dont il interroge sans concession les valeurs et les institutions. Des dramaturges tels que Farhan Belbel évoquent les conditions de vie des travailleurs, le coût de la vie et les problèmes administratifs. Dans les deux dernières décennies, des auteurs comme Hamdi Moussalli, Walid Fadhel et Mohammed Elmaghout tentent d'innover dans le théâtre syrien en rejetant les stéréotypes et en s'ouvrant à des sujets nouveaux sans renoncer à l'action politique, à l'instar de Mohammed Elmaghout qui prône l'insoumission et dénonce un État qui terrorise ses citoyens.

3.2- La poésie syrienne de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Depuis la fin des années 60 et jusqu'au milieu des années 70, l'expérience poétique se caractérise par une forme de noirceur et de pessimisme liée à l'état de défaite et au sentiment d'échec suscité par la réalité du monde arabe. Les questions politiques et sociales sont au cœur de la conscience poétique et de la création. L'écrivain syrien Saleh Diab distingue trois catégories de poètes syriens à cette période, tout d'abord deux qui lui semblent traditionnelles par les modèles ou la thématique :

La première est la catégorie des poètes qui puisent à la poétique d'Adonis pour la reproduire. Ces poètes-là n'ont pas posé de questions sur la poétique d'Adonis, se contentant de l'imiter, avec naïveté parfois.

La deuxième catégorie est constituée de poètes qui écrivent des poèmes selon une esthétique qui rejoint la poésie de la résistance en Palestine et au Sud du Liban. Rappelons que la poésie de la résistance est une reproduction de la poésie de Nizar Qabbani avec des messages politiques. Les poètes de la deuxième catégorie ont écrit des textes liés à l'histoire, à la sociologie, portant un message. Les deux catégories sont à mon avis conventionnelles, elles sont un ressassement de ce qui a déjà existé en poésie et ne cherchent pas à créer ni à inventer.¹⁴³

La troisième catégorie correspond à des poètes réellement novateurs qui créent des textes comme prolongement de leur vie intérieure tout en développant une véritable vision grâce à leur séjour à Beyrouth, ville ouverte et cosmopolite :

Ces poètes syriens ont vécu au Liban. Ce sont les poètes syriens dont l'expérience a mûri dans l'horizon de liberté de la ville de Beyrouth. Ils ont découvert des formes, inventé des styles d'écriture en s'ouvrant sur le monde. Même à présent, quand je lis leurs poèmes, je sens leur fidélité à la poésie qu'ils ont prise comme une sorte de processus créatif intérieur au sein duquel la vue se transforme en une vision. La poésie

¹⁴³ Saleh Diab, « Ces voix sont les vraies voix de la poésie écrite en Syrie », Entretiens avec Hussein Bin Hamza, in *Diacritik*, avril 2018, consulté le 11 mai 2019 sur diacritik.com

est liée à la vie intérieure en son tréfonds, ils ont reconstruit et recréé le monde.¹⁴⁴

La modernité poétique arabe n'atteint le champ littéraire syrien que pendant les années soixante, soit quelques années après son apparition, alors que la Syrie est le théâtre de conflits politiques. La Syrie voit l'émergence des deux poètes qui sont considérés comme les grandes figures du renouvellement de la poésie syrienne moderne : Adonis et Nizar Qabbani.

3.3- Adonis et la révolution poétique

Le poète syrien Adonis grandit à une époque où les sociétés arabo-musulmanes sont mises en ébullition par des révolutions et un sentiment national à vif. Adonis crée non seulement son propre monde dans ses poèmes, mais aussi l'appel à accéder à ce monde, et la clé du monde dont il souhaite l'avènement, c'est la révolution :

Seule une révolution peut réaliser le changement radical et total dont la société arabe a besoin. Cette révolution ambitionne de changer l'homme en profondeur, ce qui nécessite de changer non seulement le mode de vie, mais aussi le mode de pensée. La transformation de l'homme ne passe pas uniquement par la transformation de sa vie pratique, mais aussi, et surtout, par une transformation symbolique et théorique.¹⁴⁵

Adonis n'appelle pas à écrire sur la révolution, ni à décrire les révolutionnaires et leur héroïsme. La poésie révolutionnaire qu'il conçoit n'est pas celle qui accompagne la révolution, mais la poésie qui se révolte à l'intérieur d'elle-même et dans son domaine. La poésie entre en rébellion

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Ali Ahmad Saïd (Adonis), *Zaman al-shi'r (Temps de la poésie)*, Beyrouth, Dar as-sâqui, 5^{ème} édition, 2005, p. 20.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

فالمجتمع العربي يحتاج إلى تغير جذري وشامل، لا يتم إلا بالثورة، وهذه الثورة تطمح إلى تغيير الإنسان في أعماقه. وهذا لا يتم بمجرد تغيير نظام الحياة حوله، وإنما يجب أن يرافقه تغيير لنظام الفكر. فلا يكفي لتغيير الإنسان أن نغير الحياة على مستوى الشيء والعمل وحسب، وإنما يجب أن نغيرها أيضًا على مستوى الرمز والنظر

contre les formes d'expression traditionnelles et les conceptions classiques de la création ; pour cela, elle constitue ses propres formes et significations. Elle allie un univers mental et une construction sensible, une vision et une forme selon des analyses de Jean Rousset¹⁴⁶. Adonis affirme que la poésie « transcende l'esthétique arabe classique et ses normes. Ce dépassement reflète, au niveau théorique général, un rejet de la vie qui a produit cette esthétique et du système qui l'établit et qui en renforce la vie. Par conséquent, cette poésie est nécessairement politique, elle dépasse la structure qui prévaut au niveau du système et la structure qui prédomine au niveau de la parole »¹⁴⁷. Et il ajoute que « l'écriture poétique soit politique ne signifie pas qu'elle traite exclusivement de politique, mais plutôt qu'elle recompose la réalité par le biais de sa spécificité technique »¹⁴⁸.

Adonis propose des perspectives différentes sur la conception de la poésie, son efficacité, la spécificité de l'expression poétique, ainsi que sur la relation du poète avec le public. La fonction du poète, pour la poésie moderne en général, et pas seulement pour Adonis, n'est plus d'interpréter la réalité, comme c'est le cas de la poésie classique, mais de changer cette réalité. Par conséquent, l'écriture poétique est censée avant tout « rejeter la réalité dominante ou, plus précisément, en créer un rejet », selon les propos d'Adonis¹⁴⁹. La poésie révolutionnaire ne consiste pas en slogans ni en émotions qui épuisent l'événement dans sa réalité sensible. Décrire la réalité telle qu'elle est, c'est la tuer. La poésie révolutionnaire, telle que la conçoit Adonis « n'est pas un outil de prise de conscience ou de politisation, car elle

¹⁴⁶ Voir, Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1963.

¹⁴⁷ Ali Ahmad Saïd (Adonis), *Zaman al-shi'r (Temps de la poésie)*, op. cit., p. 20.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

فهو «تجاوز للجمالية العربية القديمة ومعاييرها. وهذا التجاوز يعكس على الصعيد النظري العام رفضاً للحياة التي أنتجت تلك الجمالية، وللنظام الذي يرسخها ويرسخ الحياة التي أنتجتها. ومن هنا فإن هذا الشعر سياسي بالضرورة، فهو يتجاوز البنية السائدة على مستوى النظام والبنية السائدة، على مستوى الكلام

¹⁴⁸ *Idem*.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

فإن تكون الكتابة الشعرية سياسية، ليست حصراً في أن تتكلم على السياسة، وإنما هي على الأخص في أن تعيد تكوين الواقع بخصوصيتها الفنية

¹⁴⁹ *Idem*.

Ma traduction. Citation originale en arabe : ترفض الواقع السائد أو بعبارة أكثر دقة تتشأ رفضاً له :

est, elle-même, une prise de conscience et une pratique politique. Elle est un acte et pas une invitation à agir »¹⁵⁰.

Cette spécificité de la poésie dans son traitement de la réalité la distingue du langage populaire et de la pratique politique directe. Mais Adonis ne considère pas la séparation entre cette forme poétique révolutionnaire et le peuple dans les sociétés arabes comme un état fixe ou absolu, mais comme une urgence, due au fait que le peuple lui-même fait partie des traditions contre lesquelles le poète veut se révolter. Autrement dit, Adonis refuse que la poésie représente une dimension utilitariste. Ainsi, il ne regarde pas le monde et la réalité selon une optique matérielle, mais du point de vue de la contemplation et de la créativité. Pour lui, « le poème est autant une poésie qu'un dévoilement de l'existence et une ouverture aux dimensions de l'homme »¹⁵¹. Sur cette base, le poète peut être révolutionnaire dans toute sa poésie sans utiliser une seule fois le mot « révolution ». La révolution souhaitée par Adonis trouve une place privilégiée dans la littérature syrienne des années 1990, notamment à travers le « Forum Littéraire des Jeunes Écrivains » de l'Université d'Alep, comme le souligne Saleh Diab :

Au cours des années 90, la ville d'Alep a été un chantier littéraire et un affluent de la littérature syrienne dans le roman et la poésie moderniste. À mon avis le Forum a été le dernier laboratoire littéraire syrien. Les poètes du Forum ont témoigné d'une conscience poétique aiguë, et bien qu'il n'y ait pas eu de grosse production poétique, leurs poèmes ont résisté à l'épreuve du temps. Ils ont questionné le poème de la revue « Poésie »/« Shi'r », le poème des années 70 qui s'appuie sur la parole quotidienne, ils ont puisé aux expériences esthétiques de quelques poètes libanais des années 70, s'ouvrant sur la poésie traduite. Ils se sont également nourris à l'héritage classique, interrogeant le statut du poète et la relation entre poétique, esthétique et politique. Leurs poèmes

¹⁵⁰ *Idem.*

Ma traduction. Citation originale en arabe :

الشعر الثوري ليس أداة توعوية أو تسييس، ذلك أنه هو نفسه وعي وممارسة سياسية. إنه فعل وليس دعوة للفعل

¹⁵¹ *Idem.*

Ma traduction. Citation originale en arabe :

تكون القصيدة شعراً بقدر ما تكون كشفاً للوجود وانفتاحاً على أبعاد الإنسان

sont intemporels tout en étant inscrits dans le temps et l'expérience humains. Leur souci n'était pas la notoriété, le poète pouvait n'avoir écrit qu'un seul livre ou même un seul poème durant toute sa vie, mais son œuvre devait être marquée par son empreinte esthétique personnelle.¹⁵²

En bref, la littérature syrienne contemporaine tente de suivre le mouvement de renouveau littéraire dans le monde arabe. L'émergence de quelques grands écrivains syriens tels Nizar Qabbani, qui a déconstruit l'image traditionnelle de la femme dans sa poésie, et Adonis sont la preuve de cette tendance.

4- La littérature irakienne contemporaine

4.1- « Pionniers de la littérature et de la vie », un groupe littéraire novateur

Le phénomène des groupes littéraires en Irak, qui s'amplifie dans les années 1960 et 1970, remonte aux années 1920. Les jeunes qui se trouvent autour de la revue *sahifaa* (Journal), publié à Bagdad en 1924, forment les premiers groupes des intellectuels intéressés par le renouvellement de la littérature, de l'art et même de la politique. Parmi ceux-ci, notons Hussein al-Rahal, Mahmoud Ahmad al-Sayyed et Mustafa Ali. Dans les années 1930, le groupe de la revue *al majala* se constitue à Mossoul, précisément en 1938, grâce aux efforts de Zul-Nun Ayoub, Abdel Haq Fadel et Yousef El-Haj Elias. À Najaf, le groupe *montada al-nashr* se crée en 1935, dont les fondateurs sont Cheikh Mohammed Reza al-Muzaffar et Hadi Fayyad. En 1943 Abdul Fattah Ibrahim, Mohi eddin Yusuf, Khadouri Khadduri et Taha Baqir fondent *al-mu'assaça al-çaqafyeh* (l'association culturelle).

¹⁵² Saleh Diab, « Une anthologie de poésie syrienne et arabe parue en France », Entretiens avec Carole Mesrobian, décembre 2018, [enligne] consulté le 21 avril 2019 sur www.recoursaupoeme.com

L'année 1954 voit l'apparition du groupe *rwaad al-adab wal hayah* (Pionniers de la littérature et de la vie), à Mossoul. Il est un des premiers groupes littéraires dans la littérature irakienne contemporaine, auquel participent quatre écrivains fondateurs, connus plus tard pour leur rôle actif dans la vie culturelle irakienne contemporaine : Mahmoud Al Mahrouq, Chazil Taqa, Hashim al-Taan et Ghanem al-Dabbagh. Ils recourent à la poésie et au récit pour exprimer leur aspiration à une littérature en lien avec la vie présente et à ses préoccupations. Il faut noter à cet égard que le journaliste Abdul Basset Younès (1928 - 2000) publie une revue à Mossoul, *al-rayah*, dans laquelle il accorde à ce groupe une partie indépendante pour publier ses œuvres.

Le dénominateur commun des membres fondateurs de ce groupe réside dans le fait qu'ils sont tous originaires de la ville de Mossoul, qu'ils appartiennent à la même génération – la plupart d'entre eux sont nés dans les années 1930 – et, bien sûr, dans leur désir de renouvellement des formes littéraires traditionnelles. Mais, au-delà de ces éléments de convergence, les conflits idéologiques et politiques qui parcourent la société irakienne après la révolution du 14 juillet 1958 forment des points de friction entre les membres du groupe. En outre, les événements politiques empêchent la plupart d'entre eux de réaliser leur projet littéraire, comme le montre Abdul-Ilah Ahmad.¹⁵³

L'un de ces jeunes écrivains, Mahmoud Al Mahrouq, considéré comme l'un des pionniers de la poésie moderne, compose un poème en 1948 à l'âge 17 ans, intitulé *zalaâm* (L'obscurité). Ce poème constitue « la première expérience littéraire irakienne dans la poésie libre » comme le dit Zul-Noun

¹⁵³ Voir Abdul-Ilah Ahmad, *al-adab al-qissassi fil 'iark monzo al-harb al-'almyyia al-saniyya* (La littérature narrative en Irak depuis la Seconde Guerre mondiale), Baghdâd, Dar al-shi'oun al-saqafiyya, 1977, 2 volumes, *passim*.

al-Attraqgi¹⁵⁴. Puis il publie son premier recueil *Qissarat al-rih* (La lyre du vent). Avec cette production poétique, le groupe confirme ses tendances modernistes qui forment une nouvelle expérience dans la littérature irakienne moderne, caractérisée par un désir de renouvellement des formes traditionnelles. La poésie se caractérise par la révolte et l'expression des idées révolutionnaires comme nous le verrons dans le point suivant du présent chapitre.

4.2- La révolution, thème dominant dans la poésie irakienne contemporaine

L'histoire irakienne moderne est toujours présente dans la mémoire poétique des poètes irakiens. Ces derniers évoquent des événements historiques et les révolutions qui ont changé la carte politique du pays et celle du monde arabe en général. Leur poésie reflète une volonté d'être partie prenante de la société et un attachement aux questions politiques. Les poètes irakiens contemporains tentent de démontrer l'originalité de leur création par leur refus de s'inscrire dans une tradition locale et par la mise à l'écart des modèles occidentaux¹⁵⁵. Leur poésie constitue un lien entre la poésie irakienne contemporaine et le mouvement arabe de la poésie libre. Dans son ouvrage *Qadayaa al-sh'ir al-mu'assir* (*Questions de la poésie contemporaine*), Nazik al-Malâika suggère que ce mouvement de renouvellement et d'instauration de nouveaux modèles poétiques naît d'un besoin social et esthétique de remplir le vide créé par la société de cette époque¹⁵⁶. La dimension idéologique de cette poésie comporte un appel à la

¹⁵⁴ Zul-Noun al-Attraqgi, dans Hachim Yahia al-Malaj et alii., « *maosso'at al-mossoul al-hadariyya* » (*L'Encyclopédie de la civilisation du Mossoul*), Mossoul, Dar al-kittaba lil tiba'a wal nashr, 1992, Tome V, p. 378.

¹⁵⁵ Voir Nassra Ahmyyid Gado'u, *al-adab wal sawra « al-adab al-'iraki al-mu'assir namuzag »* (*La littérature et la révolution « le modèle de la littérature irakienne contemporaine »*), [en ligne] sur www.intelligentsia.tn. Consulté le 4 avril 2017.

¹⁵⁶ Voir Nazik al-Malâika, *qadayya al-sh'ir al-mu'assir namuzag »* (*Les questions de la poésie contemporaine*), Baghdâd, Maktabat al-nahda, 1967.

révolution et une incitation à l'unité de la lutte pour les Arabes des différents pays. Les mouvements révolutionnaires de la société arabe sont clairement présents dans la poésie irakienne, en particulier chez le poète et pionnier de la modernité poétique Badr Chakir al-Sayyab. Le recueil de ce dernier *ounshodate al-matar* (Le chant de la pluie) évoque la révolution arabe au Maghreb, notamment la guerre d'indépendance en Algérie entre 1952 et 1962. Dans l'un de ses poèmes, *yaoum al-tughâa al-akhir* (Le dernier jour des tyrans), il écrit :

L'avenir est devenu
l'avenir proche des révolutionnaires
Main dans la main, au fond du feu,
nous monterons au sommet¹⁵⁷

Al-Sayyab et les poètes irakiens modernes déplacent le thème de la révolution en évoquant des mythes et des symboles historiques sous la forme de la poésie libre. Avec ces tendances révolutionnaires, la poésie irakienne contemporaine parvient à incarner l'esprit de révolte qui prédomine dans le monde arabe, comme le prouvent les vers de la poétesse Nazik al-Malâika qui chante la révolution de 1958 en Irak :

Notre République notre joie ! Ô notre désir et notre nostalgie
Nous avons été assoiffés de toi durant des années
Nous avons nourri de rêves notre faim et notre veille
Maintenant, nous avons un afflux de lumière et de certitude.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Badr Chakir al-Sayyab, *Ad-Diwan (Le Recueil)*, Beyrouth, Dar al-'awda, 1989, Tome I, p. 261.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

ظل الغد // غد التائرين القريب // يدا بيد من غمار اللهب // سنرقى إلى القمة العالية

¹⁵⁸ Nazik al-Malâika, *Shagarat al-qamar (L'arbre de la lune)*, Beyrouth, Dar al-'ilm lil malayyin, 1968, p. 7.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

جمهوريةنا فرحتنا يا حرقه أشواق وحنين // نحن عطشى لك أعواما // جعنا وسهرنا غديناها أحلاما // والآن ملكناها دفقة ضوء ويقين

Nazik al-Malāika privilégie l'écriture en vers libres, héritière de la tradition populaire irakienne, pour lutter contre la sclérose des institutions et pour communier avec celles et ceux qui souffrent. Cet esprit de contestation prédomine également dans la poésie de Sayyab, qui évoque la révolution, en particulier hors d'Irak :

Ils n'ont pas lu parce que la Tunisie s'éveille à la lutte
Parce que les révolutionnaires algériens tissent – à partir du sable
des tempêtes, des torrents, des halètements des affamés -,
Le cercueil des tyrans alors que les grenades des volontaires continuent
À siffler au crépuscule du canal
Ils n'ont pas lu
Ils sauront qui est en erreur¹⁵⁹

En bref, le poème irakien contemporain connaît de vastes horizons marqués par la richesse et la diversité. Cela forme un terrain solide sur lequel la poésie et la littérature irakiennes contemporaines construisent leur originalité artistique en lien avec les spécificités d'un pays qui exalte son identité culturelle et son arabisme. La poésie irakienne s'inscrit dans un climat de bouillonnement intellectuel qui fait de l'Irak un théâtre de révolutions intellectuelles et littéraires, auquel elle répond par son enracinement dans des traditions venant de tout le monde arabe.

À cet égard, le poète irakien Mohammed Mahdi al-Jawahiri s'impose comme figure centrale de la poésie irakienne et arabe contemporaine. Militant engagé, il est un poète combattant, qui lutte par sa poésie contre la colonisation étrangère et les dirigeants despotiques qui collaborent avec l'occupant. La poésie de Jawahiri constitue un miroir de l'histoire irakienne, comme le dit le critique Falih al-Rikabi en estimant que pour le lecteur « qui veut lire l'histoire politique, sociale et intellectuelle de l'Irak au XX^e siècle, il

¹⁵⁹ Badr Chakir al-Sayyab, *op. cit.*, p. 243.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

لم يقرأون لأن تونس تستغيق على النضال // ولأن ثوار الجزائر ينسجون من الرمال // ومن العواصف والسيول ومن لهات الجائعين // كفن الطغاة
وما تزال قذائف المتطوعين // يصفرن في غسق القنال // لم يقرأون // سيعلمون من الذي هو في ضلال

doit lire la poésie de Jawahiri, car elle incarne véritablement les grands événements en Irak »¹⁶⁰. La poésie de Jawahiri est pleinement politique en exprimant la volonté d'indépendance du pays, la revendication de la liberté et du droit du peuple à une vie meilleure. Al-Jawahiri reste attaché à son orientation poétique particulière, dont les traits distinctifs apparaissent dès ses premiers poèmes publiés à la suite de la révolution irakienne en 1920. Il vit la tourmente des événements politiques qui frappent l'Irak et le monde arabe et islamique, tels que la révolution de 1920 contre le colonialisme britannique et ses soutiens locaux. Cette révolution constitue un point de départ essentiel dans le processus de développement de la conscience politique moderne en Irak. Al Jawahiri se situe également à l'avant-garde des poètes de la Renaissance en Irak et son enthousiasme au service de la nation stimule l'implication et l'admiration du peuple irakien.

En somme, la littérature irakienne moderne semble obsédée par la révolution et les questions liées à l'histoire et à l'organisation de la société. À ce titre, elle est pleinement politique et engagée. Par ailleurs, cette littérature se caractérise par la modernité, surtout dans le genre poétique qui opère une véritable révolution esthétique, à l'instar des pionniers que sont al-Sayyab, al-Bayatti et Nazik al-Mala'ika.

¹⁶⁰ Falih al-Rikabi, « *ruyyia mushtaraka bayn sha'irayin : al-Ma'arri kama ra'ah al-Jawahiri* » (« Point de vue commun de deux poètes : al-Ma'arri vu par al-Jawahiri »), in *Aqlam*, n° 3-4, Baghdâd, 2007, p. 41.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

ومن يريد أن يقرأ تاريخ العراق السياسي والاجتماعي والفكري في القرن العشرين، فليقرأ شعر الجواهري، لأنه يجسد بصدق الأحداث الجسام المتعاقبة التي مرت على العراق

5- La littérature palestinienne contemporaine et le défi de l'Occupation

La littérature palestinienne a pleinement contribué à toutes les expériences révolutionnaires vécues par la littérature arabe au cours du XX^e siècle, surtout depuis les années 1950. Mais elle présente des caractéristiques qui la distinguent à certains égards, notamment le ton du discours et l'importance de la question politique. Certes toute la littérature arabe est préoccupée par les luttes sociales et politiques des peuples, mais il est clair que la politique impose un fardeau plus lourd à l'écrivain palestinien.

La question politique est liée à des questions d'identité pour les Palestiniens condamnés à l'exil, en tant que citoyens de seconde zone s'ils restent sur leur territoire ancestral ou sans citoyenneté, que beaucoup ont perdue avant l'établissement de l'État palestinien, au moment où ils vivaient sous occupation militaire israélienne en Cisjordanie et à Gaza. Il y a bien sûr de nombreux écrivains arabes qui ont choisi de vivre en exil dans le monde entier à cause de l'oppression qui règne dans certains pays arabes, mais il y en a beaucoup plus qui vivent – contrairement aux Palestiniens – dans leur pays pleinement souverain.

5.1-L'expérience particulière de la littérature palestinienne

L'impact de l'occupation israélienne sur l'expérience palestinienne est omniprésent et envahissant : aucun Palestinien ne lui échappe, aucun écrivain ne peut l'éviter. La situation politique pèse lourdement sur les conditions d'existence, matérielles et psychologiques.

Qu'ils se trouvent en Israël, en Cisjordanie et à Gaza ou dans la diaspora, les Palestiniens vivent « en pays dominé » pour reprendre le titre de Patrick Chamoiseau¹⁶¹ et leur identité se construit sur l'exil et la perte de la patrie. Il

¹⁶¹ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1996.

est difficile pour un écrivain de ne pas écrire sur la politique au risque de passer pour un traître ; de fait, les écrivains palestiniens n'ont guère de possibilité d'échapper aux événements de l'histoire contemporaine. Profondément marqués par l'exil, ils sont confrontés à une lutte permanente contre des obstacles, intérieurs et extérieurs, de toutes sortes et de toutes tailles. Cependant, les écrivains palestiniens peuvent sortir de cette crise, comme l'explique la poétesse palestinienne Salma Al Khadra Al Jayyousi :

La plus grande lutte des écrivains palestiniens et la plus grande victoire qu'ils ont remportée consistent en leur refus d'être les victimes étranglées de l'humanité dans la seconde moitié du XXe siècle. Bien qu'ils n'aient jamais cessé de ressentir le dilemme de leur peuple, ils semblent endurer une situation qui dépasse la tragédie et la nécessité. Voilà ce qui a donné ses couleurs à la littérature palestinienne contemporaine et a déterminé sa destination et son discours.¹⁶²

Ainsi, les poètes et les romanciers palestiniens sont, même à l'intérieur de frontières étroites, très inventifs et apparaissent à la pointe de la création littéraire arabe. Souvent pionniers et à l'avant-garde, les écrivains palestiniens ouvrent la voie vers le renouveau de la littérature de leur pays.

Malgré les limites et les contraintes imposées aux auteurs palestiniens, il existe une littérature palestinienne très riche produite dans et hors les frontières de la Palestine. L'exil, intérieur ou extérieur, constitue finalement un aiguillon pour la création littéraire.

¹⁶² Salma Al Khadra Al Jayyousi, *Mukadimat al-adab al-filastini fi al-'asr al-hadiss (Introduction de la poésie palestinienne à l'époque moderne)*, op. cit., p. 3.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

أعظم نضال خاضه الكتّاب الفلسطينيون وأعظم انتصار حققوه، هو رفضهم أن يكونوا ضحايا الإنسانية الخائعين في النصف الثاني من القرن العشرين. ومع أنهم لم يتوقفوا أبداً عن الإحساس بالمعضلة التي يحياها شعبهم، فإنهم يبدون من قوة التحمل ما يعلو على المأساة ويتجاوز الضرورة. وهذا ما لَوّن الأدب الفلسطيني المعاصر وحدّد وجهته ولهجته

5.2- Les deux sources de la production de la littérature palestinienne

Lorsqu'on parle de littérature palestinienne contemporaine, on est en fait confronté à deux types de production littéraire : l'une est représentée par des écrivains vivant sur la terre historique de la Palestine¹⁶³ et l'autre comprend des écrivains de la diaspora. En 1948, la culture palestinienne se trouve scindée en deux car les liens directs entre les écrivains vivant en Israël et ceux partis en exil deviennent quasi inexistantes. Mais l'ouverture des frontières entre Israël et la Cisjordanie et la bande de Gaza après la guerre de 1967 permet de retisser les liens.

Cependant, il subsiste encore quelques différences culturelles entre eux car les écrivains restés en Israël évoluent dans une culture étrangère à la leur et au contact d'une langue, l'hébreu, qui est souvent devenue leur langue seconde. Cela ne veut pas dire que les écrivains palestiniens qui ont interagi avec l'hébreu et la littérature hébraïque ont perdu leur identité culturelle, mais cette dernière a connu une forme d'acculturation. Les poètes palestiniens « de l'intérieur » sont dépossédés de leur socle culturel qui aurait pu permettre une renaissance littéraire et un renouvellement des modèles classiques.

Les écrivains palestiniens exilés (le plus souvent dans des pays de langue arabe) sont, eux, en lien avec les expériences littéraires radicales qui dominent la littérature arabe depuis les années 1950. Ils contribuent pleinement à cette féconde période de l'histoire littéraire contemporaine en se situant souvent aux premiers rangs de l'avant-garde arabe. Cependant, la littérature palestinienne « n'a été caractérisée historiquement par aucun des caractères avant-gardistes », comme le montre Salma Al Khadra Al

¹⁶³ À titre d'exemple, voir le roman de Sahar Khalifa « *Chronique du figuier barbare* », traduit de l'arabe (Palestine) par Jamel Eddine Bencheikh, Catherine Lévy et Amina Rashid, Paris, Gallimard, Coll. « Du monde entier », 1978. Ce roman révèle la situation difficile des travailleurs palestiniens et décrit la vie quotidienne des Arabes en général dans les territoires occupés par Israël.

Jayyousi¹⁶⁴. Par ailleurs, il faut noter que la plupart des écrivains palestiniens connus avant 1948 ont vécu et étudié en dehors de la Palestine. Pour s'épanouir, la littérature palestinienne a besoin d'un contact avec un milieu littéraire actif et innovant, qui n'existe à cette époque qu'à l'extérieur de ses frontières.

Ce binarisme (l'intérieur *vs.* l'exil) peut également expliquer la disparité actuelle entre la littérature palestinienne, écrite à l'intérieur de la Palestine et celle qui est écrite en exil. Mais, il faut noter que beaucoup d'écrits palestiniens en Israël, en Cisjordanie et dans la bande de Gaza sont puissants et créatifs, dont la plupart des auteurs sont reconnus. Certains d'entre eux, comme Émile Habibi, ont acquis une renommée internationale pour l'originalité et la valeur esthétique de leur œuvre.

5.3- La poésie palestinienne avant 1948

Après la création de l'État d'Israël en 1948, les poètes palestiniens, héritiers de la longue tradition de la poésie arabe, se trouvent confrontés à une situation politique nouvelle et complexe qui les dépasse. Avant les années 1950, la poésie réagit aux événements vécus par le peuple palestinien et constitue déjà l'expression littéraire de leur dépossession. Cette période connaît la première génération d'écrivains à s'engager littérairement dans la Palestine sous protectorat britannique. Nous présenterons brièvement les pionniers de cette avant-garde au sein de laquelle quelques figures se détachent.

Ibrahim Toukan (1905-1941) est l'un des pionniers de la littérature palestinienne et du combat national, dont le vécu est au cœur d'une écriture lyrique qui a su toucher les sentiments les plus profonds des Palestiniens.

¹⁶⁴ Salma Al Khadra Al Jayyousi, *Mukadimat al-adab al-filastini fi al-'asr al-hadiss (Introduction de la poésie palestinienne à l'époque moderne)*, *op. cit.*, p. 5.

Ma traduction. Citation originale en arabe: غير أن الأدب الفلسطيني لم يتميز تاريخياً بأي من هذه الصفات الطليعية:

Cet érudit a notamment été formé à l'Université américaine de Beyrouth de 1923 à 1929, où il obtient un diplôme en littérature arabe. Après quoi, il retourne dans sa ville natale de Naplouse pour devenir professeur à la Najah National School et participer à l'éducation de ses compatriotes. Il est l'auteur d'un poème célèbre dans le monde arabe, *Mawtini* (Ma patrie), qui fait l'éloge de la résistance palestinienne et prône l'unité du monde arabe. Mis en musique, ce poème a été adopté comme hymne national en Irak en 2004, après la chute du régime de Saddam Hussein.

Mutlaq Abdul Khaliq (1909-1937) est le seul poète romantique en Palestine avant l'apparition de Fadwa Touqan, la sœur d'Ibrahim Touqan, qui a commencé son œuvre par des élégies funèbres. Il est profondément influencé par les écrivains de la diaspora en Amérique du Nord et se distingue des autres poètes de son pays par sa vision pessimiste de la vie. Il a écrit une poésie marquée par la mélancolie et le désir d'anéantissement : « Je vois la vie comme une maladie et un malheur // Je cherche la mort, mais elle me fuit // Ô misère, est-ce que je demande l'impossible ! »¹⁶⁵. Dans sa poésie, regroupée après sa mort dans un unique recueil intitulé *Al-Rahil* (Le départ) publié en 1938, il évoque des profondeurs spirituelles et philosophiques que la poésie palestinienne n'a pas abordées avant lui. Il manifeste une conscience vive et une compréhension profonde du problème de l'existence. Fadwa Toukan (1917-2003), dont nous parlions plus haut, est une grande poétesse palestinienne. Ses poèmes ont d'abord été construits sur une thématique intimiste et romantique liée à la nature, à la solitude et au malheur avant de développer une conscience plus politique après la défaite de 1967. Elle a réussi à surmonter tous les préjugés attachés à sa condition de femme pour participer à la lutte de son peuple contre l'occupant. Son ouvrage le plus connu en France est son autobiographie en deux volumes, traduite en français, *Le rocher et la peine* et *Le cri de la pierre*.

¹⁶⁵ Vers de Mutlaq Abdul Khaliq, cités par Salma Al Khadra Al Jayyousi, *op. cit.*, p. 7.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

وأرى في الحياة داءً وبيلًا // أطلبُ الموت وهو ينفِرُ مِنِّي // يا لتعسَى، هل أطلبُ المستحيلًا !

Abdel Rahim Mahmoud (1913-1948) est reconnu pour sa participation active à la vie politique à partir de la fin des années 1930 et pour ses poèmes éloquents et chargés d'émotion, prophétiques du sort des Palestiniens. Le courage et le sacrifice de soi pour la défense de l'honneur et de la patrie constituent les principales valeurs exprimées par ce poète. Mort sur le champ de bataille en 1948, il est appelé le poète martyr¹⁶⁶.

Abou Salma (1911-1984) commence à écrire dans les années 1930 en chantant le courage et la résistance des Palestiniens et en exaltant l'unité des Palestiniens chrétiens et musulmans. Après 1948, il vit en exil à Damas, exprimant la douleur et les espoirs des Palestiniens exilés. Il continue à écrire jusqu'à la fin des années 1970 tout en conservant sa popularité¹⁶⁷. Née avant la perte du pays qu'elle a parfois prophétisée, la poésie est un genre littéraire très important en Palestine qui accompagne la longue lutte contre l'occupation.

¹⁶⁶ Voir « L'engagement, le non-engagement et la forme de la poésie dans la littérature arabe moderne » [Collectif], dans *le Journal de l'Université de Khartoum*, volume I, n ° I, 1972.

¹⁶⁷ Voir Salma Al Khadra Al Jayyousi, *al-itjihat wal harkat fi al-sh'ir al-'arabi al-hdiss (Les tendances et les mouvements dans la poésie arabe moderne)*, *op. cit.*, p. 298-302.

5.4- La littérature palestinienne après 1948

L'exode 1948 – la *Nakba* –, avec ses effets matériels et psychologiques dévastateurs, est sans doute « le premier événement à être décrit comme un tournant dans la littérature arabe moderne » selon les propos de Salma Al Khadra Al Jayyousi¹⁶⁸. Cette tragédie constitue un défi pour la tradition littéraire et aussi une occasion pour les intellectuels et artistes arabes de soumettre ce patrimoine à un examen minutieux. « Cet examen critique aurait pu être un phénomène hygiénique s'il n'avait pas conduit certains écrivains à adopter un principe de rejet absolu en niant toute valeur à la riche littérature arabe classique » comme le regrette Salma Al Khadra Al Jayyousi¹⁶⁹.

5.4.i- Le champ littéraire palestinien de 1948 à 1967

La poésie palestinienne connaît un essor influencé par les événements politiques après les défaites de 1948 et de 1967. L'œuvre de Fadwa Toukan, que nous avons déjà évoquée, évolue après la guerre de juin 1967 dans un sens de plus en plus politique. Elle est une des rares femmes à rejoindre le groupe des poètes de la résistance qui écrit depuis l'intérieur même d'Israël et manifeste contre l'hégémonie israélienne. Témoin de la longue série de drames de l'histoire palestinienne, elle devient l'une des voix les plus puissantes dans la défense de son peuple et de ses droits.

Les écrivains palestiniens vivant à l'intérieur des frontières d'Israël sont totalement séparés de leurs compatriotes exilés depuis de nombreuses

¹⁶⁸ Salma Al Khadra Al Jayyousi, *Mukadimat al-adab al-filastini fi al-'asr al-hadiss (Introduction de la poésie palestinienne à l'époque moderne)*, op. cit., p. 4.

Ma traduction. Citation originale en arabe : أول حدث يمكن وصفه بأنه نقطة تحوّل في الأدب العربي الحديث :

¹⁶⁹ *Idem*.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

وكان من شأن هذا الفحص النقدي أن يكون ظاهرة صحية لو أنه لم يدفع ببعض الكتاب إلى أن يتخذوا موقف الرفض المطلق فينكروا أي قيمة لهذا الأدب الكلاسيكي الغني

années. Les contacts sont très rares entre les deux groupes jusqu'au milieu des années 1960 où les écrivains de la diaspora découvrent l'existence d'une intense activité poétique dans leur pays. Ainsi, les noms de Tawfiq Ziyad, Mahmoud Darwich et Samih al-Qasim commencent à apparaître dans le champ littéraire et leurs poèmes offrent une tribune aux tragédies de l'histoire traversées par le monde arabe. Malgré leur relatif isolement, les écrivains palestiniens n'ignorent pas les changements qui affectent la création littéraire dans le monde arabe à partir des années 1950. Si certains poètes de la diaspora, tels Abou Salma, Kamal Nasser et Hassan al-Beheiri, restent fidèles aux formes classiques de la poésie qui prévalent avant 1948, d'autres contribuent directement à la révolution poétique des années cinquante, notamment Tawfiq Sayegh, Jabra Ibrahim Jabra et Salma al-Khadra al-Jayyousi.

Jabra, connu pour son activité de critique littéraire et de traducteur de l'anglais, est l'auteur de plus de soixante-dix romans, qui expriment une quête de la liberté et une révolte à la fois existentielle et collective par l'engagement dans la lutte armée. Il est aussi l'un des premiers à introduire le poème en prose dans la littérature arabe et à utiliser les mythes de la fécondité qui prévalent dans la poésie arabe à la fin des années 50. Jabra contribue également à la connaissance des légendes et mythes arabes grâce à sa traduction, en 1957, d'une section du Rameau d'or (*The Golden Bough*) de James George Frazer, une immense fresque ethnologique en douze volumes des mythes et des rites de l'humanité publiée entre 1911 et 1915 en Grande Bretagne. Jabra s'est particulièrement intéressé au volume consacré à Adonis qui fait partie des « dieux qui meurent ».

Les poètes arabes manifestent une sensibilité particulière aux mythes de la fertilité et de la fécondité – Dieu ramène la vie dans le monde – qu'ils transposent à la situation historique de la Palestine après la *Nakba* de 1948,

dans l'espérance d'un retour de la vie après le désastre. Tawfiq Sayegh, de son côté, est l'un des premiers poètes palestiniens des années 50 à suivre la tendance moderniste de la littérature arabe, encore à ses balbutiements à cette époque. Son premier recueil de poèmes en prose d'avant-garde est publié en 1953 sous le titre *Salasoun Qassida* (Trente poèmes), mais dont les caractéristiques modernistes ont pu passer inaperçues.

Parmi les écrivains de la diaspora, figure Ghassan Kanafani (1936-1972) qui commence à écrire au début des années 1960 alors qu'il est enseignant au Koweït. En 1959, il rentre à Damas, où sa famille vit depuis l'automne 1948, puis s'installe à Beyrouth où il devient le porte-parole du Front populaire de libération de la Palestine. Bien que souffrant du diabète, il poursuit son œuvre et fait preuve d'originalité dans ses trois récits, *Des hommes dans le soleil* (1963), *Ce qui reste pour vous* (1966), et *Retour à Haïfa* (1969). La nouvelle *Des hommes dans le soleil* lui apporte la notoriété dans le champ littéraire arabe : elle évoque l'histoire de trois Palestiniens errant entre les frontières dans une citerne, au sein d'un univers brûlant de lumière. Assassiné en 1972, Ghassan Kanafani exprime dans son œuvre son attachement à la terre malgré l'expérience de la perte et de la dissolution vécue par la Palestine.

Les années 1960 voient l'émergence de l'écriture narrative en Cisjordanie. Ce genre se développe en quelques années grâce à des écrivains palestiniens comme Mahmoud Shuqair, Khalil al-Sawahri, Rashad Abu Shawar et Yahya Yakhlef. Dans la période qui suit la guerre de 1967, après la conquête de la Cisjordanie par Israël, certains d'entre eux émigrent, volontairement ou sous la contrainte, comme c'est le cas de Sawahri, expulsé par Israël. En Israël même, pendant les années 50, comme dans la période d'avant 1948, l'activité romanesque est restreinte à la traduction d'œuvres romanesques occidentales ou à l'imitation de modèles occidentaux.

Mais à la fin des années 1960, Émile Habibi, Palestinien « de l'intérieur », membre actif du Parti communiste d'Israël, devient l'un des écrivains les plus connus dans le monde arabe, en particulier après la parution de son roman *Les circonstances étranges de la disparition de Said Abou Nahs* (1974), traduit en hébreu et en de nombreuses autres langues. Ce roman met en scène un héros, l'Optissimiste, un être à jamais inaccompli, dont le parcours le conduit à la perte d'identité et à la disparition. Il dénonce à la fois les impostures arabes et la violence de la colonisation d'Israël. D'autres exemples viennent à l'esprit comme Tawfiq Fayyad, Mohammed Nafaa et Mohammed Ali Taha qui comptent parmi les écrivains ayant dominé l'univers romanesque en Israël.

5.4.ii- La poésie palestinienne de la diaspora

La poésie palestinienne devient plus autonome face à la crise nationale qui empire après la guerre de juin 1967. D'une part, les poètes de la diaspora qui vivent dans des pays tels que l'Irak et le Liban sont plus étroitement liés à la société et à l'histoire des pays d'accueil, ce qui génère une conformité à l'opinion des pays arabes. D'autre part, les poètes installés dans d'autres pays que ceux du monde arabe éprouvent des difficultés d'adaptation à leur nouveau cadre de vie. Dans son poème *rou'yâ* (Vision), la poétesse palestinienne Maryam Kassem al-Sa'ad, qui vit aux États-Unis, évoque sa nostalgie :

Les années passent
et l'attente continue
et la foi reste
comme un halo qui illumine les générations

Mais Beyrouth, Sidon, Tyr et la partie sud du Liban constituent des exceptions dans cette géographie de l'exil car les poètes les évoquent souvent avec amour et affection. La poésie palestinienne de la diaspora reflète la douleur des déplacements continus d'un lieu d'exil à l'autre, ce qui traduit la souffrance liée à l'absence d'une résidence fixe¹⁷¹. Mahmoud Darwich décrit cet état, à la fois d'existence et d'inexistence :

Je prépare ma photo à ma Dame
Si je meurs, suspends-la sur le mur
Elle dit : y a-t-il un mur ?
J'ai dit : nous lui construirons une chambre.
- Où ? Dans quelle maison ?
Je dis : nous lui construirons une maison.
- Où ? Dans quel exil ?¹⁷²

Mahmoud Darwich, devenu en quelque sorte l'« ambassadeur du rêve palestinien », a su éviter le piège de l'événementiel et du circonstanciel dans sa poésie pour aller à l'essence du drame vécu par la Palestine.

Après l'invasion israélienne du Liban et l'exode palestinien de Beyrouth en 1982, l'espace alloué aux Palestiniens se restreint dramatiquement et Darwich exprime un sentiment d'étouffement et de claustrophobie, tout

¹⁷⁰ Poème de Maryam Kassem al-Sa'ad, cité par Salma Al Khadra Al Jayyousi, *Ibid.*, p. 14.
Ma traduction. Citation originale en arabe :

السنون تمضي // والانتظار يستمر // والإيمان الواصل يبقى // هالة تضيء الأجيال // الرؤية تبقى حية

¹⁷¹ Ottmar Ette parle de « littératures sans résidence fixe » (« *Literaturen ohne festen Wohnsitz* ») pour évoquer les circulations des écrivains entre les pays, notamment à propos du romancier libanais, Amin Maalouf. Ottmar Ette, « Amin Maalouf, l'exil et les littératures sans résidence fixe », J.-P. Morel, W. Asholt, G.-A. Goldschmidt (dir.), *Dans le dehors du monde. Exils d'écrivains et d'artistes au XX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 309-327.

¹⁷² Mahmoud Darwich, *Al-aa'mâl al-kamilah (Œuvres complètes)*, Beyrouth, Dâr Riad El-Rayyes, , 2009, Tome II (*Ward Aqal*), p. 201.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

أعدّ لسيدتي صورتي // علّقها إذا متّ فوق الجدار // تقول: وهل من جدارٍ لها؟ // قلت: نبني لها غرفة // أين؟ في أيّ دار؟ // أقول:
سنبني لها دارها // أين؟ في أيّ منفي؟

comme le font Zakaria Mohammed, Mureed al-Barghouthi et Abdellatif 'Aql. Ils évoquent des scènes où les Palestiniens sont rassemblés dans des aéroports ou d'autres qui meurent sans revoir leurs proches. Le monde de l'exil est très prégnant pour les Palestiniens comme le montre Edward Said, d'autant que les Palestiniens ont connu « le plus extraordinaire des destins d'exilés : avoir été exilés par des exilés¹⁷³ ». La poésie palestinienne se nourrit d'une situation d'entre-deux et elle est profondément marquée par un état de dis-location, « out of place » comme l'indique le titre de l'autobiographie d'Edward Said, né à Jérusalem mais ayant passé l'essentiel de sa jeunesse en Égypte¹⁷⁴.

5.4.iii- La poésie palestinienne dans les années 1980 et la modernité

La poésie palestinienne des années 1980, à la fois quantitativement et qualitativement, atteint des niveaux sans précédent. Mais ce succès n'intervient qu'après une période d'essais infructueux dans les années 1970 de la part de dizaines de poètes comme le précise Salma Al Khadra Al Jayyousi¹⁷⁵. Pourtant, la production de Mahmoud Darwich qui atteint son apogée dans les années 1970, ne suffit pas à dissimuler les échecs de la poésie palestinienne. La poésie palestinienne met en relation une esthétique et une situation historique qui génère un drame psychologique. La poétique s'inscrit dans la grande aventure de la poésie arabe de l'époque tandis que l'inspiration politique vient de la résistance palestinienne, qui remplace les thématiques plus anciennes de la poésie palestinienne, notamment après les

¹⁷³ « The most extraordinary of exile's fates : to have been exiled by exiles », Edward Said, « Reflections on Exile » in *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays* [2000], Londres, Granta, 2012, p. 178 ; *Réflexions sur l'exil et autres essais*, traduction Charlotte Woillez, Paris, Actes Sud, 2008, p. 247.

¹⁷⁴ *Out of Place. A Memoir* [1999], Londres, Vintage, 2000 ; *À Contre-voie*, traduction Brigitte Caland et Isabelle Genet, Paris, Le Serpent à plumes, 2002.

¹⁷⁵ Voir Salma Al Khadra Al Jayyousi, *Mukadimat al-adab al-filastini fi al-'asr al-hadiss (Introduction de la poésie palestinienne à l'époque moderne)*, op. cit., p. 26 à 32.

événements nommés « septembre noir » en 1970 et 1971. À la suite des affrontements entre la résistance palestinienne et l'armée jordanienne, le roi de Jordanie Hussein décide de mettre fin à la présence de fédajins d'Arafat sur son territoire. L'OLP se réfugie alors à Beyrouth, au Liban.

Au début des années 80, les poètes se libèrent progressivement des pratiques des années 1970, tout en conservant l'audace qui marque cette décennie. Ce qui est important, c'est que ces nouvelles sensibilités apparaissent, non seulement chez les poètes éloignés de la politique du monde arabe, mais aussi chez les poètes dont la vie a été étroitement liée aux crises socio-politiques de leur époque : Palestiniens, Libanais, Irakiens, Syriens, Yéménites et écrivains du Maghreb.

La poésie de Mahmoud Darwich évolue pendant cette période. Il faut reconnaître que Mahmoud Darwich transcende les époques : son talent se révèle dans les années 1970 et se nourrit des aventures artistiques qui se déroulent dans le domaine du langage et de l'image poétiques, alimentées par la tragédie grandissante et les espoirs souvent déçus du peuple palestinien. Mahmoud Darwich constitue avec Samih Al-Qassim et Tawfik Ziad le trio des « poètes de la résistance » dont les poèmes ont nourri la culture et le combat des Palestiniens.

Vivant en Israël, Samih al-Qasim (1939-2014) poursuit une biographie poétique. Il propose une poétique expérimentale au grand public arabe et acquiert une renommée mondiale grâce à ses poèmes marqués par un esprit de résistance et un rejet des conspirations mondiales contre son peuple. Peut-être Samih al-Qassim qui évolue entre de nombreux styles est-il le premier poète palestinien à adopter certaines des caractéristiques du postmodernisme comme le montre Salma Al Khadra Al Jayyousi¹⁷⁶.

¹⁷⁶ *Idem.*

Quant à Tawfiq Ziad (1932-1994), il incarne l'image de la lutte infatigable des Palestiniens. Sa poésie n'a pas beaucoup changé depuis qu'il a commencé à écrire ses poèmes sur la cause nationale dans les années 1960. Tawfiq Ziad n'écrit pas de poésie pour lui-même car son engagement sert la cause de son peuple, ce qui lui paraît plus sacré que la poésie elle-même, d'après Salma Al Khadra Al Jayyousi¹⁷⁷. Son engagement a également pris la forme de mandats politiques puisqu'il fut maire de Nazareth et membre de la Knesset, le parlement d'Israël. Mahmoud Darwich, Samih al-Qassim et Tawfiq Ziad constituent ainsi la troisième génération de la poésie palestinienne de la résistance¹⁷⁸.

En somme, la littérature palestinienne contemporaine contribue à la culture arabe en s'articulant aux grands mouvements littéraires du monde arabe et en cultivant une problématique spécifique qui est celle de la résistance palestinienne à l'occupation israélienne. Pour autant, et c'est le talent de Darwich, il faut éviter de tomber dans une sacralisation fantasmatique de la nakba, de l'expérience de l'exil et du mythe du retour et la poésie ne doit pas sombrer dans le binarisme, mais au contraire maintenir les dualités, celles du Palestinien et de l'occupant.

¹⁷⁷ *Idem.*

¹⁷⁸ Voir Abdellatif Laâbi, *La poésie palestinienne contemporaine*, Montreuil, Le Temps des Cerises et la Maison de la poésie de Rhône-Alpes, 2^{ème} édition, 2002, p. 7-22.

6- Écrire en France sous l'occupation allemande

La Seconde Guerre mondiale et l'occupation bouleversent les conditions et les fonctions de l'écriture qui peut revêtir une nouvelle urgence. Bruno Curatolo et François Marcot, dans l'ouvrage qu'ils dirigent, prennent en considération les différents écrits – publics, intimes, clandestins – produits dans le champ littéraire ou en dehors – qui expriment en France un refus, allant « du non-consentement à la résistance »¹⁷⁹. Évidemment, les écrits littéraires prennent toute leur importance, mais leur création et leur publication se font dans un contexte bouleversé et conflictuel qui les modifie profondément.

6.1- Collaborer ou résister

Sous l'occupation allemande, les écrivains français se divisent et s'affrontent. Certains choisissent la voie de la Résistance : poètes de conviction communiste comme Louis Aragon et Paul Éluard dont les écrits reflètent un véritable engagement littéraire ou des écrivains de droite comme François Mauriac. À cet égard, les écrivains de la Résistance encourent la menace de la prison pour leurs activités subversives contre l'occupant, à l'instar de Jean Cassou. Ce dernier, limogé par le régime de Vichy de son poste de conservateur du Musée d'art moderne, entre dans la Résistance dès septembre 1940. Il rejoint le groupe clandestin du Musée de l'homme, puis il assure la rédaction du journal du groupe *Résistance* (six numéros de décembre 1940 à mars 1941) avec Claude Aveline, Agnès Humbert, Simone Martin-Chauffier, Marcel Abraham et Pierre Brossolette. Il échappe à la Gestapo et se réfugie à Toulouse à la suite de l'arrestation de nombreux membres du groupe du musée de l'Homme. À son tour, il est arrêté et emprisonné à la prison militaire de Furgole à Toulouse en décembre 1941,

¹⁷⁹ Bruno Curatolo et François Marcot (dir.), *Écrire sous l'Occupation : du non-consentement à la Résistance, France-Belgique-Pologne, 1940-1945*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

soit quelques mois après le début de ses activités comme agent du « réseau Bertaux ».

D'autres écrivains accueillent favorablement la politique de collaboration promue par Pétain, comme Pierre Drieu la Rochelle, Louis-Ferdinand Céline ou Robert Brasillach. Ce dernier choisit la « *joie fasciste* » comme « idéal de la vie »¹⁸⁰ :

Le jeune fasciste, appuyé sur sa race et sur sa nation, fier de son corps vigoureux, de son esprit lucide, méprisant les biens épais de ce monde, le jeune fasciste dans son camp, au milieu des camarades de la paix qui peuvent être les camarades de la guerre, le jeune fasciste qui chante, qui marche, qui travaille, qui rêve, il est tout d'abord un être joyeux. Le comitard radical, le maigre conspirateur judéo-socialiste, le consommateur d'apéritifs, de motions et de compromis, peut-il comprendre cette joie ?¹⁸¹

Le racisme lisible dans l'extrait cité et ses articles publiés dans la revue *Je suis partout* placent Brasillach dans le camp des collaborateurs. C'est ainsi le cas de son article consacré à l'assassinat de Marx Dormoy (1888-1941), ancien maire socialiste de Montluçon et ancien ministre de l'Intérieur du Front populaire. Brasillach voit ce crime comme le « seul acte de justice accompli par d'admirables Français depuis juin 1940 »¹⁸².

Entre Résistants et Collaborateurs, les milieux littéraires français connaissent une autre sorte d'écrivains, ceux qui, tant dans les domaines de la poésie que du récit, préfèrent traiter des sujets éloignés de l'actualité politique. Sous l'occupation, le marché littéraire connaît la publication des ouvrages « classiques », apparemment sans lien avec le présent, tels que

¹⁸⁰ Expression de Michel Winock, « Fallait-il fusiller Brasillach ? », in *L'Histoire*, n° 179, juillet 1994, p. 62-69. Consulté en ligne le 25 mai 2019 sur www.lhistoire.fr.

¹⁸¹ Robert Brasillach, *Les Sept Couleurs*, Paris, Plon, 1985, cité par Michel Winock, art. cité.

¹⁸² Propos de Brasillach cité par Michel Laval in *Brasillach ou la trahison du clerc*, Paris, Hachette, 1992, p. 12.

L'Étranger de Camus en 1942, *L'Invitée* de Beauvoir en 1943 et *L'Être et le néant* de Sartre en 1943.

Pour les écrivains publiant pendant ces « années noires », il s'agit, d'une part, de ne pas laisser la patrie sans voix et, d'autre part, d'éviter que les écrivains collaborateurs de dominer la vie littéraire. Les écrivains passent par la publication légale ou clandestine tandis que certains, peu nombreux, à l'exemple de René Char, écrivent mais sans publier leurs écrits. Ce dernier explicite son refus de la publication sous l'occupation dans une lettre adressée à Francis Curel :

Je ne désire pas publier dans une revue les poèmes que je t'envoie. [...] Ils resteront longtemps inédits, aussi longtemps qu'il ne sera pas produit quelque chose qui retournera l'innommable situation dans laquelle nous sommes plongés.¹⁸³

La publication légale signifie accepter la censure imposée par le régime nazi et, ainsi, faire le jeu de l'occupant.

6.2- Le poids de la censure nazie

L'occupant nazi instaure un système de contrôle absolu pour renforcer son emprise sur toutes les domaines d'expression en France. Il sanctionne impitoyablement toutes les allusions à l'Allemagne nazie, à son régime ou à ses dirigeants. Les autorités allemandes dirigent un service nommé « La Propaganda-Staffel » (en allemand, « escadron de propagande »), dont la mission principale consiste à contrôler les systèmes d'information et les activités culturelles. Aucun texte défavorable au régime nazi ne peut être publié officiellement et la Propaganda-Staffel promulgue des listes

¹⁸³ René Char, « Billets à Francis Curel (1941) », in *Recherche de la base et du sommet*, Paris, Gallimard, 1955, p. 12.

d'interdiction. Ainsi, la liste Otto interdit en 1940 des ouvrages jugés anti-allemands, des œuvres d'écrivains juifs et même des livres anti-staliniens :

la liste « Otto », du nom de l'ambassadeur Otto Abetz, qui comprenait un plus grand nombre de textes anti-allemands ou subversifs, au total 1060 ouvrages, souvent des textes des écrivains de l'opposition allemande en exil, comme Thomas Mann, dont tous les textes ont été interdits. Nous pouvons indiquer que Gallimard est la maison d'édition qui a le plus de titres interdits sur la liste « Otto », ce qui a donné lieu à des attaques virulentes contre Gaston Gallimard dans la presse collaborationniste. On a accusé Gallimard, et plus particulièrement la Nouvelle Revue Française (NRF) sous la direction de Jean Paulhan, d'avoir contribué à la « décadence » et à l'« enjuivement » de la littérature française.¹⁸⁴

Cette politique de censure atteint ses objectifs et les menaces de l'occupant ont sans doute « contribué à la décision de Gallimard d'accepter la condition de la réouverture de sa maison : que la NRF se transformerait en une revue collaborationniste, sous la direction de Pierre Drieu la Rochelle. Évidemment, l'Occupant et les collaborationnistes s'en réjouissaient : la NRF, symbole de la littérature d'avant-garde des années 1920 et 1930, réapparaîtrait comme un symbole de la Nouvelle France.», comme le dit Anton Ridderstad¹⁸⁵.

Une deuxième liste Otto intitulée « liste de la littérature indésirable » paraît le 22 mars 1942. D'autres services de censure ont été établis par le régime nazi tels que « Le Bibliotheksschutz », service créé en 1939 et chargé de la surveillance des bibliothèques. Sa mission consiste à inspecter le réseau des bibliothèques et des établissements culturels, et à confisquer tous les ouvrages douteux en vue de réaliser les objectifs des Allemands nazis. Ce

¹⁸⁴ Anton Ridderstad, « L'édition française sous l'Occupation (1940-44) », in *Romansk Forum XV Skandinaviske romanistkongress*, N°16, Oslo, août 2002 (version en ligne), consultée le 22 novembre 2018 sur www.denys-raffarin.com.

¹⁸⁵ *Idem*.

service s'installe en face de la Bibliothèque Nationale, à l'hôtel Louvois, « afin d'exercer au mieux la mission de censure et de déprédation qui lui était impartie, non seulement rue de Richelieu mais dans toutes les collections publiques et privées. Des listes d'interdiction [sont] promulguées, imposées jusqu'aux bouquinistes sur les quais », comme le dit Polastron¹⁸⁶. Face à cette censure, l'écriture devient clandestine pour les écrivains de la Résistance. Jean Bruller et Pierre de Lescure créent Les éditions de Minuit en 1941, ce qui permet à des écrivains français d'être publiés sans avoir à se soumettre à la censure nazie, tels Aragon, Elsa Triolet, François Mauriac, mais les tirages sont nécessairement limités.

6.3- La poésie de la Résistance

Sous l'occupation, la poésie a un avantage qui lui permet d'échapper à la censure car ce genre littéraire peut jouer sur les ambivalences comme le rappelle Henri Amouroux : « le lyrisme et les mystères sont assez vastes pour enfermer toutes les allusions »¹⁸⁷. Par ailleurs, la brièveté des formes poétiques permet une publication et une circulation plus faciles que pour les genres longs. Ainsi, la poésie est un genre qui survit dans la France occupée : « La Censure habituelle n'a pas été sans remarquer depuis longtemps que des revues de caractère strictement littéraire publient de temps à autre de poèmes [...] où, ici et là, on peut trouver des allusions transparents aux événements politiques actuels. Ces allusions, pour habiles qu'elles soient, si elles échappent aux censeurs locaux, n'en sont pas moins

¹⁸⁶ Lucien Xavier Polastron, *Livres en feu : histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, Paris, Gallimard, 2009, p. 222.

¹⁸⁷ Henri Amouroux, *La vie des Français sous l'occupation*, Paris, Fayard, 1961, p. 66.

notées à Vichy », comme le souligne Pierre Seghers¹⁸⁸. Max-Pol Fouchet explique les circonstances dans lesquelles le poème « Liberté » d'Éluard a été publié dans le numéro 22 de *Fontaine* (décembre 1941-janvier 1942) :

L'habituel censeur, qu'entouraient ses collègues des commissions allemande et italienne, commença d'examiner les épreuves du texte. À chaque quatrain, dont le dernier vers, on le sait, est le refrain « j'écris ton nom », son impatience grandissait. [...] « C'est un poème d'amour ? », me demanda-t-il. [...] Lui, le censeur, n'avait pas le courage d'aller jusqu'au dernier mot, que le poète écrivait sur tous les aspects du monde et de la vie : « Je suis né pour te connaître/Pour te nommer/Liberté. » L'homme appliqua son cachet sur les épreuves. « Approuvé », dit-il.¹⁸⁹

Pour contourner la censure et les conditions difficiles de publication légale, les poètes de la Résistance redonnent vie aux formes poétiques médiévales, comme le fait particulièrement Louis Aragon. Ce dernier se réfère à la tradition de la poésie de l'art fermé, art nommé "trobar clus", utilisé au XII^e siècle par les poètes courtois tel le troubadour Arnaud Daniel, le poète de Ribérac, précisément à la fin du siècle¹⁹⁰. Pour Aragon, l'origine de cet art est à rechercher « non dans la fantaisie du poète, mais dans les circonstances de sa vie, le monde où il vivait, l'air qu'il respirait, la société même à laquelle le

¹⁸⁸ Pierre Seghers, *La résistance et ses poètes*, Paris, Seghers, 1974, p. 105.

¹⁸⁹ Max-Pol Fouchet, *Les Poètes de la revue Fontaine - Poésie 1, n°55-61*, Paris, Éditions Saint Germain des Prés, 1978, p. 293.

¹⁹⁰ Notons que l'art fermé se caractérise par un style hermétique, un style reposant sur un jeu complexe de figures de sens. L'amour est le thème majeur de cet art, amour des dames inaccessibles et parfaites pour un petit gentilhomme sans fortune ou des clercs qui se sont faits jongleurs. Toujours, ces dames ont un mari. Si ce mari n'est pas nécessairement jaloux d'elles, il l'est toujours de son honneur et il commande à des hommes d'armes. Par cet art fermé, les poètes peuvent chanter leurs Dames en présence même de leur Seigneur comme l'explique Aragon dans *la leçon de Ribérac*. Voir Louis Aragon, « *La leçon de Ribérac* », in *Les Yeux d'Elsa*, Paris, Seghers, Coll. "P.S.", 1942, *passim*.

confinait l'histoire »¹⁹¹. Gisèle Sapiro explique l'importance du recours à l'art du « trobar clus » pendant l'occupation :

Cet art [...] devient, sous l'impulsion d'Aragon, le langage codé convenu pour surmonter le double obstacle de la censure et de la dispersion, et la forme poétique de la protestation. Ce langage codé traduit la « complicité structurale » qui unit les « écrivains du refus » dans une lutte pour la reconquête de l'autonomie relative du champ littéraire tout en étant l'expression de la survivance d'une forme d'autonomie à trois niveaux : contrairement à ce qui lui a été reproché, cette forme poétique n'est pas purement et simplement un art de circonstance, du seul fait qu'elle répond en partie à des problèmes techniques, à des recherches formelles et à des préoccupations thématiques antérieures à la guerre ; avec son langage crypté destiné aux initiés, elle impose aux concurrents de l'autre bord, seuls capables de le décoder, une problématique inséparablement littéraire et politique, opérant, du même coup, une réunification symbolique du champ de production restreinte ; enfin, elle donne des moyens proprement littéraires à la lutte contre l'inféodation aux diktats extra-littéraires des instances du champ de production restreinte, dont elle réaffirme, par là même, l'autonomie structurelle.¹⁹²

Grâce à la pratique de cet art, Aragon réussit à échapper, le plus souvent, à la censure et ses poèmes sont publiés dans des revues autorisées en zone sud ou dans les colonies. C'est la période de sa poésie de « contrebande », ce terme désignant sa production poétique publiée sous son nom (les poèmes du *Crève-cœur* et des *Yeux d'Elsa*). La poésie de la résistance devient une arme contre l'occupant et un symbole des milieux littéraires résistants. L'étude de ces milieux ne doit pas s'intéresser uniquement à la dimension politique, mais elle doit aussi analyser la dimension sociologique de

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 120-121.

¹⁹² Gisèle Sapiro, « La raison littéraire, Le champ littéraire français sous l'Occupation (1940-1944) », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 111-112, mars 1996, Littérature et Politique, p. 3-35, [en ligne] consulté le 11 avril 2019 sur www.persee.fr.

l'engagement des écrivains résistants ou collaborateurs, comme le montre Gisèle Sapiro¹⁹³.

En somme, nous avons exposé dans le présent chapitre le contexte littéraire qui révèle les changements et les bouleversements dans les champs littéraires des pays concernés par notre corpus (Égypte, France, Irak, Palestine, Syrie). Nous avons montré comment les poètes arabes de notre corpus participent à la modernité de la poésie arabe contemporaine à l'image de Mahmoud Darwich qui renouvelle la poésie palestinienne. De même, ils contribuent à l'épanouissement des nouvelles formes d'écriture comme Negm, dont les poèmes permettent à la poésie dialectale de se constituer en miroir de l'actualité égyptienne. Nous avons vu également l'état du milieu littéraire en France sous l'occupation allemande, divisé entre écrivains résistants ou collaborateurs et développant, pour les premiers, une écriture poétique codée pour contourner la censure.

¹⁹³ Voir Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, *passim*.

Conclusion

Au terme de la présente partie, nous pouvons dire que l'étude de la poésie écrite en prison ne peut se faire qu'après avoir mis en relief les différents contextes qui servent de cadre à cette forme de création poétique. Cela est évident à travers, d'une part, les données historiques exposées dans le premier chapitre et, d'autre part, les différentes expériences littéraires étudiées dans le second chapitre.

Le contexte historique semble rendre nécessaire la présence du poète au monde qui l'entoure comme témoin mais aussi acteur de ses luttes. Ainsi, les changements politiques successifs connus par l'Égypte depuis la chute de monarchie en 1952 ont eu une influence certaine sur la vie intellectuelle et culturelle du pays. L'évolution du champ littéraire en Égypte est souvent indexée au régime politique du pays car l'État joue un rôle régulateur dans le domaine de la culture et des arts. À ce titre, l'œuvre d'Ahmad Fu'ād Negm se situe en prise directe avec les régimes politiques autoritaires de l'Égypte. Le lien étroit entre les contextes politique et littéraire ne caractérise pas seulement l'Égypte, mais aussi les autres pays évoqués dans notre analyse. Ainsi, nous avons vu l'impact sur la création littéraire de la résistance des Irakiens au colonisateur britannique et à ses collaborateurs. Ahmad Al-Safi Al-Najafî s'est mobilisé lors de la révolution de 1920 et a constamment participé à la lutte anti-coloniale jusqu'à son arrestation en 1941. Le champ littéraire est imbriqué dans une histoire et une politique et tous ces domaines interagissent fortement. Ainsi, la littérature palestinienne dont Mahmoud Darwich est devenu une icône développe une poétique de la résistance particulièrement dynamique en lien avec la situation très particulière du territoire palestinien occupé par Israël et l'absence de solution politique. Par ailleurs, les régimes tyranniques comme ceux connus

par la Syrie ne peuvent pas empêcher les écrivains de suivre l'actualité littéraire à l'extérieur du pays. Les écrivains syriens à l'instar de Faraj Bayrakdar tentent ainsi de rattraper le mouvement de modernité littéraire arabe malgré le système politique arbitraire qui vise à enfermer le pays sur lui-même.

Les tensions qui parcourent le champ littéraire dans les régimes autocratiques se retrouvent pendant l'occupation de la France par les armées nazies. Les milieux littéraires français connaissent pendant cette période une expérience particulière qui divise les écrivains en plusieurs camps et les oppose entre eux. L'engagement des écrivains en France se fait entre Résistance et Collaboration : l'un des poètes de notre corpus choisit la Résistance : Jean Cassou, alors qu'un autre se tourne vers la Collaboration : Brasillach. Sans prétendre à un déterminisme strict, la poésie des prisons est à l'évidence dépendante d'un contexte sociopolitique particulier, ce qui se vérifie aussi chez Jean Genet, même si la situation de ce dernier est un peu différente.

Deuxième Partie
Poétique et Politique

Introduction

Les rapports de la poésie et de la politique ont été longtemps pensés, au XX^e siècle, en termes d'engagement, ce qui correspond aux auteurs de notre corpus, même si l'art peut être politique en lui-même. Les poètes peuvent être au service des princes qui sont alors leurs mécènes, mais ils peuvent également se situer dans l'opposition et s'engager contre un pouvoir inique, défendre des causes qui leur paraissent légitimes tout en incitant leurs concitoyens à partager leur combat. La poésie engagée passe souvent par la restitution d'une expérience personnelle et l'expression de sentiments, c'est-à-dire qu'un poème peut être lyrique et engagé à la fois, comme nous le verrons avec les textes de notre corpus. Pour convaincre les citoyens d'adhérer à sa cause, pour défendre ses valeurs et inciter à l'action, le poète engagé doit toucher la sensibilité du lecteur autant que sa raison, l'émouvoir et l'amener à une prise de conscience.

La poésie des prisons est née dans les ténèbres et l'obscurité du cachot pour exprimer une épreuve exceptionnelle et une expérience particulière des poètes. Elle est un moyen par lequel ces poètes décrivent des sentiments, défendent des idées, chantent des patries, ou attaquent leurs bourreaux. Elle constitue aussi une forme de résistance, par laquelle les poètes prisonniers s'engagent pour défendre des questions humanitaires et revendiquer des droits humains. Le poème devient un symbole de l'expression sincère d'une expérience humaine qu'éprouvent des peuples devant l'occupation ou sous un régime autoritaire. Les poèmes écrits en prison abordent donc des questions diverses (politiques, sociales, religieuses), qui concernent parfois le poète seul ou son peuple tout entier.

La figure de la patrie occupée est au premier rang des questions qui obsèdent les poètes pendant l'incarcération. Le sentiment de responsabilité et de devoir les pousse à exalter la patrie et à inviter le peuple à la résistance à l'occupant. L'évocation de la patrie est une caractéristique de la poésie des prisons, mais ce n'est pas seulement la patrie occupée qui est évoquée dans

cette poésie, c'est aussi la patrie dirigée par un système autoritaire. Ce dernier est figuré dans les poèmes, comme un ennemi des poètes et du peuple. Les poètes mènent un combat contre l'occupation, d'une part, et contre la tyrannie d'autre part, combat dont l'objectif est de libérer la patrie et de faire chuter les dictateurs. Cela confère une dimension politique à la poésie des prisons, aspect sur lequel on mettra l'accent dans le premier chapitre de la présente partie.

Par ailleurs, les poètes s'intéressent à la vie à l'intérieur de la prison et tentent de révéler les détails de leur quotidien carcéral, les bruits familiers de l'intérieur, les manifestations sonores qui ravivent la nostalgie de l'extérieur, la lumière projetée par le cadre étroit de la fenêtre grillée ou du soupirail. Les poètes évoquent leurs relations parfois conflictuelles avec le geôlier et expriment leurs sentiments dans la clôture de la cellule. Leurs poèmes constituent ainsi des carnets et des documents qui témoignent de la vie carcérale. La poésie prend souvent une dimension élégiaque en évoquant l'ennui né de la monotonie des jours et la douleur d'être isolé et coupé de sa famille. Le témoignage sur le vécu carcéral et le désespoir provoqué par la séparation d'avec la famille forment deux thèmes majeurs dans leurs poèmes, qu'on abordera dans le deuxième chapitre de cette partie.

Le troisième et dernier chapitre sera consacré à l'expression de l'expérience humaine mise en scène dans la poésie des prisons. Le retour vers le passé, le défi de la vie en prison et l'aspiration à la liberté, l'amour et le spectre de la mort constituent les principaux thèmes représentés par diverses images poétiques qui médiatisent les sentiments du poète. Ce dernier se remémore le passé, chante la liberté, exprime son amour tout en affrontant la menace de la violence et de la mort. En bref, la poésie écrite en prison se construit en opposition à l'incarcération et confirme que la cellule ne peut entraver la création, comme le prouvent les différents thèmes étudiés dans cette deuxième partie de la thèse.

Chapitre I
Poésie et engagement politique

Dans ce chapitre, nous mettrons l'accent sur les figures multiples que revêtent la patrie et l'occupant dans les poèmes de notre corpus et nous verrons aussi les différentes images par lesquelles les poètes décrivent l'oppression de la dictature. Cette approche permettra de donner un premier aperçu de l'engagement des poètes.

1- Patriotisme chanté et Occupation maudite

« La Patrie » ou « Pays du père » (selon l'étymologie latine du mot) engage une relation historique entre un homme et un lieu, une relation qui naît avec le premier souffle de l'homme et qui persiste après sa mort, lorsqu'il est enterré dans le sol de sa patrie. Cette relation intime passe par des moments où apparaissent des « forces noires », qui la mettent en péril. Ces forces peuvent s'incarner concrètement dans deux situations politiques : l'occupation étrangère et la dictature. Ces situations historiques correspondent à des moments où la patrie est elle-même prisonnière. En ces temps de malheur, au cœur de l'évènement, la poésie se fait alors chant national. Sous le joug de l'occupant, la liberté perdue par la patrie spoliée devient un rêve obsédant. Ainsi, l'évocation de la patrie et la nostalgie d'un bonheur national constituent des thèmes primordiaux dans les poèmes écrits en prison¹⁹⁴.

¹⁹⁴ L'exil exalte le sentiment patriotique et la nostalgie envers la patrie comme c'est le cas de Victor Hugo ainsi que de plusieurs poètes arabes comme les deux Égyptiens Ahmad Chawqi et Mahmoud Sami El Baroudi :

Ahmad Chawqi (1868 - 1932) (en arabe : أحمد شوقي), poète et dramaturge égyptien, surnommé « le prince des poètes », est considéré comme l'un des pionniers de la littérature arabe moderne, et ses œuvres poétiques sont parmi les œuvres les plus importantes du mouvement littéraire arabe du XX^e siècle. Son recueil "*Ach-Chawqiyat*" (en arabe الشوقيات) regroupe ses poèmes en quatre volumes. Il est considéré comme le pionnier de l'écriture théâtrale poétique dans la littérature arabe. Parmi ses pièces de théâtre, notons sa première pièce *Majnoun Laila*, (*Le Fou de Laila*), sa pièce la plus célèbre, *Masr'a Cleopatra* (*La Mort de Cléopâtre*), *Ali Bek Al-Kabir* (*Ali Bek Le grand*), *As-sit Houda* (*Madame Houda*), *Al-Bakhila* (*L'Avare*). Voir, Taha Wadi, *sh'ir Chawqi* (*La poésie de Chawqi*), Le Caire, Dar al ma'aarif, 1994.

Dans les pages suivantes, nous exposerons les différentes images que prend la patrie dans ces poèmes. Ces images reflètent la relation que les poètes entretiennent avec leurs pays respectifs et démontrent que l'incarcération tend à enflammer leur patriotisme. En temps de guerre, le poète se considère comme le possesseur légitime de sa patrie, sentiment ravivé par la présence d'un occupant perçu comme un usurpateur. L'exaltation du pays devient une des formes de la résistance chez les poètes qui donnent dans leurs écrits les raisons d'aimer, de vivre, et de mourir pour la patrie occupée :

Il n'y a pas d'amour qui ne soit à douleur
Il n'y a pas d'amour dont on ne soit meurtri
Il n'y a pas d'amour dont on ne soit flétri
Et pas plus que de toi l'amour de la patrie¹⁹⁵

Dans ses recueils des années 1940, Louis Aragon déploie une double inspiration de résistant engagé et d'amoureux d'Elsa, notamment dans son recueil célèbre « Les yeux d'Elsa » écrit en 1942 et dédié à sa bien-aimée Elsa Triolet. Malgré son amour pour Elsa, il lui semble parfois que l'amour n'existe pas, que l'amour est plutôt source de douleur comme le dit son poème « il n'y a pas d'amour heureux » que nous avons cité plus haut. Mais, ce poème, écrit durant la Seconde Guerre mondiale, fait également allusion à l'amour de la patrie et reflète l'engagement poétique d'Aragon. Dans ces vers, on observe le registre lyrique du poème, la volonté du poète d'exprimer ses

Mahmoud Sami El Baroudi (1838-1904) (en arabe *المحمود سامي البارودي*), est un grand poète égyptien, surnommé « le seigneur de l'épée et du stylo », et une figure politique. Il a été Premier ministre d'Égypte du 4 février 1882 au 26 mai 1882. Il est connu par sa révolte contre le khédivé Tawfiq dans la célèbre Révolution de 1881 en Égypte et sa lutte contre l'occupation britannique. Sa poésie se caractérise par la modernisation et l'originalité. Exilé en 1882 sur l'île de Serendib au Sri Lanka où il passera dix-sept ans, il a écrit une poésie exprimant la nostalgie envers la patrie et témoignant des malheurs qu'il a endurés. Ses poèmes ont été regroupés en deux volumes intitulés *Diwan El Baroudi (Le recueil d'El Baroudi)*. Voir, Ali al-Hadidi, *Mahmoud Sami El Baroudi, Shai'r an-nahdda, (Mahmoud Sami El Baroudi, poète de la Renaissance)*, Le Caire, Maktabat al-anglou al-masriyyeh, 1969. Voir aussi, Chawqi Deif, *El Baroudi, Raed al sh'ir al hadis, (El Baroudi, pionnier de la poésie moderne)*, Le Caire, Dar al ma'aarif, 1988.

¹⁹⁵ Louis Aragon, *La Diane Française, op. cit.*, p. 30.

sentiments personnels. L'évocation de ces sentiments a pour but de montrer qu'ils peuvent se mettre au service d'un engagement poétique et aussi politique, la Résistance. C'est dans une versification classique en alexandrins qu'Aragon décrit la douleur et la mélancolie de la vie remplie d'incertitudes sous l'occupation allemande. La dimension élégiaque du poème est soulignée par l'anaphore de l'octosyllabe « il n'y a pas d'amour heureux ». Le leitmotiv constitue l'affirmation en vérité générale et la tournure négative renforce l'idée de l'impossibilité de l'amour sous l'occupation. Ici, Aragon dénonce la guerre et l'occupation qui rendent l'amour précaire et la vie incertaine. Le vers « Et pas plus que de toi l'amour de la patrie » met en relation amour de la femme et amour du pays, les deux constituant des absolus dans lesquels les Résistants puisent la force d'agir. Les références à la guerre et à la Résistance permettent aussi d'élargir la définition de l'amour.

L'amour de la patrie occupée dans les vers de Louis Aragon apparaît avec la même force dans les poèmes de Mahmoud Darwich et Ahmad Al-Safî Al-Najafî. Les deux poètes appartiennent à cette catégorie d'hommes de lettres, qui se sont engagés à faire du langage, non pas de l'art pour l'art, mais une arme efficace pour défendre leur patrie et une barque spirituelle en temps de naufrage sous l'occupation. Dans leurs poèmes écrits en prison, la dimension politique est présente et les deux poètes y concilient les paradigmes antagonistes que sont la poétique et la politique. Ainsi le souligne Darwich :

La politique ne peut totalement disparaître du poème, de sa trame ou de ses marges. Chacun de nous est habité par un souci d'ordre politique. Aucun écrivain dans le monde ne peut totalement dire en toute honnêteté. Je suis totalement indifférent à la politique. Il est de la nature des choses que la politique existe, car il s'agit tout simplement de la lutte humaine pour la vie ou la survie.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Mahmoud Darwich, *Entretiens sur la poésie avec Abdo Wazen et Abbas Beydoun*, traduit de l'arabe par Farouk Mardam-Bey, Paris, Actes Sud, 2006, p. 15.

Ainsi, la Palestine est présente dans les poèmes de Darwich sous plusieurs aspects, tantôt par l'expression de son amour pour sa patrie, tantôt par la description de sa situation sous l'occupation israélienne. Sa patrie devient alors la bien-aimée à laquelle il déclare sa passion du fond de sa cellule :

Tes yeux sont dans le cœur une épine,
Souffrance à qui je me voue
Je la garde contre le vent.
Je l'enfouis derrière les douleurs de la nuit – je l'enfouis,
Et sa plaie allumera la lueur des luminaires.
Ses lendemains font pour moi l'instant présent.
Elle s'impose à moi plus puissante que ma conscience,
Et j'oublie ensuite, quand nous nous rencontrons œil contre œil,
Que naguère, derrière la porte, nous fûmes deux êtres !...¹⁹⁷

Dans ces vers, Darwich personnifie la Palestine par l'image des « yeux » tandis que l'adjectif possessif « tes » et l'utilisation du tutoiement montrent sa proximité avec sa patrie. Cette relation constitue, parfois, une source de souffrance et de douleur, comme le suggère la personnification : ces yeux qui « sont dans le cœur [du poète] une épine ». Cependant, la Palestine est la bien-aimée et le poète reste l'amoureux responsable de la sécurité de ses yeux. La patrie bien-aimée, blessée sous l'occupation, constitue par ailleurs une source de lumière dans la vie du poète comme en témoigne l'image de « la plaie [de la patrie qui] allumera la lueur des luminaires ». En outre, l'avenir de la patrie est plus cher au cœur du poète que le sien propre. Ainsi, Darwich insiste sur la figure de la patrie bien-aimée en créant une scène de rencontre qui réunit le poète et son amoureuse/la patrie « œil contre œil ».

¹⁹⁷ Mahmoud Darwich, *'Ashiq min filastin (Un Amant de Palestine)*, in *Al-dīwan « Al-aa'māl al-oula » (Le Recueil, les premières œuvres)*, Beyrouth, Dār Riad El-Rayyes, 1^{er} éd., 2009, Tome 1, p. 87.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, Paris, Les éditions du Cerf, 2009, p. 87.

Citation originale en arabe :

عيونك شوكة في القلب // توجعني...وأعبدتها // وأحميها من الريح // وأغمدتها وراء الليل والأوجاع...أغمدتها // فيشعل جرحها ضوء المصابيح // ويجعل حاضري غدها // أعز على من روعي // وأنسى، بعد حين، في لقاء العين بالعين // بأننا مرة كنا، وراء الباب، إثنين!

Cette scène reflète l'état d'abandon subi par le poète pendant la détention, où il se trouve privé de la présence de sa bien-aimée/la Palestine. C'est dans le même état de solitude liée à la captivité que le poète évoque sa patrie bien-aimée dans son poème *Chanson du captif* :

Suspendus, les yeux de ma bien-aimée
À un fil de lumière réfractée du blanc de deux yeux
Car ne sais-tu pas que je suis captif doublement
Mes deux ailes – toi et ma liberté –
Se sont allongées sur des rives étrangères.
Je vous aime toutes deux jumelles
Ainsi est-ce.¹⁹⁸

Détenu, Darwich exprime sa souffrance et exalte sa patrie perdue. Malgré l'état de siège, il manifeste son patriotisme en donnant un ton lyrique à son poème-chant. Darwich tente de recréer une patrie dans son poème et de tisser des liens, par l'intermédiaire des vers, avec la terre absente. Il essaie donc de restituer poétiquement une terre perdue en dépit des ténèbres de l'incarcération à travers la personnification du pays, représenté là encore par l'image des « yeux de [sa] bien-aimée ». En outre, Darwich se compare à un oiseau, dont les deux ailes sont la liberté et la patrie. Cette métaphore suivie par la déclaration lyrique « je vous aime » rythme les vers et montre que le style poétique de Darwich est fondé ici sur la simplicité et que son vocabulaire est, souvent, limpide et clair. Mais, il essaie aussi d'exposer son pouvoir poétique à travers le symbolisme de l'image des « deux jumelles » : la liberté et la patrie. Ce pouvoir lui permet également de meubler cette terre, de l'embellir et de lui procurer une essence esthétique. Il lui donne la force de résister et de s'envoler avec ses poèmes hors du bagne comme l'expriment les vers de son poème *Télégramme de prison* :

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 102-103. Traduction française, *Ibid.*, p. 96.

Citation originale en arabe :

معلقة، يا عيون الحبيبة // على حبل نور // تكسر من مقلتين // ألا تعلمين بأني // أسير اثنتين // جناحاي : أنت وحرיתי // تتامان
خلف الضفاف الغربية // أحبكما، هكذا، توأمين!

Du bout de la prison une poignée de mes poèmes s'est envolée
 Pour affermir vos mains comme un souffle sur un feu
 Je suis là et derrière le mur mes arbres
 Réduisent la montagne vantarde – mes arbres
 Depuis que je suis venu ici payer le douaire de mes écritures
 Rien n'a gravi les barreaux aux murailles que les étoiles
 Je dirai à celui qui ajuste les menottes à mes poignets :
 Voici les bracelets de mon poème et de ma persistance¹⁹⁹

Darwich porte la Palestine dans son cœur et en fait une métaphore (*isti'âra*) : en effet, le concept de « terre-mère » – forgé à partir de l'association entre la mère et la terre en passant par la polysémie du mot “bayt”, qui désigne à la fois le vers poétique, la tente ou la maison – est essentiel chez le poète prisonnier. Dans un contexte de colonisation, le poète irakien Ahmad Al-Safi Al-Najafî est prêt à se sacrifier pour la libération de sa patrie :

Je fus emprisonné, j'ignorais ma faute
 La terre me parut étroite et l'horizon, rétréci
 Je sus que ma faute était d'avoir servi ma patrie,
 La prison me parut belle et la pendaison me plut²⁰⁰

Al-Najafî recourt à la métrique de la poésie arabe classique²⁰¹, où chaque vers est divisé en deux hémistiches bien distincts et sans disposition en strophes.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 115. Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *Ibid.*, p. 105.

Citation originale en arabe :

من آخر السجن، طارت كف أشعاري // تشد أيديكم ريحا .. على نار // أنا هنا، ووراء السور، أشجاري // تطوع الجبل المغرور .. أشجاري
 // مذ جئت أذفع مهر الحرف، ما ارتفعت // غير النجوم على أسلاك أسواري // أقول للمحكم الأصفاد حول يدي: // هذي أساور أشعاري
 وإصراري

²⁰⁰ Ahmad Al-Safi Al-Najafî, *Hassâd al-sijn (Récolte de la prison)*, Beyrouth, Dar al-Ghandour, 1951, p. 105.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

حبست ولم أعلم بذنبي فأصبحت // لي الأرض في ضيق وضاق بي الأفق // ولما علمت الذنب خدمة موطني // حلا السجن في عيني
 وطاب لي الشنق

²⁰¹ La métrique arabe, en arabe *علم العروض 'ilm al-'arûd* (science du mètre), est la discipline qui étudie les règles de la métrique en langue arabe. Ces mètres ont été utilisés par les

La *qasīda* (poème arabe classique) est monorime, se compose d'un mètre-*bahr*, chaque vers-*bayt* comprenant deux hémistiches *misra'* (moitié) où le *sadr* (littéralement la poitrine) forme le début et le *'ajuz* (littéralement l'arrière) la fin. Il se compose d'un enchaînement prédéterminé de syllabes longues et courtes et d'une même rime-*qāfiya* qui, en se répétant, structure aussi la fin de chaque hémistiche à l'intérieur du premier vers dont le début (*matla'*) forme le titre même de la *qasīda*. *Al-wazn*, littéralement le poids, qu'on traduit par mesure, est le même dans toute la *qasīda* : il détermine l'harmonie, la cohérence interne du vers et son équilibre. Les transformations des mesures se font à partir du verbe *fa'ala* (faire). La science de la métrique arabe est appelée *'arūdh*.

Jusqu'aux années 1940, la poésie arabe est une quasi-imitation de la poésie de l'âge d'or arabe, du moins sur le plan formel. Créée en 1942 par le poète Albert Adīb (1908-1985), la revue *al-Adīb (L'homme de lettres)* s'ouvre à la fois à la poésie de facture classique et à la poésie libre. Cette revue est l'un des premiers espaces d'accueil et d'encouragement de la poésie arabe moderne, tout particulièrement la poésie de vers libres irakienne (Nazik al-Malā'ika, Abdel Wahhab al-Bayyati, Buland al-Hatdarī, Safā' al-Haydarī, Badr Chakir al-Sayyab, entre autres). Créée en janvier 1953 par Suhayl Idris (1925-2008), la revue *al-Ādāb (Les lettres)* s'engage, quant à elle, dans et pour le nationalisme arabe. Pour sa part, la revue *Shi'r (Poésie)*, fondée à Beyrouth par Yūsuf al-Khāl en 1957 (autour des poètes arabes comme Adonis, Ounsi el-Hajj, Mohammad al-Maghout, etc.), exalte la liberté de

poètes arabes pendant longtemps avant qu'ils ne soient théorisés et nommés à partir du VIII^e siècle par le philologue et grammairien Al-Khalīl Ibn Ahmad (718-791). Ce dernier a développé un système théorique rassemblant les différents types de vers, nommé « théorie des cercles », qu'il expose dans son chef d'œuvre « *Kitāb al-'Arūd* ». Il a identifié quinze mètres, et un seizième fut ajouté plus tard. Pour lui, tous les mètres sont composés à partir d'huit pieds. Le nombre de syllabes et l'alternance des syllabes courtes et longues permettent de distinguer les différents mètres. Le rythme de chaque mètre est déterminé par l'opposition entre syllabes longues et syllabes courtes. Au XX^e siècle, la plupart des poètes arabes ont abandonné les règles de la métrique classique pour une forme plus libre, dont les pionniers sont Badr Shakir al-Sayyab et Nazik al-Mala'ika.

Cf Bruno Paoli, *De la Théorie à l'usage, essai de reconstitution du système de la métrique arabe ancienne*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2008, [en ligne] sur <http://books.openedition.org>, consulté le 16/04/2019.

création et de pensée, encourage les démarches les plus novatrices et donne à lire des traductions de la poésie européenne et américaine :

La révolution poétique des années 1950-1960 menée par *Shi'r* ne se limite pas en effet aux changements de la forme du poème comme le propose la poésie libre, elle s'engage à changer tous les éléments composant le poème : le style, la syntaxe, la sémantique, le lexique, la musique, le sujet, l'image, l'architecture. Les maîtres mots de cette décennie sont : expérience ontologique, authentique, unité de l'expérience au niveau de la structure du poème, renouvellement et modernisation de la langue, dépassement des poncifs, cohérence de la forme et du fond, rythme audacieux.²⁰²

Par le recours à la forme poétique ancienne, la poésie d'Al-Najafi se distingue de celle des autres poètes arabes de notre corpus : Darwich et Bayrakdar privilégient la forme libre alors que Fu'ād Negm fait le choix d'une poésie dialectale, populaire, orale. Dans les vers cités plus haut, Al-Najafi adopte un style ironique pour attaquer le géolier qui l'enferme « sans faute ». La répétition du pronom « je » et du déterminant possessif « ma » illustre sa confiance en soi en prison. Mais il faut surtout noter la répétition des mots « ma faute » et « la faute », « emprisonné » et « prison », ainsi que la métamorphose de la représentation de l'espace carcéral au nom du sacrifice pour la patrie. Le style poétique d'Al-Najafi se caractérise par un lyrisme qui chante le « moi » de l'auteur et exalte ses sentiments. Ce lyrisme apparaît dans l'exaltation de l'amour de la patrie, sentiment qui transforme la prison en lieu « doux » (*halā* veut dire aussi « devenir beau »). Autrement dit, dans les poèmes écrits en prison, l'énonciation personnelle dit l'attachement à la patrie, qu'il s'agisse de la Palestine de Darwich ou du « pays des toits bleus » de Cassou. Ce dernier évoque en effet la souffrance de la France occupée tout en faisant référence à la Commune de Paris dans le premier vers :

La plaie que, depuis le temps des cerises,
je garde en mon cœur s'ouvre chaque jour.
En vain les lilas, les soleils, les brises

²⁰² Dounia Badini, *La revue Shi'r / Poésie, op. cit.*, p. 27-28.

viennent caresser les murs des faubourgs.²⁰³

Pour supporter les conditions dramatiques de son incarcération dans la prison militaire de Toulouse, Cassou s'évade par l'esprit en choisissant de composer ses poèmes selon la forme du sonnet. Ce choix est tout d'abord mnémotechnique dans la cellule où il n'avait rien pour écrire que sa mémoire. L'emprisonnement constitue une circonstance exceptionnelle pour le poète et le sonnet lui offre le moule le plus commode en cette période où l'écriture est fondée sur un exercice mental : le poème n'existe que dans sa mémoire. Le choix par Cassou de ce genre poétique strictement codifié, suivant une règle d'organisation strophique fondée sur la succession de deux quatrains et de deux tercets, est expliqué par Louis Aragon dans sa préface anonyme des *Trente-trois sonnets composés au secret* :

Ce n'est pas le hasard qui a fait choisir à ce prisonnier [Jean Cassou] dans sa cellule le sonnet, et un sonnet qui aux pierres de la prison peut-être a pris cet accent nervalien. Il n'avait rien pour écrire, ce prisonnier, rien que sa mémoire et le temps. Il n'avait que la nuit pour encre, et le souvenir pour papier. Il devait retenir le poème, comme un enfant au-dessus des eaux. Il devait le retenir jusqu'au jour problématique où il sortirait de la prison. Il ne fallait pas que l'écrire, il fallait l'apprendre. Les quatorze vers du sonnet, leur perfection d'enchaînement, la valeur mnémotechnique de leurs rimes, tout cela pour une fois imposait au poète non pas le problème acrobatique que résout un Voiture, mais le cadre nécessaire où se combinent à la vie intérieure les circonstances historiques de la pensée. Désormais il sera presque impossible de ne pas voir dans le sonnet l'expression de la liberté contrainte, la forme même de la pensée prisonnière.²⁰⁴

Cassou adapte la forme classique du sonnet à sa manière et tente de la simplifier comme le montrent les vers cités plus haut. On observe, en effet, des écarts avec la forme classique du sonnet : la présence des minuscules à l'initiale de certains vers, l'usage de décasyllabes qui forme un choix moins solennel que l'alexandrin et la disposition différente des rimes : ABAB / ABAB

²⁰³ Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret*, Paris, Gallimard, 1995, p. 67.

²⁰⁴ Louis Aragon dans sa préface anonyme des *Trente-trois sonnets composés au secret*, *Ibid.*, p. 32.

dans les deux quatrains, alors que la disposition classique est ABBA/ABBA. Dans le sonnet XXIII, « La plaie » dont parle Cassou est la douleur provoquée par l'occupation et le sabotage de la République, après qu'une majorité de députés réunis à Bordeaux eurent voté les pleins pouvoirs au maréchal Pétain pour négocier l'armistice. « La plaie », premier mot du sonnet cité ci-dessus, reflète la blessure morale et physique que ressent le poète prisonnier et ce terme est amplifié par les expressions « saignes sans cesse », et « sanglots », mises en valeur par l'allitération en [s] :

Pays des toits bleus et des chansons grises,
qui saignes sans cesse en robe d'amour,
explique pourquoi ma vie s'est éprise
du sanglot rouillé de tes vieilles cours.²⁰⁵

Cassou emploie l'énonciation personnelle pour renforcer le registre lyrique et élégiaque du sonnet. La conjugaison des verbes au présent de l'indicatif ancre le poème dans l'actualité du moment. Le poète s'adresse à la France meurtrie en évoquant Fantine et Cosette, deux héroïnes du roman de Victor Hugo, *Les Misérables*, qui sont comme des figures de la misère de sa patrie occupée : Aux fées rencontrées le long du chemin // je vais racontant Fantine et Cosette²⁰⁶. Malgré l'état de tristesse et de douleur que diffusent les images de la France dans les quatrains de ce sonnet, Cassou, du fond du cachot, recherche le calme et la paix pour son pays. Dans les tercets liés par la syntaxe, il termine sur une note d'espoir : « l'arbre de l'école, à son tour, répète / une belle histoire où l'on dit : demain... »²⁰⁷. L'attente ardente de la libération se manifeste par l'interjection « Ah ! » suivie du subjonctif de souhait : « Ah ! jaillisse enfin le matin de fête // où sur les fusils s'abattront les poings ! »²⁰⁸. Cassou brosse un tableau de la France occupée, obsession des écrivains français qui ont été enfermés pour avoir résisté à l'Allemagne

²⁰⁵ Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret*, *Ibid.*, p. 67.

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ *Idem.*

²⁰⁸ *Idem.*

nazie²⁰⁹. Cette dernière a réussi ce que Gabriel Audisio appelle un « affreux tour de force » : « enfermer l'Europe dans une ceinture de barbelés et de béton, enfermer par centaines de milliers les libres Européens dans les prisons à barreaux, les baraques des centres d'internement, les bagnes des camps de concentration »²¹⁰. Face aux geôles de l'occupation, le sort des poètes incarcérés ne diffère en rien de celui de l'artisan, de l'ouvrier, du cultivateur : chacun doit résister, chacun doit défendre la terre spoliée, chacun a ses propres armes. Dans cette situation, la fonction du poète prisonnier est de s'exprimer par un langage qui porte les caractéristiques de sa terre. Darwich résiste face à l'occupant israélien, dont les geôles ne l'empêchent pas de prendre la plume pour défendre la terre de ses parents et « de ses poèmes » :

[...] 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.²¹¹

²⁰⁹ Voir, Gabriel Audisio (dir.), *Écrivains en prison*, Paris, Seghers, 1945. Cet ouvrage recueille un grand nombre des textes d'écrivains incarcérés pendant l'occupation allemande, de la prose et des poèmes, tous écrits en prison, dont le tableau de la France occupée est le caractère dominant. Parmi eux, notons par exemple un poème de Jean Cayrol « *ET NUNC* », où l'image de la France apparaît comme une obsession du poète détenu. Citons : Nous porterons la France au delà de la mort, // Au delà du visage mourant du premier preux, // Au delà de la haine, au delà de nos corps // Qui n'attendent plus rien que de passer à Dieu // Nous porterons la France au delà de la peur // Marquée sur son front mort d'une couronne impure // Nous porterons la France au delà du reproche // Dans le calme enchanté de l'ultime blessure. // [...] Nous porterons la France de village en village, // Saluez donc bien bas sa robe déchirée. // Voici le tour de France, et puis tournez la page, // Les cloches de l'histoire sonnent à toutes volées », p. 64-65.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

²¹¹ Mahmoud Darwich, *Anâ al-muwaqqi' adnâh Mahmoud Darwich (Je soussigné Mahmoud Darwich)*, Entretien avec Ivana Marchalian, Beyrouth, Dâr as-sâqui, 2014, p. 75.

Traduit de l'arabe par Hana Jaber in *Je soussigné, Mahmoud Darwich, Entretien avec Ivana Marchalian*, Paris, Actes Sud, 2015, p. 87.

Citation originale en arabe :

الأرض التي اخترت أن أعيش فوقها، هي الأرض التي اورثني إياها أجدادي، كما أورثوني لغتي، وهي الأرض التي يكرس أبنائهم وأحفادهم وأحفادهم حياتهم من أجل إستردادها، هي أرض فلسطين... أرض أبي وأمي، وأرض قصائدي...

Ces paroles de Darwich trouvent leur écho poétique dans sa cellule, quand il déclare l'identité palestinienne de la terre occupée :

Palestinienne par les yeux et le tatouage

Palestinienne par le nom

Palestinienne par les rêves et le grief

Palestinienne par le châle et la démarche et le corps

Palestinienne par les mots et le silence

Palestinienne par la parole

Palestinienne de naissance et de mort²¹²

Nous observons que Darwich utilise les vers comme des slogans politiques et patriotiques, ce qui est représenté par la répétition obsessionnelle de certaines expressions comme *Filistinyeh* (« Palestinienne ») dans les vers cités ci-dessus. Le recours à l'anaphore constitue une caractéristique de la poésie de Darwich, notamment à ses débuts et également une caractéristique primordiale du poème arabe moderne, comme le montre Salah Zaki Abouhemidah²¹³. La figure de la répétition « enrichit le sens et lui donne plus d'originalité, à condition que le poète puisse contrôler cette opération et l'emploie à bon escient ; autrement, cette même répétition pourrait aisément transformer le poème en des propos plats (ou banals) », comme le dit la poétesse irakienne Nazik al-Mala'ika²¹⁴. L'utilisation de l'anaphore par Mahmoud Darwich confère un ton épique à sa poésie comme c'est le cas dans les vers cités plus loin avec l'adjectif *filistinyeh* « palestinienne » répété

²¹² Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, op. cit., p. 93.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, op. cit., p. 91.

Citation originale en arabe :

فلسطينية العينين والوشم // فلسطينية الإسم // فلسطينية الأحلام والهم // فلسطينية المنديل والقدمين والجسم // فلسطينية الكلمات والصمت // فلسطينية الصوت // فلسطينية الميلاد والموت

²¹³ Voir Salah Zaki Abouhemidah, *al-Khitab al-shi'ri 'and Mahmoud Darwich, dirassah issloubeyeh (Le discours poétique chez Mahmoud Darwich, Étude stylistique)*, Gaza, Édition al-Miqdad, 2000, p. 300-301.

²¹⁴ Nazik al-Mala'ika, *Qadayeh al-sh'ir al-mu'assir (Questions de la poésie contemporaine)*, Dar al-'ilm lil-malayan, Beyrouth, 1983, p. 263. Ma traduction. Citation originale en arabe :

ان أسلوب التكرار يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه الي مرتبة الأصالة ذلك أن استطاع الشاعر ان يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في في موضعه وإلا فليس ايسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة

dans sept vers consécutifs. Cette reprise anaphorique a pour but d'enrichir la musicalité poétique, d'une part, et de manifester avec insistance l'adhésion du poète à son identité palestinienne, d'autre part. Il faut insister sur l'importance, dans le monde arabe, du poème *dit* – notamment par le poète lui-même – et du poème chanté²¹⁵. La musicalité des vers est primordiale car l'harmonie des sonorités permet de renforcer l'évocation des sensations.

En outre, le poète évite d'utiliser l'interjection *yâ* (ô) qui, le plus souvent, inaugure les vers et précède l'adjectif répété, mais son absence dans ces vers est un moyen par lequel le poète révèle la tension et la colère qui le dominent en prison. Ces vers sont rimés, rythmés, se prêtent à être dits et/ou chantés. Il faut noter les deux rimes : en « mîm » : *wachm, ism, ham, jism* et en « t » : *malimât, samt, sawt, mawt*. Le poète met ainsi en exergue l'adjectif « palestinienne » et donc la revendication identitaire : plus l'autre nie cette identité et s'évertue à en effacer les marques, plus le poète la réclame et l'inscrit partout, sur le corps de la mère, de l'amante et dans le corps du poème. Cet état le pousse à énumérer les différents éléments composant son identité et sa terre. La terre palestinienne est identifiée par les différents éléments énumérés en groupes nominaux : « les yeux et le tatouage », « le nom », « les rêves et le grief », « le châle et la démarche et le corps », « les mots et le silence », « la parole » « [la] naissance », « [la] mort ». L'anaphore et l'énumération des groupes nominaux constituent donc des procédés techniques par lesquels le poète incarcéré exprime ses revendications et dit sa nostalgie de la terre-mère. La plupart des poètes prisonniers, représentants de la poésie carcérale engagée, ont recours aux mêmes techniques poétiques pour décrire la tragédie de leurs peuples, dénoncer l'oppression de l'occupant et manifester leur révolte derrière les murs de leur cellule, comme c'est le cas chez Al-Safî Al-Najafî, dont les vers invitent à la résistance contre la colonisation britannique :

Je combats la race des Anglais car

²¹⁵ Voir Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2015.

J'ai dédié mon épée à faire triompher la vérité
Je combats les Anglais comme je combattrais chaque infamie,
Chaque diable et chaque vipère
Mon âme, ma main, ma parole les combattent,
Et s'ils décidaient de me tuer, mon sang les combattrait ²¹⁶

La poésie d'Al-Najafî se caractérise par sa simplicité lexicale et sémantique. Le poète irakien « privilégie les significations directes et s'éloigne du symbolisme qu'il a maintes fois attaqué et décrit comme un art énigmatique », comme le dit Louis Saliba dans sa préface aux mémoires du poète²¹⁷. Dans *Hazl wa Jad (Du comique et du sérieux)*, ce dernier déclare :

Considérons ce que l'on appelle *littérature symbolique* ou, plus précisément, *littérature des énigmes*... Cet art repose sur des expressions musicales sonores, des complications artificielles, des significations plates, des émotions vulgaires. Le pauvre lecteur gaspille du temps en essayant de déchiffrer ces symboles et ces énigmes ! [...] Quand il en saisit enfin les significations, il découvre que celles-ci sont ordinaires et dépourvues de valeur intrinsèque²¹⁸.

Dans les vers cités plus haut, le langage poétique d'Al-Najafî est simple et le poète choisit un vocabulaire arabe limpide. La répétition du verbe

²¹⁶ Ahmad Al-Safî Al-Najafî, *Hassâd al-sijn (Récolte de la prison)*, op. cit., p. 126.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

أحارب جنس الإنكليز لأنني // وقتت على نصر الحقيقة مخذي // أحاربهم حربي لكل رذيلة // إلى كل شيطان، إلى كل أرقم // تحاربهم
روحي وكفي ومنطقي // وإن هم نونا قتلي يحاربهم دمي

²¹⁷ Louis Saliba dans sa préface in *Muzakirat al-sha'ir Ahmad Al-Safî Al-Najafî (Les mémoires du poète Ahmad Al-Safî Al-Najafî)*, dir. Georges Romanos, Byblos, Éd. Byblion, 2011, p. 95-96.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

ان الصافي في شعره يعتمد المعاني المباشرة فيبتعد عن الترميز . وقد هاجم في كتاباته الرمزية واعتبرها أدب طلاس.

²¹⁸ Ahmad Al-Safî Al-Najafî, *Hazl wa Jad (Du comique et du sérieux)*, Baghdâd, al-Matba'ah al-'arabeyh, 1937, p. 80.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

لا بأس ان التي نظرة على ما يسمونه بالأدب الرمزي أو بالأصح أدب الطلاس الذي يعتمد على الفاظ موسيقية رنانة وتعقيدات متصنعة ومعاني سطحية واهيه وعواطف مبتذلة فيقضي القارئ المسكين اوقاتا طويلة في فهم تلك الرموز وحل الطلاس.[...]ويعتد أن يفهم تلك المعاني يجدها معاني عادية أخذت قيمتها من إضاعة الوقت في استكشافها لا في ذاتها.

« *Yuharib* » (« combattre » : la racine *HRB* signifie la guerre) révèle le désir de résistance qui domine le poète prisonnier. Cette répétition influe sur la musicalité des vers à travers l'assonance en [*alif*] (première lettre dans l'alphabet arabe) et l'allitération en [*bā*] (deuxième lettre de l'alphabet arabe) et en [*hā*] (sixième lettre dans l'alphabet arabe) dans le verbe original. La lettre *alif* est une des lettres arabes nommées *hūrūf al-mad* (les lettres de prolongation phonique) qui contribuent à donner un rythme poétique et à décrire la détermination du poète qui conjugue le verbe « combattre » à la première personne du singulier (je) et à la troisième personne du singulier au féminin (*tūhāribūhūm*) et au masculin (*yūhāribūhūm*). Il s'agit ainsi d'un combat total dans lequel le poète engage son corps et sa parole poétique rythmée et rimée (notamment grâce à la répétition du possessif « *yā* » (*annānī, mikhdhamī, harbī, rūhī, kaffī, mantiqī, qatlī, damī*). De même, la répétition des déterminants possessifs : « mon épée », « mon âme », « ma main », « ma logique », « mon sang », est une des caractéristiques de la poésie lyrique d'Al-Najafī où le « moi » du poète occupe une place privilégiée comme c'est le cas dans la poésie de Cassou. En outre, dans ces vers, Al-Najafī compare l'occupant au diable, qui répand les vilenies dans sa patrie pour assouvir ses visées expansionnistes et totalitaires²¹⁹. Bien plus, cet occupant symbolise chez Darwich l'arrogance qui n'admet pas d'autre civilisation que la sienne, qui cherche à défigurer la culture et l'histoire des territoires qu'il occupe. C'est « le tyran » qui viole sa terre au long du temps :

Quand boirons-nous à ta santé, ne serait-ce qu'en chansons

O toi la pouliche que chevauchent au long du temps les tyrans

Tu nous échappes, dès les premiers temps !²²⁰

²¹⁹ Louis Aragon compare l'occupant allemand au « Diable de temps », dans son poème *Les Folies giboulées* publié dans son recueil *Les yeux d'Elsa*, Paris, Ed. Seghers, 1942, p. 51-52. Citons : Diable de temps qui fait ce qu'il lui plaît // [...] Diable de temps qui ne sait ce qu'il veut // [...] Diable de temps qui met sa montre au clou.

²²⁰ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, op. cit., p. 170-171.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, op. cit., p. 136.

Citation originale en arabe :

متى نشرب الكأس نخبك // حتى ولو في الأغاني // أيا مهرة يمتطيها طغاة الزمان // وتقلت منا // من الزمن الأول

Ici, la fausse interrogation révèle l'état du doute qui hante le poète en prison. Il s'interroge sur le moment de la libération de la patrie, pendant lequel le peuple fêtera la victoire : « boire » et « chanter ». Mais quand le poète dit : « ne serait-ce qu'en chansons », cela montre que la Palestine est devenue une métaphore qui continue d'exister seulement dans le poème. Par ailleurs, le style de Darwich se caractérise par l'emploi des pronoms personnels « toi », « tu », qui lui permettent d'établir, du fond de sa cellule, un dialogue avec la patrie. Le poète s'adresse à la Palestine dont il suggère l'innocence par l'intermédiaire de la comparaison avec la « pouliche » (*mûhra*), la jeune jument qui n'a pas procréé. La description du sort tragique de cette terre-pouliche passe par l'image de la *mûhra* que « chevauchent les tyrans ». Le désespoir se manifeste face au destin historique de la patrie perdue « dès les premiers temps », et pillée par les « pirates » :

Pour la si jolie rive je marcherai
Ne t'afflige donc point du coup
D'un pirate à mon cœur²²¹

Darwich décrit la violence et l'injustice de l'occupant en lui donnant les traits d'un « pirate ». Le poète et son ennemi, dont les figures et les désignations sont multiples car il est l'adversaire, l'autre, l'occupant, le guerrier, ainsi de suite, vivent une « cohabitation imposée²²² » comme il le déclare, – une relation que Cassou refuse totalement en demandant à son ennemi-occupant de quitter à jamais sa patrie :

Éloignez-vous sur la pointe des pieds.
Prenez la barque et ne revenez plus.
Retournez tous chez vous avec vos fées,
Vos ombres étrangères et vos luths.
[...] C'est ici la chambre des anges morts.

²²¹ *Ibid.*, p. 156.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *Ibid.*, p. 126.

Citation originale en arabe : لأجمل ضنفة أمشي // فلا تحزن على قلبي // من القرصان

²²² Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore*, Entretiens traduits de l'arabe par Elias Sanbar et de l'hébreu par Simone Bitton, Paris, Actes Sud, 1997, p. 31.

Laissez-nous seuls dans notre vie déserte,
Devant ces mains et ces ailes inertes.²²³

Les poètes enfermés évoquent leur ennemi-occupant dans leurs poèmes pour lui annoncer que la cellule ne peut pas étouffer leur voix, et que ses murs ne pourront jamais les séparer de leur patrie. Celle-ci reste l'amie fidèle du poète pendant l'incarcération et le refuge auquel il recourt pour échapper aux ténèbres de la prison. Le poète l'évoque tout le temps, l'exalte et lui chante son amour, comme le fait Cassou en évoquant Paris :

Paris, ses monuments de sang drapés, son ciel
Couleur aile d'avion, dans le soleil couchant,
j'ai tout revu, et j'entendais renaître un chant
lointain, pareil à une levée d'étincelles.
J'ai si longtemps aimé, il y a si longtemps,
cette ville dans une chambre aux murs de miel
et d'aube vieille, au plafond bas. Et dans le gel
du miroir pâle un fier visage méditant.²²⁴

L'image de Paris occupée est dominante dans la poésie française de la Résistance pendant l'occupation allemande. Elle est le symbole de la France occupée, de l'unité et du patriotisme des Français, c'est le cœur même de la nation. Citons par exemple la poésie de la Résistance de Paul Éluard et Louis Aragon qui brossent un tableau de la capitale occupée en la comparant à une femme aimée, qui a perdu son charme et sa joie de vivre à cause de l'occupation. Éluard décrit Paris, réputée la ville lumière et emblème de l'élégance française, comme une vieille femme mal habillée et malheureuse, impression soulignée par l'allitération en [v] du troisième vers :

Paris a froid Paris a faim
Paris ne mange plus de marrons dans la rue

²²³ Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret*, op. cit., p. 61. (Sonnet XVII)

²²⁴ *Ibid.*, p. 69. (Sonnet XXV)

Paris a mis de vieux vêtements de vieille.²²⁵

Chez Aragon, Paris occupée est une ville altérée, qui a perdu ses traits féminins : « Ah Paris Paris tu ne chantes pas // Tu tournes la tête et traînes le pas »²²⁶. Malgré cet état de tristesse et de douleur qui imprègne les images de Paris, Aragon décrit un autre visage de la capitale française : le visage éclatant d'une beauté divine qui s'insurge contre l'occupation par la force et l'espoir du peuple :

Rien n'a l'éclat de Paris dans la foudre
Rien n'est si pur que son front d'insurgé.
Rien n'est si fort ni le feu ni la foudre
Que mon Paris défiant les dangers
Rien n'est si beau que ce Paris que j'ai²²⁷

Éluard, de son côté, énumère les traits qui constituent la beauté de Paris associée à une forme d'innocence :

Non pas ville petite, mais enfantine et maternelle.
Ville au travers de tout comme un sentier d'été, plein
De fleurs et d'oiseaux comme un baiser profond
Plein d'enfants souriants, plein de mères fragiles.
[...] Ville de transparence, ville innocente.²²⁸

La patrie occupée qui hante donc Aragon, Éluard et Cassou, apparaît chez le poète égyptien Ahmad Fu'ād Negm sous l'image de l'Égypte qu'il décrit pendant l'occupation israélienne du Sinaï. Les patries sont différentes, mais le sentiment des poètes est le même, et c'est le patriotisme, comme le montre la déclaration de Fu'ād Negm : « Pour la passion de l'Égypte, que Dieu protège, j'ai écrit ces poèmes. Et pour la passion de l'Égypte, j'ai couvé tous

²²⁵ Paul Éluard, *Œuvres Complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 1230.

²²⁶ Louis Aragon, *La Diane française*, *op. cit.*, p. 115.

²²⁷ *Ibid.*, p. 70.

²²⁸ Paul Éluard, *op. cit.*, p. 1230.

les poèmes et je les ai offerts aux gens²²⁹ ». Cette déclaration trouve un écho poétique dans sa poésie populaire carcérale, où il évoque l'Égypte à travers les éléments qui la constituent : les champs, les ateliers d'artisanat, les écoles et les universités, autant de synecdoques de la patrie que l'on retrouve dans son poème *Salam lil-ārd* (*Paix sur la terre*), composé en détention :

Paix sur toi, ô notre terre,
Ô champs des paysans,
Ô atelier de l'artisan,
Ô mers des pêcheurs,
Ô école, ô université,
Ô canon, ô fusils,
Paix sur toi, ô notre terre,
Ô paradis des olives,
Ô, tu nous es plus chère que la prunelle de nos yeux²³⁰

L'anaphore de *yâ* (ô) insiste sur la distance qui sépare la prison du monde extérieur, écart que Negm tente de combler par ses différentes invocations du monde. Du fond de la prison, Negm nomme toutes les parties qui composent sa terre pour décrire la relation étroite qu'il a nouée avec elle, communauté d'appartenance symbolisée par la répétition du déterminant possessif « notre » et confirmée par la figure de la terre qui est « plus chère [...] que la prunelle de nos yeux ». En outre, les expressions utilisées sont simples et directes, adressées au public dans une langue populaire. Contrairement à la forme poétique classique utilisée par Al-Najafî, Negm

²²⁹ Ahmad Fu'ād Negm, *Al'amāal al-shi'ryeh al-kāmilah* (*Œuvres poétiques complètes*), Le Caire, Dar Mirette, 2005, p. 30-31.

Ma traduction. Citation originale en arabe dialectal égyptien :

في عشق مصر المحروسة كتبت هذه القصايد وفي عشق مصر حضنت كل القسايد وقدمتها للناس.

²³⁰ *Ibid.*, p. 30-31.

Ma traduction.

Citation originale en arabe dialectal égyptien :

سلام يا أرضنا // يا غيطان الفلاحين // يا ورشة الصنايعي // يا بحور الصيادين // يا مدرسه يا جامعه // يا مدفع يا بنادق // سلام يا أرضنا //
يا جنات الزيتون // يا أعلى عندنا // من حبات العيون

emploie l'arabe dialectal égyptien afin que sa poésie touche toutes les classes sociales, même celles qui ne sont pas habituées à lire de la poésie. La poésie dialectale fait partie du patrimoine oral de tous les pays arabes et se transmet de génération en génération, héritage culturel dans lequel Negm s'inscrit. De plus, grâce à sa simplicité lexicale et à son rythme, cette poésie populaire est destinée à être dite, chantée. Chez Negm, les poèmes portent un message dont la substance est l'amour de la patrie et dont le contenu ressemble à celui que Robert Brasillach essaie d'exprimer pour décrire son attachement à la patrie :

Vous le savez mieux que personne,
J'ai voulu garder ma patrie
du sang versé, et je vous donne
ce sang gardé, ô mes amis.²³¹

Malgré le sort qui l'attend, Brasillach ne cesse de défendre ses idées et de justifier ses erreurs qui le conduisent vers la mort. La simplicité de son expression poétique souligne son objectif qui est de protéger la France et les Français. Il s'adresse aux intellectuels français, « mes amis », pour leur confier la mission de « garder la partie » et le « sang » des Français. Tout cela est aussi expliqué en prose dans sa lettre de remerciement écrite à Fresnes, adressée aux intellectuels qui ont signé le projet de sa pétition :

Même si ce que j'ai pu penser, en des circonstances dramatiques pour notre pays, les a choqués, je leur affirme à tous que les erreurs que j'ai pu commettre ne proviennent à aucun degré de l'intention de nuire à ma patrie et que je n'ai jamais cessé, bien ou mal, de l'aimer.²³²

En somme, l'occupation correspond à l'un des deux aspects de ces « *forces noires* » qui spolient la patrie, le second étant le système autocratique, comme nous l'avons indiqué plus haut. Pour le poète incarcéré, le système

²³¹ Robert Brasillach, *Les Poèmes de Fresnes*, Paris, Édition Godefroy de Bouillon, 2000, p. 55.

²³² Robert Brasillach, *Écrit à Fresnes*, Paris, Plon, 1967, p. 507-508.

autoritaire est l'autre face de l'occupation. En détention, le discours patriotique s'enflamme et le poète lutte contre la dictature, avec la même force qu'il manifeste contre un occupant. Dans ses poèmes, Negm utilise le registre de la maladie pour évoquer l'Égypte, figurée sous l'image d'une mère souffrant du dénuement et de l'injustice :

« Salamtik » (« que Dieu te préserve ») ô mère, ô pouliche
Ô notre dame, ô toi si pure
Que Dieu te préserve,
[...] de la misère,
De l'oppression²³³

Negm invoque son pays et l'exalte par la puissance du genre poétique populaire que le poète égyptien Ahmad Abdel Gawad définit ainsi :

Le poème dialectal constitue une entrée naturelle pour sensibiliser les gens. Il est l'un des meilleurs moyens d'instaurer la communication, d'une part, entre le poète et les gens issus des diverses catégories sociales et, d'autre part, entre les gens eux-mêmes. En effet, la compréhension de la langue dialectale est immédiate ; elle ne suppose pas la maîtrise d'un savoir préalable ni celle d'une culture linguistique précise²³⁴.

Negm utilise le pouvoir de la poésie dialectale qui lui permet de rythmer librement les vers par des rimes rapprochées et constituées par le retour des

²³³ Ahmad Fu'ād Negm, *Al'amāal al-shi'rya al-kamila (Œuvres poétiques complètes)*, op. cit., p. 312-313.

Ma traduction. Citation originale en arabe dialectal égyptien :

سلامتك يامه يامهره // ياست الكل ياطاهره // سلامتك // (...) من الحرمان // من القهره

²³⁴ Ahmad Abdel Gawad, *Sh'ir al-'āmmiyya fi Misr (La poésie dialectale en Égypte)*, in *el youm el-sab'i*, le Caire, [en ligne] sur www.youm7.com, consulté le 6 mai 2014.

Ma traduction.

Citation originale en arabe :

القصيدة العامية تعد المدخل الطبيعي لتوعية الناس، بما أنها واحدة من أفضل الطرق للتواصل بين الشاعر والناس على مختلف مستوياتهم، وبين الناس وبعضهم لسهولة تلقي اللغة العامية دون معارف سابقة أو ثقافة لغوية معينة

sonorités [ha], [ra] et [ha] : « يامه yamah », « مهرة muhrah », « طاهره tahrah » et « القهره el-qahrah » dans la version arabe où le poète ne s'oblige pas à suivre les règles strictes de la métrique. Cette liberté formelle et prosodique est une caractéristique majeure du poème oral ou dialectal « qui répond à impératif poétique, esthétique et culturel en puisant sa poéticité dans la langue de la vie quotidienne, et ce par l'intermédiaire des techniques et des visions qui lui sont propres », comme le dit Mohammed Ali 'Azab²³⁵. Ce genre incarne le pouvoir poétique qui naît au fond du cachot et constitue pour le poète une arme qu'il utilise librement pour attaquer les systèmes tyranniques. La tyrannie revêt plusieurs formes dans les poèmes écrits en prison. Elle menace le rêve de démocratie auquel aspirent les poètes prisonniers. Elle transforme les pays en « fosse commune », comme le dit le poète syrien Faraj Bayrakdar, cherchant son pays perdu et humilié :

Merci à l'oiseau
qui a fait son nid sur l'autre fenêtre
et s'est envolé
Ô toi qui as brisé mon dos
Ton ombre est un lendemain en flammes
j'étends sur elle mes pensées
et je t'appelle avec ces râles de chevaux
que l'âme émet
M'entendras-tu ?
J'appelle
Je ne suis pas en quête de fosse commune

²³⁵ Mohammed Ali 'Azab, *'an tahawilat al-sh'ir al-'ami bayn al-turass wa el-mu'sarh* (Sur les transformations de la poésie dialectale entre le patrimoine et le contemporain), Le Caire, Al-hayeh al-'amah li-quossour al-ssaqafah, 2014, p. 6.

Ma traduction.

Citation originale en arabe :

قصيدة العامية وليدة شرطها الشعري والجمالي والثقافي تبحث عن شعريتها في لغة الحياة اليومية بآليات ورؤى فنية خاصة بها

mais... de mon pays²³⁶

Ici, la figure de l' « oiseau » symbolise la liberté qui semble être loin du poète comme le suggère l'image du « nid » construit « sur l'autre fenêtre ». Cette image du nid au loin désigne également le chemin de la liberté et le rêve de la démocratie dans le pays. Ces vers disent aussi le désir du poète d'atteindre ce chemin en conservant l'espoir du « lendemain », en dépit de l'incarcération qui « brise [son] dos ». La répétition de la formule « j'appelle » reflète le désespoir du poète et son désir de délivrance.

Pour conclure, les poètes incarcérés, en exaltant leur patrie dont le souvenir les obsède, envoient au monde un message humain. Souvent personnifiée tout au long de leurs poèmes, la patrie est à la fois concrétisée et consacrée à jamais. Amante ou mère, héroïne ou victime, elle est vouée à l'éternité et survivra quelle que soit la force de l'ennemi ou du tyran. Avec des formes poétiques différentes, chaque poète évoque sa patrie : les formes classiques chez Cassou et Al-Najafi qui utilisent, l'un le sonnet, l'autre, la métrique arabe classique ; la forme libre qui permet à Darwich et à Bayrakdar d'évoquer leur patrie en dehors des contraintes poétiques et la langue dialectale qui libère Negm de règles métriques et des carcans de la langue arabe littérale et élitiste.

²³⁶ Faraj Bayrakdar, *H'amâmah mouttlaqat al-jina'hûn (Une colombe aux ailes déployées)*, Beyrouth, Dar Mukhtarât, 1997, p. 43-44.

Traduit de l'arabe par Abdellatif Laâbi in *Ni vivant ni mort*, Marseille, Al Dante, 2012, p. 57-58.

Citation originale en arabe :

شكراً لعصفور بني أفقاً // على النافذة الأخرى // وطار. // آه يا كاسر ظهري // ذلك الآن غد محترق // أنشر أمطاري عليه // وأناديك بما
في الروح // من وهوة الخيل // فهل تسمعي ؟ // إني أنادي: // أنا لا أبحث عن قبر جماعي // ولكن .. عن بلادي.

2- Dictature répressive et poésie incarcérée

La question de la dictature que nous examinerons dans ce point est une caractéristique traitée explicitement par Ahmad Fu'ad Negm et Faraj Bayrakdar, mais non abordée en tant que telle chez les poètes français, même si le nazisme est considéré comme un totalitarisme du vingtième siècle. Notre étude ne peut pas ignorer la référence récurrente à cette question chez les poètes arabes. Étant donné que la méthodologie comparatiste s'intéresse aux points de ressemblance ainsi qu'à ceux de divergence, les pages qui suivent seront consacrées à la question de la dictature chez les poètes arabes comme un aspect qui leur est spécifique. Cependant, il faut noter que la politique apparaît dans la vie de Cassou et Brasillach dès le début de leur carrière littéraire et avant la deuxième guerre mondiale. L'engagement de Cassou en tant qu'écrivain a commencé avec un article de protestation publié dans *Les Nouvelles Littéraires* à la suite de la condamnation à l'exil de l'écrivain espagnol Miguel de Unamuno en 1924. Il rappelle cet événement :

C'est à cette date [1924] que je fixe mon premier choc avec l'histoire, l'action, la politique [...] et si j'éprouvais un plus libre intérêt, c'était pour la littérature. Je voulais écrire des poèmes, des contes, des essais critiques. Je fréquentais Montparnasse et je publiais des articles dans les revues artistiques avancées. Mais j'ignorais la politique.²³⁷

Puis, il commence à fréquenter le monde de la politique à partir de 14 avril 1931 en assistant à la victoire des Républicains espagnols à Madrid. En outre en 1933, il devient membre de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires et, en 1934, membre du Comité de vigilance des intellectuels antifascistes. Ensuite, en 1935, il participe aux différents congrès internationaux des Écrivains pour la défense de la culture. Il collabore aussi dans certaines revues ou journaux comme *Feuilles rouges* et

²³⁷ Jean Cassou, *Une vie pour la liberté*, Paris, Robert Laffont-Opera Mundi, 1981, p. 21.

Avant-Poste, *Commune* et *L'Humanité*. Pendant la guerre civile en Espagne de 1936 à 1939, il soutient l'Espagne républicaine.

Brasillach, de son côté, donne une couleur politique à son écriture avec son œuvre *Corneille*, publié en 1938 et consacrée à la biographie de l'auteur du XVII^e siècle. Dans cet ouvrage, il va plus loin en évoquant Corneille, non point pour l'arracher à la profondeur des temps et à l'oubli, mais pour montrer qu'il aurait eu toute sa place trois siècles plus tard car les idées du dramaturge seraient une sorte d'annonce du fascisme contemporain :

Il nous faut convenir que Corneille a vraiment subi, presque toute son existence, la tentation de la volonté. Et je ne sais pas si chemin faisant, nous ne pourrions pas découvrir que cette tentation l'a rendu en somme plus près de nous que nous ne le croyons, et si, quand Mussolini invite la Comédie Française à jouer au forum, il ne retrouve pas, justement dans ce Corneille de notre enfance, le précurseur général, hardi, antibourgeois, anticapitaliste et antiparlementaire du fascisme moderne.²³⁸

De même, Brasillach rapproche les affinités entre le poète et romancier italien Gabriele D'Annunzio et Mussolini avec la relation entre Corneille et Louis XIV, un autre potentat :

Nous avons vu, de nos jours, le fascisme italien naître et se soutenir par l'alliance de la poésie et de l'action, par la rencontre de la passion décorative et du pouvoir, par l'union de D'Annunzio et de Mussolini. La même rencontre, la même alliance, a déjà eu lieu une fois pour le nationalisme français, par l'amitié spirituelle de Corneille et de Louis XIV.²³⁹

Ainsi, la politique trouve sa place dans les ouvrages de Brasillach, notamment en 1939 avec son roman *Les sept couleurs*, « que l'on [peut] qualifier de politique. Désormais, chacune à leur manière, ses œuvres de

²³⁸ Robert Brasillach, *Corneille, Œuvres complètes*, Tome VII, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1963-1966, p. 452.

²³⁹ *Ibid.*, p. 519.

fiction le seront aussi », comme le souligne Pierre Pellissier²⁴⁰. L'engagement est donc présent chez Cassou et Brasillach avant leur expérience carcérale, comme c'est le cas chez les poètes arabes, dont les poèmes écrits en prison constituent une arme contre les autorités autocratiques de leur pays car « qui pense librement et qui librement exprime la pensée humaine, [...] est l'adversaire des forces noires de la tyrannie »²⁴¹. Ces « forces noires » de la tyrannie commettent des crimes contre l'homme, dans son corps et dans son esprit. Elles ne se contentent pas d'interdire la publication de certains écrits, ni de brûler des livres, mais essaient d'assassiner leurs auteurs, spirituellement et physiquement. Cependant les écrivains affirment que rien ne peut étouffer leur voix, ni enfermer leur plume, car leur voix, du fond de l'ensevelissement, passe au-delà des siècles. Les messages adressés par les poètes incarcérés expriment que les tyrans qui les ont mis dans la geôle ne peuvent pas empêcher leurs témoignages.

Autrement dit, les vers écrits en détention mettent en évidence les mécanismes d'anéantissement ou de déshumanisation imposés au détenu par le régime dictatorial. Ces vers décrivent les formes de dépassement ou de sublimation que l'enfer carcéral peut également susciter. Les poètes détenus essaient de mettre à nu les atrocités commises par le système autocratique comme le fait Faraj Bayrakdar en dénonçant, de manière ironique et métaphorique, la brutalité extrême du régime syrien despotique :

La répression déclarée et généralisée serait donc la seule justice que nos gouverneurs s'efforcent à appliquer à l'encontre des gouvernés ! Un État où la parole libre est un crime pour lequel son auteur est condamné ne mérite ni de vivre ni même d'être enterré. Je parle précisément de ces États où la parole

²⁴⁰ Pierre Pellissier, *Brasillach le Maudit*, Paris, Denoël, 1989, p. 238.

²⁴¹ Gabriel Audisio, *op. cit.*, p. 21.

libre est attaquée par les fouets, les fusils et les cellules de prison.²⁴²

« Les fouets, les fusils et les cellules » dont parle Bayrakdar constituent le mécanisme propre au fonctionnement du pouvoir autoritaire fondé sur une violence absolue. Ce fonctionnement a pour but, non pas nécessairement de tuer les détenus politiques, mais plutôt de les priver de toute ressource et de les humilier afin qu'ils se soumettent d'eux-mêmes au système et au dirigeant suprême. Le système d'oppression est fondé sur l'intimidation et l'élimination de toute forme de contestation, spontanée ou organisée. Pour éviter de potentielles rébellions de la part des prisonniers politiques, le pouvoir pratique une « discrimination calculée » dans son usage de la punition infligée aux prisonniers. Concrètement, cette technique produit chez les détenus un comportement « schizoïde » à l'égard de leurs tortionnaires, directs ou indirects, « dans la mesure où elle [cette technique] juxtapose dans le temps des phases de soumission et de révérence extrêmes vis-à-vis du chef, et des phases de rejet brutal »²⁴³.

Fu'ād Negm incite ses compatriotes à se réveiller et à se révolter contre le système, « la clique » qui exploite le peuple et le vampirise :

Ô peuple d'Égypte, toi qui dors à poings fermés

Réveille-toi, ça suffit !

[...] Toi qui dors dans la chambre

Ô peuple, révolte-toi !

[...] Et arrache les racines de ton malheur !

Une clique

Boit ton sang

²⁴² Faraj Bayrakdar, *Khyanat al-lou'ghâ wal samt, Ta'ghribatî fî sijoun al-mukhabarat al-souriah (Trahisons de la langue et du silence, Mon éloignement dans les prisons des Renseignements syriens)*, Beyrouth, Dar al-jadeed, 2012, p. 165-168. Ma traduction.

Citation originale en arabe

القمع السافر والمعتم هو العدالة الوحيدة التي يجهد حكامنا في تطبيقها على المحكومين. (...) إن دولة تعتبر الكلمة فيها جريمة يحاكم عليها المرء هي دولة غير جديرة بالحياة ولاحتى بالدفن وبشكل خاص ذلك الطراز من الدول التي تقتبس فيها الكلمة بالسياط والبنادق والزنازين.

²⁴³ Anna et Laurent Chabry, *Le pouvoir dans tous ses états*, Paris, Imago, 2003, p. 59.

Et s'est surnommée
Officiers libres²⁴⁴

Negm vise les « Officiers libres » qui ont pris le pouvoir par un coup d'État en 1952 et ont entraîné la chute de la monarchie en Égypte, mais il attaque également le peuple qu'il juge résigné et soumis. Cet état de passivité prive la population de toute réaction, comme s'il avait signé « un pacte de soumission » avec le système, selon les mots de Rafael Pividal. Ce dernier explique quel type de relation peut s'instaurer entre un peuple et son tyran :

Le tyran n'existe que par le pacte de soumission que signe le peuple. Ce sont nos cris d'effroi qui donnent de la force à l'ogre. C'est parce que nous aimons l'autorité, parce que nous admirons la puissance sans contrôle, qu'il y a des pouvoirs absolus.²⁴⁵

Du point de vue d'un tyran, la prison est l'instrument idéal pour museler l'opposition et enfermer quiconque ose le critiquer. Les écrivains sont souvent considérés comme un adversaire privilégié de la dictature selon les analyses de Luc Resson :

La littérature et les régimes totalitaires n'ont jamais fait bon ménage. [...] Les dictatures ont toujours été soucieuses de contenir, d'endiguer la dynamique littéraire, potentiellement dérangeante, sinon subversive. [...] L'écrivain est l'ennemi naturel de la dictature.²⁴⁶

²⁴⁴ Ahmad Fu'ād Negm, *Al'amāal al-shi'rya al-kamila (Œuvres poétiques complètes)*, op. cit., p. 389-390

Ma traduction.

Citation originale en arabe dialectal égyptien :

ياشعب مصر ياخم النوم // ماتفوق بقى // (...)وانت الناييم في المندار // ياشعب ثور // (...) وشيل أصول أسباب همك // عصابه //
بتمص في دمك // والاسم قال // ضباط أحرار

²⁴⁵ Propos de Rafael Pividal cités par Guy Darolin in *Le magazine littéraire*, n°313, Paris, septembre 1993, p. 85.

²⁴⁶ Luc Resson, *L'Écrivain et le Dictateur, Écrire l'expérience totalitaire*, Paris, Imago, 2008, p. 7.

La relation entre le pouvoir et les poètes est conflictuelle, notamment dans les régimes qui « s’opposent généralement au[x] poète[s], car ils représentent le conservatisme et l’immobilisme, alors que le[s] poète[s] [sont] le symbole de la volonté de mouvement et de changement »²⁴⁷, selon les mots du poète syrien Nizar Qabbani. En outre, cette relation est marquée par la haine, surtout de côté du tyran, dont le cœur ne connaît que ce sentiment d’hostilité, comme le suggère Bayrakdar à travers l’image du bourreau aux « deux cœurs » : l’un pour haïr les autres, l’autre pour se haïr lui-même :

le bourreau, lui, a deux cœurs
le premier
pour haïr jusqu’au bout les autres
le deuxième
pour se haïr lui-même jusqu’au bout
Mais il arrive parfois qu’il se fatigue
et soit obligé de travailler
avec un seul cœur ²⁴⁸

Selon Bayrakdar, l’état d’esprit du tyran est totalement voué à la haine. Le poète détenu, privé de visites, interdit de promenade dans la cour de la prison, confiné dans l’obscurité et le froid de sa cellule, se retrouve en face d’un pouvoir dont l’unique but est de l’écraser. Il n’est donc pas étonnant que le tyran revête une image terrifiante dans les poèmes écrits en détention comme c’est le cas avec « Portrait », dans lequel Bayrakdar brosse un tableau

²⁴⁷ Propos de Nizar Qabbani dans *Qissati maa al-sh’ir (Mon récit avec la poésie)*, cités par Silvia Moresi, « *L’altra storia degli scrittori siriani* », in *Q Code*, février 2017. L’article a été traduit de l’italien vers le français par Sylvain Bianchi, « La littérature syrienne : miroir de la réalité », in *Orient XXI*, avril 2017.

²⁴⁸ Faraj Bayrakdar, *H’amâmah mouttlaqat al-jina’hûn (Une colombe aux ailes déployées)*, *op. cit.*, p. 52.

Traduit de l’arabe par Abdellatif Laâbi, *op. cit.* p. 67.

Citation originale en arabe :

الجلاد بقلبين // الأول: // ليكره الآخرين إلى النهاية // والثاني: // ليكره نفسه إلى النهاية // ويحدث أن يتعب أحياناً // فيضطر إلى العمل // على قلب واحد.

du tyran. Il y voit un homme totalement déshumanisé dans le visage duquel se trouve incorporée la violence :

La malédiction lui a dit : sois
et il fut
Ses yeux, deux boutons de cuivre noirci
Son nez, un point d'exclamation
mal dessiné
Sa bouche, le silencieux d'un revolver
Et dans le détonateur, sa langue
Sur ses épaules, des paons en insignes
bouffis de défaites²⁴⁹

Le poète poursuit sa description du tyran en le présentant comme un meurtrier sanglant, dont le cœur est aveugle et le sourire synonyme de meurtre. Les valeurs qu'il incarne sont totalement inversées par rapport au commun des hommes :

Ses dettes
menacent les banques du sang
d'une faillite retentissante
De son cœur aveugle
il nous protège
et de barbelés
nous garde
Ses intentions sont piégées
et son sourire annonce la boucherie
La mort lui tient lieu de sagesse

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 37

Trad. *Ibid.*, p. 50.

Citation originale en arabe :

قالت له اللعنة: كن // فكان. // عيناه // زران من نحاس متسخ. // أنفه // شارة تعجب // مرسومة بشكل رديء. // فمه // على هيئة كاتم صوت // ولسانه في بيت النار // على كتفيه طواويس مفتوحة بالهزائم

et l'enfer de justice²⁵⁰

La métaphore des « dettes » insiste sur le nombre de victimes du tyran qui fait couler tellement de sang que les établissements sanitaires qui collectent les produits sanguins risquent d'en être privés. La répétition du pronom « nous » manifeste l'existence d'une communauté de victimes dans laquelle le poète s'inclut. Le poète mène un combat contre le pouvoir absolu et ses pratiques répressives parmi lesquelles figurent la corruption et l'enfermement des opposants, des instruments favoris de la dictature. C'est ce que dit Negm en s'adressant au système dans son poème *Shaiyyed goussourak* « Bâtis tes palais », mis en musique par Cheikh Imam :

Bâtis tes palais sur les plantations
grâce à notre labeur et au travail de nos mains
[...]
Bâtis la prison en remplacement du jardin
Lance tes chiens
dans les rues
Enferme-nous dans tes cellules²⁵¹

Le poète s'en prend ici au régime de Sadate, qui exploite le peuple et muselle l'opposition pour s'enrichir et renforcer son pouvoir. Ces vers mettent à nu la corruption du régime, incarnée par l'image des « palais » construits par le système qui exploite et spolie le peuple. Le pouvoir apparaît comme un

²⁵⁰ *Idem.*

Traduit de l'arabe par Abdellatif Laâbi, *Ibid.*, p. 50-51.

Citation originale en arabe :

وفي ذمته // ديون تهدد بنوك الدم // بإفلاس فاضح. // يرعانا.. // بقلب ضرير // ويحرسنا.. // بأسلاك شائكة. // نواياه مفخخة //
وابتسامته نذير مجزرة. // حكمته موت // عدالته جهنم.

²⁵¹ Ahmad Fu'ād Negm, *Al'amāal al-shi'rya al-kamila (Œuvres poétiques complètes)*, *op. cit.*, p. 315.

Ma traduction.

Citation originale en arabe dialectal égyptien :

شيد قصورك ع المزارع // من كدنا وعمل ايدينا // (...) والسجن مطرح الجنينة // وأطلق كلابك // في الشوارع // واقفل زنازينك // علينا

fossoyeur des libertés en bâtissant les prisons partout en Égypte, ce que suggère la référence à la « prison » bâtie « en remplacement du jardin ».

De même, Negm critique la police qui, au lieu d'être au service du peuple, sert le système et l'aide à écraser les opposants. Le poète compare les policiers aux « chiens » qui se soumettent à leurs maîtres. Cette figure des hommes-chiens dans les vers de Negm nous invite à rapprocher ici l'image du chien chez Kafka, expliquée par Michael Löwy qui analyse le roman *Le Procès* :

Le chien constitue chez Kafka une catégorie éthique - sinon métaphysique : est décrit ainsi celui qui se soumet servilement aux autorités quelles qu'elles soient. Le commerçant Block agenouillé aux pieds de l'avocat est un exemple typique : « Ce n'était plus là un client, c'était le chien de l'avocat. Si celui-ci lui avait commandé d'entrer sous le lit en rampant et d'y aboyer comme du fond d'une niche, il l'aurait fait avec plaisir. La honte qui doit survivre à Joseph K. (dernier mot du *Procès*) est celle d'être mort comme un chien en se soumettant avec complaisance à ses bourreaux. L'homme de la campagne de la légende n'est pas décrit explicitement comme un chien, mais cette image est fortement suggérée par la dégradation de son comportement : il ne parle plus, il grogne et il ne s'adresse plus au gardien mais aux puces de son col de fourrure.²⁵²

L'utilisation de l'image du chien par Negm vaut également comme condamnation éthique des « chiens de garde » du régime. Ainsi, la police apparaît chez lui comme un instrument au service de la dictature de Sadate. Dans sa description, il emploie des expressions péjoratives et offensantes pour dire son mépris envers eux. Il les animalise en les qualifiant de « vers de terre » et de « charogne » dans un poème écrit en 1972 à la prison *Al-Qall'ah* au Caire :

Vous êtes des vers de terre

²⁵² Michael Löwy, « La Religion de la Liberté chez Franz Kafka : contre l'autorité des gardiens de la loi/ Franz Kafka's Religion of Freedom : Against the Authority of the Custodians of the Law » in *Archives de sciences sociales des religions*, n°101, 1998, p. 83. Ici l'auteur cite *Le Procès*, de Kafka, Paris, Gallimard, 1985, p. 283. Cet article a été consulté en ligne sur www.persee.fr, le 10 avril 2019.

et un fléau terrifiant

[...] Vous êtes le fouet qui répond aux doléances

[...] Vous êtes une maladie qui ronge le corps de mon pays

Vous êtes une charogne²⁵³

L'image de la « charogne », du cadavre en putréfaction, se retrouve également dans les vers de Bayrakdar qui l'emploie pour décrire la fin du tyran, dont le corps peut être jeté sans être enterré. Contrairement au poème de Baudelaire intitulé « La Charogne » dans *Les Fleurs du mal* (1857), on ne retrouve ici aucune sublimation, aucune beauté susceptible de sortir du mal général. Par ailleurs, Bayrakdar établit des analogies suggestives entre la cellule et la tombe d'une part, la cellule et la vie d'autre part :

Sire désespoir
va dire à ton seigneur roi
que la cellule n'est pas plus étroite
que sa tombe
Elle n'est pas plus courte
que sa vie
Cela si jamais terre consent
à accueillir sa charogne
là où il sera foulé aux pieds
jeté en pâture à l'oubli²⁵⁴

²⁵³ Ahmad Fu'ād Negm, *Al'amāal al-shi'rya al-kamila (Œuvres poétiques complètes)*, op. cit., p. 353.

Ma traduction. Citation originale en arabe dialectal égyptien :

انتوا دود الأرض // والأفة المخيفة // (...) انتوا كبرياج المطالم // (...) انتو عليه في جسم بلدي // انتو جيفه

²⁵⁴ Faraj Bayrakdar, *H'amâmah mouttlaqat al-jina'hûn (Une colombe aux ailes déployées)*, op. cit., p. 8-9.

Traduit de l'arabe par Abdellatif Laâbi, op. cit., p. 19-20.

Citation originale en arabe :

السيد يأس // أبلغ مولاك السلطان // أن الزنزانة ليست أضييق // من قبره // أن الزنزانة ليست أقصر // من عمره // هذا... // إن قبلت أرض جيفته // محفوقاً بالأقدام // ومحروساً بالنسيان.

Les images par lesquelles Negm et Bayrakdar décrivent le pouvoir résument la monstruosité des systèmes tyranniques et reflètent la brutalité extrême de leurs pratiques contre les opposants, qui sont souvent des artistes ou des intellectuels. Ces derniers conduisent une lutte pour faire triompher la démocratie dans un conflit où « la dictature et la littérature ne peuvent être figurées que comme deux bêtes fauves qui se prennent en permanence à la gorge », selon l'image utilisée par l'écrivain albanais Ismaïl Kadaré²⁵⁵. Toutefois, pour Luc Rasson, l'écrivain gagne ce conflit car « les blessures qu'il inflige sont à retardement et ne guérissent jamais²⁵⁶ ».

Finalement, on a montré dans ce chapitre comment les poètes emprisonnés mêlent le poétique au politique dans les poèmes utilisant des règles prosodiques diverses : métrique classique, vers libre et utilisation de la langue dialectale. La poésie engagée passe souvent par des métaphores, des répétitions avec effet d'instance sous la plume de Brasillach et de Bayrakadr, par des variations sur les registres de langue chez Fu'ād Negm qui a recours à un lexique vulgaire pour attaquer le pouvoir. Mais la critique politique passe aussi par le lyrisme qui permet à Darwich de chanter la Palestine et de transformer son œuvre en chant national, ou par la forme classique du sonnet qu'emploie Cassou pour exalter la France. La poésie est un art qui permet au poète de chanter ses sentiments personnels tout en s'engageant avec une grande conviction contre l'oppression et la barbarie, pour défendre un idéal de paix, de liberté et de justice.

²⁵⁵ Ismaïl Kadaré, *Printemps albanais*, Paris, Fayard, Coll. « Livre de Poche Biblio », 1991, p. 6.

²⁵⁶ Luc Rasson, *op. cit.*, p. 7.

Chapitre II

Les questions sociales

Le présent chapitre sera consacré à l'étude de la représentation du quotidien carcéral des poètes prisonniers, de l'expérience de la claustration et des conséquences de l'isolement car les liens avec la famille et le cercle des amis sont rompus. Les dures conditions de l'incarcération sont *a priori* hostiles à l'épanouissement de la création poétique. L'engagement prend ici une dimension sociale et psychologique.

1- L'existence des poètes prisonniers

En prison, l'écriture devient l'équivalent d'un geste, par lequel le poète peut créer son propre monde, où le verbe devient son moyen d'agir. Grâce à ce geste, la poésie acquiert une nouvelle valeur, performative. C'est de dire l'importance de la parole à propos de laquelle Barthes déclare dans *Sur Racine* : « Parler, c'est faire, le Logos prend les fonctions de la Praxis et se substitue à elle »²⁵⁷. Par ailleurs, la poésie par sa vocation transfiguratrice, permet aux poètes d'échapper à la misère et à l'horreur de l'incarcération. La poésie carcérale permet également de mettre à distance l'expérience vécue par le poète prisonnier : « s'il parle, c'est pour s'entendre comme un Autre, s'il s'écrit, c'est pour se lire »²⁵⁸, comme l'écrit Sartre à propos de Genet. L'écriture carcérale permet à ce dernier de dépasser sa crise existentielle en prison. Il avoue : « J'écris (d)es vers pour m'émouvoir. Pour m'émouvoir : Tout Genet est dans ces mots »²⁵⁹.

La vie intérieure des poètes est très affectée par l'épreuve de l'incarcération. Structuré par une série de contraintes, le régime pénitentiaire bouleverse le quotidien habituel des poètes, comme l'explique Florence Paravy :

La prison n'est pas simplement un lieu où l'individu est enfermé,
mais parce qu'il y est enfermé, un lieu où soudain, tout ce qui

²⁵⁷ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, in *Œuvres Complètes, Tome I, 1942-1965*, Édition établie et présentée par Eric Marty, Octobre, 1993, p. 1028.

²⁵⁸ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet comédien et martyr (Œuvres complètes de Jean Genet, Tome I)*, *op. cit.*, p. 474.

²⁵⁹ Propos de Jean Genet cités par Sartre, *Idem*.

compose la vie quotidienne, des gestes les plus insignifiants jusqu'aux sentiments les plus profonds, devient foncièrement autre chose : vivre, manger, dormir, aimer, penser, aucun de ces verbes n'a le même sens à l'intérieur et à l'extérieur de la prison.²⁶⁰

Les poèmes écrits en prison reflètent le vécu carcéral des poètes et donnent quelques lumières sur les troubles qui agitent leur conscience, la manière dont ils gouvernent leur esprit. Ces poèmes témoignent de leurs problèmes quotidiens en décrivant leur vie derrière les murs de la prison. Chacun fait ses expériences. Certains ont recours à l'oraison, tandis que d'autres refusent la prière : « Celui qui croyait au ciel // Celui qui n'y croyait pas »²⁶¹. En cellule, la moindre ouverture sur l'extérieur à travers les trous les plus petits ou les fenêtres devient un élément capital de la vie du poète enfermé. La réalité spatiale du vécu carcéral est celle d'un univers confiné, dont le contact avec l'extérieur est coupé. Les bruits venus du monde extérieur constituent un lien ténu avec le dehors, comme le suggère Brasillach :

Voilà quatre jours que je suis enfermé,
[...] Quatre jours que je ne sais rien.
Au dehors, c'est le bruit de la ville,
À chaque minute claque un coup sourd.
Les mitrailleuses roulent comme des sacs de billes,
Cela dure depuis quatre jours.
Mais il y a aussi des enfants qui jouent,
Et d'autres bruits inconnus et lointains.
Mais ma fenêtre est fermée.
Je ne sais rien²⁶²

L'état d'isolement total que Brasillach connaît en prison est restitué par la répétition de la phrase négative « je ne sais rien », qui illustre la frustration

²⁶⁰ Florence Paravy, « Écrire la prison », in *Études Littéraires Africaines*, n°18, Paris, Karthala, 2004, p. 10.

²⁶¹ Louis Aragon, *La Diane Française*, *op. cit.*, p. 19.

²⁶² Robert Brasillach, *Les poèmes de Fresnes*, *op. cit.*, p. 11.

du poète dans le néant du vécu carcéral. Les sons évoqués dans ces vers, qu'ils soient agressifs comme le bruit des mitrailleuses ou plus apaisants comme la voix des enfants qui jouent, affirment le désir du poète d'établir un lien avec le monde extérieur pour briser le vide de l'espace carcéral. Au milieu de ce néant, le détenu n'a que son point de vue, qui devient le filtre par lequel passent les événements du monde extérieur. De sa cellule, à travers les barreaux, Brasillach regarde songeur :

Le parc de Sceaux à l'horizon
La route des pèlerinages,
Les peupliers et les maisons,
Nous offrent les libres images
Avec lesquelles nos prisons
Essayent de nous tenir sages.²⁶³

Le poète, qui passe la plupart du temps de sa détention assis par terre à lire et à écrire, essaie de transmettre la vie quotidienne à l'extérieur par des images évoquant des éléments de cette vie : « parc de Sceaux », « les peupliers et les maisons ». Cette évocation du monde extérieur reflète un dépassement mental des ténèbres du cachot vers une liberté spirituelle, voire mystique qui fait de la cellule un lieu éminemment paradoxal. Dans un espace aussi restreint et dénué de tout que la cellule, le poète est menacé de perdre tous ses repères du fait de l'angoisse et du désarroi que provoquent la prison et les lourdes contraintes de l'incarcération, comme le suggère Darwich :

L'adresse de mon logis est changée
Ainsi que l'heure où je mange
Changés la mesure de mon tabac, la couleur de mon vêtement
Mon visage et ma silhouette
Et la lune même

²⁶³ *Ibid.*, p. 13.

Qui m'est si chère, ici, devient plus douce et plus grande²⁶⁴

Les vers ci-dessus montrent que le régime pénitentiaire bouleverse la vie de Darwich en faisant de sa cellule son nouveau domicile, le cœur de son existence. En prison, les habitudes quotidiennes du poète sont dérégulées, qu'il s'agisse des horaires ou de la façon de se vêtir. L'assonance en « i » (voyelle longue) dans les quatre premiers vers : *baytî* (mon logis), *aklî* (manger), *tabghî* (mon tabac), *thiyâbî* (mon vêtement), *wajhî* (mon visage), *chaklî* (ma silhouette) souligne les bouleversements subis par le poète qui vont jusqu'à une transformation de son identité puisque son visage est concerné. Avec l'emploi de « même » (*hattâ*), on passe du microcosme au macrocosme, du corps humain à la lune, avec un changement rythmique dans le poème, où Darwich passe du « je » (de son logis, de son tabac, de son visage, etc.) à la « lune ». En arabe, la lune se dit « *qamar* », un nom masculin, alors qu'en français elle représente un principe féminin. La lune, évoquée avec lyrisme (« si chère »), symbolise la dépendance (la lune privée de lumière est le reflet du soleil ; c'est un satellite de la terre) et elle devient un astre de consolation pour le poète en illuminant sa privation de liberté. Mais elle est aussi promesse de renouvellement car elle passe par des cycles réguliers.

Le poète peint des scènes de sa vie en prison, rythmée par les contraintes et caractérisée par les chaînes et le fouet – autant d'instruments de torture desquels le poète finit par triompher grâce au souffle de son imagination, de sa poésie :

Liez-moi serré, privez-moi de mes cahiers

Et de mes cigarettes

Pelletez la boue sur ma bouche

[...] Je le leur dirai...

²⁶⁴ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op. cit.* p. 117.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *op. cit.* p. 106.

Citation originale en arabe :

تغير عنوان بيتي // وموعد أكلي // ومقدار تبغي تغير // ولون ثيابي ووجهي وشكلي // وحتى القمر // عزيز علي هنا.. // صار
أحلى وأكبر

À la maison des arrêts

[...] Sous le fouet

Sous l'attache

Dedans les rudes chaînes :

Qu'un million d'oiseaux sur mon cœur en forme de branche

Créent la mélodie des combattants ²⁶⁵

La vie du poète se caractérise par l'état de privation, représentée par l'interdit de l'écriture et du tabac – un carburant de la création. La musicalité est marquée par les allitérations en [qāf] (q) et [tā] (t) et l'assonance en [alif] (a). Le poète s'adresse directement à ses geôliers (en employant trois verbes à l'impératif) dans un poème qui se distingue par des cadences simples et répétitives. En effet, seules la musique et la chanson pourraient traduire ce sentiment d'invincibilité du poète dont la parole célèbre le désir de liberté et la résistance collective. L'hyperbole (« un million d'oiseaux ») et la métaphore (littéralement « sur les branches de mon cœur ») convergent vers la création de la « mélodie » palestinienne. Darwich évoque son espérance et sa résistance, représentées par l'image de « million d'oiseaux », qui symbolisent la liberté et la paix. Ces oiseaux en viennent à incarner le chant des combattants et, à travers cette « mélodie » (*lahn*), la poésie devient acte de résistance.

Par ailleurs, le réseau sémantique de l'entrave : « liez-moi serré », « sous l'attache », « rudes chaînes », illustre le fonctionnement du régime carcéral et représente un motif récurrent dans les textes des poètes prisonniers. Cette situation correspond à celle de Brasillach au lendemain de l'annonce de sa condamnation à mort : « les fers aux pieds, sept kilos de chaînes scellées aux chevilles par des anneaux d'acier. [...] Chaînes plus cruelles pour l'âme que

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 119.

Traduction française, *Ibid.* p. 132.

Citation originale en arabe :

شدوا وثاقي // وامنعوا عني الدفاتر // والسجانر // وضعوا التراب على فمي // ... سأقولها // في غرفة التوقيف. // ... تحت السوط // تحت القيد // في عنف السلاسل : // مليون عصفور // على أغصان قلبي // يخلق اللحن المقاتل

pour les chairs. »²⁶⁶. Cette image du condamné à mort est reprise de manière ironique dans son poème « Bijoux » :

Je n'ai jamais eu de bijoux,
Ni bagues, ni chaîne aux poignets,
Ce sont choses mal vues chez nous :
Mais on m'a mis la chaîne aux pieds.
On dit que ce n'est pas viril,
Les bijoux sont faits pour les filles :
Aujourd'hui comment se fait-il
Qu'on m'a mis la chaîne aux chevilles ?
[...] Étrange est l'habit qu'on m'impose
Et bizarre ce double anneau.
Le mur est froid, la soupe est maigre.
Mais je marche, ma foi, très fier,
Tout résonnant comme un roi nègre,
Paré de ses bijoux de fer.²⁶⁷

Dans ces vers, le poète s'exprime à la première personne pour établir une comparaison entre sa vie avant l'incarcération, sans chaînes, et son sort actuel d'un condamné à mort paré de « chaînes aux chevilles ». L'humour tient à l'analogie établie entre les fers du prisonnier et les « bijoux » qu'un homme ne devrait pas porter car réservés aux femmes dans la société à laquelle appartient le poète (« chez nous »). Ensuite, les liens sont assimilés aux bijoux clinquants d'un monarque primitif. Dans les deux cas, il y a un décalage signalé par l'usage des adjectifs « étrange » et « bizarre », qui témoignent de l'incompréhension du poète qui se sent étranger à lui-même. Malgré l'inconfort de la cellule, « mur froid » et « soupe maigre », le poète proclame sur un ton faussement naïf sa « fierté » de porter ses bijoux de ferraille. L'humour résulte du décalage entre la gravité de sa situation et la naïveté ou la frivolité apparentes de ses interrogations. L'humour constitue

²⁶⁶ Pierre Pellissier, *Brasillach... Le maudit*, op. cit., p. 9.

²⁶⁷ Robert Brasillach, *Les poèmes de Fresnes*, op. cit., p. 59.

une soupape de décompression pour Brasillach qui tente de surmonter son angoisse et sa peur. Pierre Pellissier évoque l'acharnement du poète à écrire :

Le temps est lent et long dans un cachot de dix mètres carrés. Il y fait froid ; l'humidité suinte sur les murs, imprègne les vêtements, les couvertures, les paillasses. Pour oublier, Robert Brasillach va écrire, beaucoup écrire ; au début avec sa pipe promue porte-plume, ensuite avec des crayons puis des plumes. Il économise le papier, coupe les feuilles, réduit son écriture qui devient presque minuscule ; c'est aussi plus pratique pour sortir discrètement de prison les manuscrits de ses poèmes²⁶⁸

Ici, le critique montre le défi de Brasillach confronté à la pénurie de matériaux pour écrire qui lui impose d'adapter sa calligraphie afin d'utiliser moins de papier. Néanmoins, l'écriture est vitale pour tenir pendant la détention. L'humour est également un moyen de résistance comme c'est le cas avec le poète irakien Al-Najafi, qui compare sa cellule à un « box » dans son poème « Une chambre ou un box » :

J'ai résidé en prison, et quelle mauvaise résidence !
J'étais dans une pièce basse qui convenait à un petit hôte
Tout résident devait y marcher sur les genoux
Elle convenait aux nains parmi les animaux
Et non parmi les humains
Un homme grand de taille devait y ramper
Comme s'il s'introduisait au fond des fosses
[...] Elle était comme un box des marchandises dont nous étions la réserve
[...] J'y ai passé un mois plus amer que la mort.²⁶⁹

²⁶⁸ Pierre Pellissier, *Brasillach... Le maudit*, op. cit., p. 362.

²⁶⁹ Ahmad Al-Safi Al-Najafi, *Hassâd al-sijn (Récolte de la prison)*, op. cit., p. 105.

Ma traduction.

Citation originale en arabe :

أقمت في السجن ويا // بئس السجن من مقر // في غرفة واطئة // تحب في الضيف القصر // يسير فيها راعع // فهي لأقزام بني
// الحيوان لا بني البشر // يمشى على أربعة // اذا بها الطويل مر // كأن من يدخلها // يندس في جوف الحفر // [...] فهي
كصندوق بضاعة // ونحن المدخر // [...] قد مر لي شهر بها // كان من الموت أمر

Dans ces vers, le poète décrit sa « mauvaise résidence » en prison sur le ton ironique qui « constitue une caractéristique de son langage poétique » selon Salem Al Mo'aouch²⁷⁰. Le poète exprime une ironie sous-jacente qui « est commandée par un sentiment de dépit, de colère mêlée de mépris et du désir de venger la vérité » si l'on se réfère à la définition d'Henri Morier²⁷¹. Cette ironie transparaît dans la description de l'espace carcéral, dont l'exiguïté est remarquable. Au moyen de la conjonction « *Ka* » (« comme »), il compare la cellule à un box de marchandises pour suggérer son étroitesse. Les expressions « chambre basse », « marche à genoux », faite « pour les nains », « un box » et « rampe », forment un champ sémantique de l'exiguïté spatiale qui souligne la dureté de la vie à l'intérieur de la cellule où rien n'est adapté à l'humain. Ce tableau dramatique de la cellule reflète l'état de désespoir du poète prisonnier derrière ses murs, où il est jeté sans ménagement :

Ils nous ont jetés - comme des marchandises - dans des prisons,
et ils se sont désintéressés de nous

Ils nous ont jetés –sans meubles - dans des prisons,
et nous en sommes devenus les meubles²⁷²

Le poète emploie deux fois le verbe « jeter », en arabe « *ramaa* », dans un sens péjoratif par la comparaison des prisonniers avec des meubles et leur oubli rapide. L'emprisonnement brutal conduit à une déshumanisation du prisonnier, transformé en « meuble » pour meubler des cellules vides. L'emploi de la lettre « *fa* », placée devant le verbe au passé « *assba'hnâ* » (« nous sommes devenus ») exprime la conséquence rapide et inexorable transformant le prisonnier en meuble. L'état de désespoir du poète mis à l'isolement dans son cachot est partagé par Cassou :

²⁷⁰ Salem Al Ma'ouch, *Sh'ir al sijoun fi al adab al 'arabi al hadiss wal mou'assir (La poésie des prisons dans la littérature arabe moderne et contemporaine)*, Beyrouth, Dar al Nahda al 'arabyeh, 2003, p. 603.

²⁷¹ Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, PUF, 1975, p. 556.

²⁷² Ahmad Al-Safî Al-Najafî, *Hassâd al-sijn (Récolte de la prison)*, *op. cit.*, p. 101.

Ma traduction.

Citation originale en arabe :

رمونا كالبيضائع في سجون // وعافونا ولم يبدوا اكترائا // رمونا في السجون بلا ااث // فأصبحنا لسجنهم أاث

C'est ici la chambre des anges morts.
Laissez-nous seuls dans notre vie déserte,
devant ces mains et ces ailes inertes.
Il s'est passé ici, depuis l'aurore,
une effrayante histoire, étrange et tendre,
et que le désespoir seul peut comprendre.²⁷³

La cellule de Cassou est, d'une part, le symbole d'un espace clos et contraint marqué par la mort : « chambre des anges morts » et, d'autre part, l'image de l'espace déserté et indéfini de l'imaginaire. Cette double image de la cellule reflète l'état général de poète qui a perdu toute espérance au seuil de l'enfer : « Oh ! ce soir soit pour nous le dernier soir tombé, // et puisqu'il faut rêver, rêvons la mort des rêves »²⁷⁴. L'interjection « Oh » souligne son désir de voir coïncider le crépuscule avec son dernier jour dans un monde où le rêve est impossible. L'expression « la mort des rêves » est cependant ambivalente car elle peut aussi renvoyer à une mort idéale, comme on peut en rêver. Dans l'immobilité et l'obscurité du temps carcéral, le prisonnier est « dépouillé de toute (sa) lumière »²⁷⁵. Cependant, au cœur de cette réalité tragique, Cassou renaît et connaît une forme d'assouvissement en conciliant claustration et liberté :

Errer dans ce lacs et délirer ! Ô saintes
rêveries de la captivité. Les prisons
sont en moi mes prisonnières et dans l'empreinte
de mes profonds miroirs se font et se défont.²⁷⁶

Il rapproche en effet, des termes antithétiques, « prisons/prisonnières », « se font/se défont », selon un processus oxymorique qui marque une revanche du poète sur sa vie de prisonnier grâce à la puissance de l'imaginaire ou de

²⁷³ Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret*, *op. cit.*, p. 61 (Sonnet XVII).

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 75 (Sonnet XXXI).

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 50 (Sonnet VI).

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 47 (Sonnet III).

la mémoire. Les sonnets de Cassou traduisent parfaitement la condition du poète prisonnier, qui erre entre réel et rêverie dans son étroite cellule, comparée par Al-Najafi à « une tombe chargée des morts »²⁷⁷.

Dans sa préface au recueil de Cassou, Aragon confirme les conditions carcérales endurées par les prisonniers quand il décrit la Maison d'Arrêt de Saint-Étienne pendant l'occupation allemande :

Une prison entre mille, la Maison d'Arrêt de Saint-Étienne... C'est là qu'Henry Lagrange, de Limoges, qui avait vingt-cinq ans, Molet, de Béziers, qui n'en avait que vingt-deux ans, et Delorme, secrétaire du syndicat des mineurs de Saint-Étienne, quarante-six, sont morts de faim au début de 1943. [...] À la Maison de Saint-Étienne, on vit à trois dans de petites cellules de quatre mètres sur trois, avec deux lits pour trois. Trois quarts d'heure par jour, on se promène dans des cours triangulaires de six mètres de côté, dont les murs sont si hauts que jamais n'y pénètre le soleil. Dans la cellule, il y a une tinette, presque jamais désinfectée ou rincée. Les gamelles ne sont pas individuelles, et roulent [...] d'un étage en étage sans être nettoyées : quelques cas de typhoïde n'ont nullement entraîné une désinfection sérieuse. [...] C'est une prison moyenne, moyenne dans l'horreur et l'injustice.²⁷⁸

Les propos de Louis Aragon résument la vie dans les prisons de nature politique en insistant sur la promiscuité et les mauvaises conditions sanitaires infligées aux prisonniers. Le pouvoir, occupant étranger ou régime autoritaire, transfère ses pratiques arbitraires et totalitaires dans l'institution pénitentiaire.

L'horreur et l'injustice dont parle Aragon se retrouvent dans le régime carcéral syrien comme des traits remarquables. Ce régime pratique plusieurs sortes de tortures physiques qui entraînent des dégâts squelettiques, dont la

²⁷⁷ Ahmad Al-Safi Al-Najafi, *Hassâd al-sijn (Récolte de la prison)*, *op. cit.*, p. 105.

Ma traduction.

Citation originale en arabe : قير مشحون بالأموات

²⁷⁸ Préface de Louis Aragon in *Trente-trois sonnets composés au secret*, *op. cit.*, p. 25-26.

déformation de la colonne vertébrale jusqu'à la nuque, suite à l'usage de la « chaise allemande » et autres manières barbares de torturer, selon les descriptions détaillées d'Aram Karabet²⁷⁹ :

Il [le policier] m'ordonna d'enlever tout ce que je portais. Dans ce froid mordant, je me retrouvai complètement nu devant eux. [...] "Baisse la tête, sale merde ! Ne la relève jamais !" Cette phrase me choquait chaque fois que je l'entendais. [...] Quand ils (les policiers) eurent fini de nous fouiller tous, l'un d'eux me lança : "Laisse tout sur place et approche ! Ne te rhabille pas ! Visage contre le mur !" Une main fine et une main épaisse se tendirent pour m'attraper par les cheveux, et me trainèrent au milieu de la cour. [...] Par terre, j'aperçus le pneu avec, à côté, de nombreux câbles élastiques noirs et un tuyau de fer relié à une corde. "Allonge-toi par terre !" Je m'allongeai complètement nu sur le sable et les cailloux pointus. "Entre dans le pneu !" Quand j'y fus entré, ils me fixèrent dedans. "Lève les pieds mieux que ça ! Approche-les l'un de l'autre !" Quand mes pieds furent en l'air, mon corps prit l'aspect d'un U. Morceau de chair comprimé dans le pneu. Je manquais d'étouffer. Ma cage thoracique s'écrasait contre mes cuisses. Je n'arrivais pas à expirer l'air, ni à reprendre un nouveau souffle. Mon corps ne s'appuyait que sur une ou deux vertèbres. Les cailloux et le sable entraient comme des couteaux dans mon dos pétri de boue. [...] Ils attachèrent autour de mes chevilles la corde rêche reliée au tuyau de fer. Puis ils l'enroulèrent plusieurs fois autour des jambes et se mirent à tirer dessus vigoureusement, pour faire monter mes pieds plus haut et les fixer en l'air. [...] Au bout de quelques secondes, sur un signe de leur patron, deux policiers s'avancèrent, chacun avec un câble d'un mètre de long. Au premier coup sur la plante de mes pieds, je sentis un brûlant influx nerveux traverser ma chair, comme si une pointe chauffée à blanc entraînait dans ma peau. [...] Puis je perdis à peu près connaissance. [...] En quelques instants, mes pieds se transformèrent en un bloc de terre, de sang et de boue. J'étais bleu de froid. [...] Après les coups, ils ne m'accordèrent plus aucune attention et me laissèrent gisant par terre à leurs pieds.²⁸⁰

²⁷⁹ Aram Karabet, écrivain syrien né en 1958 à Kamchli, au nord-est de la Syrie d'une famille arménienne, était membre du Parti communiste syrien, fut arrêté en 1987 et passa treize ans dans les prisons du régime d'Al Assad, dont six à Palmyre. Il raconte cette expérience tragique en détail dans un récit émouvant sous le titre *Al-Rahil ila l-majhul (Le Voyage vers l'inconnu)*. Il fut libéré en 2000.

²⁸⁰ Aram Karabet, *Treize ans dans les prisons syriennes, voyage vers l'inconnu*, traduit de l'arabe (Syrie) par Nathalie Bontemps, Paris, Actes Sud, 2013, p. 163-165.

Ce témoignage de Karabet montre la violence infligée aux prisonniers syriens, en particulier sous le régime despotique d'Al Assad dans les années 1980, pendant lesquelles d'innombrables opposants sont passés par les geôles du régime. Du fait de ces pratiques répressives, le pays s'est transformé en un pays-prison. Cette image dramatique de la Syrie est évoquée dans un grand nombre de livres dont les auteurs racontent leurs années d'enfermement dans les prisons syriennes²⁸¹. Des dizaines de livres décrivent l'enfer de la détention et « l'acharnement quotidien des tortionnaires à déshumaniser leurs victimes, à vouloir les convaincre qu'elles ne sont, ainsi que tous les sujets de "l'éternel président", que "des insectes" », comme le dit Farouk Mardam Bey²⁸². La prison militaire de Palmyre, une parmi toutes celles du pays, constitue le lieu d'emprisonnement de Bayrakdar, qui y a vécu l'enfer. Cette prison s'inscrit dans l'archipel de la torture des geôles syriennes où l'on raffine dans le sadisme :

Le policier a apporté une souris morte. [...] Il l'a introduite dans la bouche du prisonnier et lui a ordonné de l'avalier en une seule fois et sans mâcher. Le prisonnier tenta de le faire petit à petit... Mais, à mi-chemin, ses muscles faciaux commencèrent à frissonner. [...] Il essaya encore en fermant ses mains autour de son cou. Il appuyait sur son cou, ou il le massait avec des gestes convulsifs et fréquents. [...] Il réessaya encore... Une tentative... Deux tentatives... Trois tentatives... Quatre tentatives... [...] Enfin, il tomba sur ses genoux

Titre original du récit : *Al-Rahil ila al-majhul*. Editeur original : Alexandrie, Dar Jidar, 2009.

²⁸¹ Notons par exemple : « *Récits d'une Syrie oubliée : Sortir la mémoire des prisons* » d'Yassine El Haj Saleh, traduit par Marianne Babut et Nathalie Bontemps, et édité chez Les Prairies Ordinaires en mars 2015 ; « *La coquille : prisonnier politique en Syrie* » de Moustafa Khalifé, traduit par Stéphanie Dujols et édité chez Actes Sud en septembre 2012.

²⁸² Farouk Mardam Bey, « Aram le Fou », in *L'Orient littéraire* [en ligne], Beyrouth, Février 2012.

[...] alors que le bout de la queue de la souris était encore suspendu
à sa bouche.²⁸³

Ces scènes de torture et d'humiliation sont retranscrites dans un registre poétique chez Bayrakdar par des images lyriques exprimant son état physique et spirituel. Il décrit son esprit menacé d'asphyxie et vidé de sa substance vitale en raison de l'acharnement destructeur imposé par le bourreau à son corps. Cette logique barbare n'a qu'un seul but : détruire la vie du détenu sous toutes ses formes, affective, mentale, physique et sexuelle, comme le poète le suggère :

Te voici seul
dans cet enfer béant
fou
Te voici seul
et la mort est là entière
avec ses fauves, ses devineresses
ses indicateurs
Peut-être irai-je jusqu'à mes possibilités extrêmes
pour que tu atteignes
le dernier rêve
Alors brûle pour que tu me voies
accomplis-toi pour que je te voie
et fais-moi revenir entre deux brasiers

²⁸³ Faraj Bayrakdar, *Khyanat al-lou'ghâ wal samt, Ta'ghrîbatî fî sijoun al-mukhabarat al-souriah (Trahisons de la langue et du silence, Mon éloignement dans les prisons des Renseignements syriens)*, op. cit., p. 51 à 54.

Ma traduction.

Citation originale en arabe :

أحضر الشرطي فأرا ميتا [...] أدخل الشرطي فأره في فم السجين وأمره أن يبتلعه ابتلاعا بدون أي مضغ. [...] حاول السجين في البداية قليلا قليلا... ولكن في منتصف الطريق بدأت عضلات وجهه ترتجف. [...] عاد السجين يحاول وقد أطبقت كفاه علي عنقه وراح يضغط حينا ويمسد حينا بحركات متشنجة ومتواترة. [...] لم يزل يحاول... مرة... مرتين... ثلاثا... أربعاً... سقط علي ركبتيه [...] كان الجزء الأخير من ذيل الفأر لا يزال متدلّيا عند زاوية الفم.

Peut-être réveillerai-je la sagesse
au sein de cette dévastation²⁸⁴

Pour exprimer sa pensée intime, Bayrakdar recourt dans ses vers au monologue intérieur, par lequel il tente de traduire son inconscient de manière poétique. Le poète y décrit en images directes et brèves tout ce qui passe dans sa tête, les éléments de sa pensée intime tels qu'ils se présentent à son esprit, suivant la définition du monologue intérieur proposée par Édouard Dujardin à propos du genre narratif :

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression « tout venant ».²⁸⁵

La dimension poétique permet à Bayrakdar de faire partager l'enfer qu'il vit avec le spectre de la mort qui rôde continuellement dans la cellule. Le monologue intérieur, ponctué par le refrain « Te voici seul », proclame l'état d'isolement du poète dans cet enfer-cachot. En évoquant une sagesse espérée au milieu de la dévastation, Bayrakdar tente d'échapper à la vie dévastée par le pouvoir, dont les pratiques visent à l'anéantir physiquement et spirituellement :

Le gardien a lissé tes oiseaux

²⁸⁴ Faraj Bayrakdar, *H'amâmah mouttlaqat al-jina'hîin* (Une colombe aux ailes déployées), *op. cit.*, p. 39.

Traduit de l'arabe par Abdellatif Laâbi, *op. cit.*, p. 52.

Citation originale en arabe : //

ها أنت وحدك // في هذا الجحيم الفاجر // المجنون. // ها أنت وحدك والموت جميعاً // بضواريه..وعرافاته..والمخبرين. // ربما أفضي
الى أقصى احتمالاتي // لكي تقضي الى الحلم // الأخير. // فاشتعل حتى تراني // واكتمل حتى أراك // وتتخوني // لعلي اوقظ الحكمة في
هذا // الخراب

²⁸⁵ Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, Messein, 1931, p. 230.

avec des épines
et l'État t'a offert
la mort en réserve
un bon lot de ténèbres
pour que tu partes, alors pars
Tu ne connais que trop la démence de la mort
quand la musique fuse
et que tes légendes vibrent
Voici un autre corps dans la cour
Me demanderas-tu
qui a arrosé de sang
le nom de Dieu et le trône ?
Pas le temps²⁸⁶

Dans ces vers, l'image des oiseaux « lissés avec des épines » associe un animal symbole de liberté et un élément végétal vecteur de souffrance par ses piquants. L'évocation du « sang » suggère une profanation puisque c'est le nom de Dieu qui se trouve affecté. La mort est omniprésente, mais passe presque inaperçue car elle fait partie du quotidien du prisonnier. En reprenant une image chrétienne, on pourrait dire que la vie du poète enfermé est un long chemin de croix. La torture et la mort deviennent les compagnes des poètes prisonniers, ainsi que l'affirme aussi Fu'ād Negm :

En détention, *ya salām sallīm* !
Meurs et souffre,
À qui te plaindrais-tu ?
Tous sont des chiens,

²⁸⁶ Faraj Bayrakdar, *H'amâmah mouttlaqat al-jina'hîin* (Une colombe aux ailes déployées), *op. cit.*, p. 40-41.

Traduit de l'arabe par Abdellatif Laâbi, *op. cit.*, p. 53-54.

Citation originale en arabe :

مسد الحارس بالشوك عصافيرك // والدولة أهدت لك موتاً // احتياطياً // وما يكفي من العتمة // كي تذهب // فإذهب. // أنت أدرى
بجنون الموت // إذ يندلع العزف // وترتج أساطيرك // هذا جسد آخر في الساحة // هل تسألني من "طرطش" اسم الله // والعرش دماً؟ // لا
وقت..

des chiens de garde
des chiens de chasse.
Ils préparent les chaînes,
Pour attacher 'A'ntar et Abou Zeid
Pour insulter Deyab²⁸⁷

L'arabe dialectal égyptien utilisé par Negm dans ces vers fait partager la vie des poètes prisonniers avec un ton ironique, notamment par l'expression familière « *ya salam sallim* », formule intraduisible qui permet de rythmer la parole. Cette expression est utilisée couramment en égyptien dialectal, à la fois, pour exprimer ironiquement l'insatisfaction et l'indignation dans certaines situations et pour évoquer la joie et l'admiration dans d'autres.

Negm a choisi le côté ironique de l'expression pour exprimer sa douleur de vivre dans des conditions très difficiles. Le poète répète également le terme « chien », qui désigne les geôliers dédiés à la surveillance (« chiens de garde ») et les officiers qui contribuent aux arrestations (« chiens de chasse »).

En outre, il décrit les conditions des détenus en évoquant des personnages connus dans l'histoire et la littérature arabe classique dite « *al-turâth* » (le patrimoine) : *A'ntar, Abou-Zeid et Deyab*²⁸⁸. Ces personnages historiques, qui symbolisent l'héroïsme et le courage absolus, apparaissent enchaînés et insultés dans les vers de Negm, comme emblèmes des prisonniers de

²⁸⁷ Ahmad Fu'ād Negm, *Al'amāal al-shi'rya al-qāmila (Œuvres poétiques complètes)*, op. cit., p. 76. Ma traduction.

Citation originale en arabe dialectal égyptien :

في المعتقل يا سلام سلم // موت واتألم // لكن لمين راح تتظلم // والكل كلاب // كلاب حراسه // وكلاب صيد // واقفين بالقيد // يكتفوا عنتر
وأبوزيد // ويهينوا دياب

²⁸⁸ *A'ntar* : *Antara Ibn Chaddad el'Absi*, (arabe : عنتر بن شداد العبسي) (525 à 615 AP. J.-C) est un poète arabe préislamique du VI^e siècle, et connu par son esprit chevaleresque et sa bravoure. Voir Marie-Nicolas Bouillet et Alexis Chassang (dir.), *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie*, Paris, Hachette, 1878.

- *Abou Zeid ibn Rizq al-Hilali* (en arabe: أبو زيد ابن رزق الهلالي), et *Deyab ibn Ghanim al-Hilali* (en arabe نيباب بن غانم الزغبي الهلالي) sont des leaders de la tribu arabe des *Bani Hilal* qui a vécu au onzième siècle. Leur héroïsme est romancé dans l'épopée arabe connue *Taghribat Bani Hilal* « l'Épopée hilalienne » qui glorifie l'histoire de leur tribu à partir du milieu du IV^e siècle jusqu'au milieu du Ve siècle de l'Hégire à l'époque de l'État fatimide. Voir, Abdel Hamid Younis, *Al Hilaliéh fi al-Tarikh wa al-adab al-sha'bbi* (*Les Hilaliens dans l'Histoire et la littérature populaire*), Le Caire, Markaz al-dirassat al-sha'biah, 2003.

l'époque contemporaine. Cette intertextualité historique souligne la force absolue et la violence du régime carcéral dans un système politique arbitraire. Par ailleurs, les poètes arabes mettent l'accent sur les blessures de leur âme et les souffrances de leur corps en prison. Leurs vers deviennent des témoignages vivants de leur vécu carcéral:

Ils ont éloigné de lui ceux qui l'écoutent.
Avec les ivrognes
Ils l'ont enchaîné
L'ont jeté à la salle des arrêts
Ils ont insulté sa mère et la mère de son père,
Et le chantre
Chante la chevelure d'un soleil d'automne et
Panse sa plaie avec sa... guitare.²⁸⁹

Ici, Darwich évoque l'image de poète-chantre qui continue à chanter malgré les conditions pénibles de sa vie en détention. Ce personnage est caractéristique de sa poésie lyrique écrite en prison et représente le symbole de la résistance qu'incarne la poésie. Enchaîné et humilié, le chantre assume son rôle en prison qui est de chanter l'espoir malgré le désespoir ambiant. Pour ne pas se trahir, il doit s'adapter à la vie carcérale. Cette tentative d'adaptation à l'incarcération est un stratagème par lequel le poète tente retrouver la sécurité par et dans l'écriture. La recherche d'une forme de sécurité par l'écriture permet au poète prisonnier de surmonter l'angoisse du morcellement et de la division du sujet. C'est un résultat auquel Genet parvient, comme il le dit dans *Journal d'un voleur* :

Au détenu, la prison offre le même sentiment de sécurité qu'un palais royal à l'invité du roi [...]. La prison m'entoure d'une garantie parfaite. Je suis sûr qu'elle fut construite pour moi [...].

²⁸⁹ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, op. cit., p. 96.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, op. cit., p. 92.

Citation originale en arabe :

أبعدوا عنه سامعيه // والسكاري .. // وقيدوه // ورموه في غرفة التوقيف // شتموا أمه وأم أبيه // والمغني .. // يتغنى بشعر شمس
الخريف // يضم الجرح .. بالوتر !

La prison m'accorde la même sécurité. Rien ne la démolira. Coups de vent, tempêtes, faillites n'y peuvent. La prison reste sûre de soi et vous au milieu d'elle sûrs de vous.²⁹⁰

Ces propos paradoxaux décrivent le sentiment vital de sécurité de Genet en prison. Le monde extérieur ne représente ni la sécurité, ni la liberté, mais il est source de perte pour l'individu soumis aux forces qui dissipent la substance de l'être et exténuent sa volonté. Face aux forces centrifuges du monde extérieur, la cellule devient synonyme de sécurité et finalement de liberté. L'enfermement « sécurisant » finit par convertir la prison en cellule-mère, où la vie reste fortement sexualisée :

Les prisons me furent maternelles, plus que les rues chaudes d'Amsterdam, de Paris, de Berlin, de Barcelone. Je ne risquais ni de m'y faire tuer ni d'y mourir de faim, leurs couloirs étaient l'endroit le plus érotique mais le plus reposant que j'ai connu.²⁹¹

La relation entre la prison et le détenu s'apparente à une relation mère-fils. Genet, qui vit en symbiose avec la prison, tend à glorifier les cellules car elles lui apportent une forme de soulagement et de bonheur, comme il le dit dans *Notre Dame des fleurs* :

Les douces cellules de prison ! Après la monstruosité immonde de mon arrestation, de mes différentes arrestations dont chacune est toujours la première, qui m'apparut avec ses caractères d'irréversible, en une vision intérieure d'une vitesse et d'un éclat fulgurants et fatals. Dès l'emprisonnement de mes mains dans le cabriolet d'acier, brillant come un bijou ou comme un théorème, la cellule de prison que j'aime maintenant comme un vice, m'apporta la consolation de moi-même par soi-même »²⁹²

²⁹⁰ Jean Genet, *Journal d'un voleur*, Paris, Gallimard, 1993, p. 98-99.

²⁹¹ Jean Genet, *Un Captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 205.

²⁹² Jean Genet, *Notre Dame des fleurs*, Paris, Gallimard, 1986, p. 49.

Mais la vision positive de la prison que Genet défend dans ses écritures carcérales est particulière car elle vient d'un poète voyou, que l'on dirait multirécidiviste aujourd'hui, et qui n'est pas victime d'un État totalitaire. Pour les poètes incarcérés, l'expérience de l'enfermement constitue habituellement une épreuve dans leur vie, pendant laquelle ils connaissent l'enfer qui est « fait par l'homme pour l'homme, [et qui] doit donc être détruit par l'homme. », selon les mots de Reza Baraheni²⁹³. Cet enfer a ses propres contraintes où le prisonnier est privé de tout choix, comme le montre Stanislas Fumet en décrivant le vécu carcéral :

Le prisonnier lui, n'est pas tenu au lit par la maladie, et il n'est pas tenu à la cellule par un décret de sa volonté, par amour de Dieu ; le prisonnier est contraint de demeurer dans un état qu'il n'a certes pas choisi et où il n'est plus maître de son corps. Si on vient à le molester, il se dit qu'il ne devra pas se défendre. Si on le frappe, la raison la moins élevée l'oblige à faire comme s'il était un saint, à observer la lettre d'Évangile : il n'est pas question de rendre les coups. On peut l'appeler à l'aube pour être jugé, pour être déporté ou fusillé. Ou bien, mais cela, on n'y compte pas, pour apprendre qu'on est libéré. « Sans blague ? »²⁹⁴

Ce témoignage d'un écrivain prisonnier résume le vécu carcéral, qui consiste en un arbitraire et une soumission totale à des éléments extérieurs que l'on ne maîtrise pas. Le prisonnier doit renoncer à tout libre-arbitre et peut-être ainsi cheminer vers une forme de sainteté. Mais cette matière constitue une véritable source d'inspiration pour l'écriture poétique qui joue aussi un rôle de refuge et peut permettre la consolation de l'âme.

²⁹³ Reza Baraheni, poète iranien cité par Siobhan Dowd dans « *Écrivains en prison* », Préface de Joseph Brodsky, Textes rassemblés et introduits par Siobhan Down, Genève, Labor, 1997, p. 17.

²⁹⁴ Stanislas Fumet, *Écrivains en prison*, op. cit., p. 150-151.

2- La séparation d'avec la famille

Pendant l'incarcération, le plus terrible, c'est d'être coupé des siens, de ceux avec qui le prisonnier vivait en communion avant l'emprisonnement. Il s'y retrouve privé de sa femme, de ses enfants, de ses parents, de ses amis. Le prisonnier est en outre complètement coupé des siens dont il ne reçoit aucune nouvelle. Il passe ainsi par des moments d'angoisse, qui demandent un grand acte de volonté afin que « le vase fragile » à l'intérieur de lui ne se brise pas. Autrement dit, derrière les murs de la prison, la famille devient une obsession pour Brasillach, prisonnier :

Mais cette mort si menaçante, dont vraisemblablement je devrais m'inquiéter ou ces formes de mort plus lente que sont d'autres condamnations — je puis dire sans forfanterie aucune que je ne m'en trouble pas, et que je n'en perds pas le sommeil. Je suis inquiet des inquiétudes qu'elle donne à des êtres qui me sont plus chers que tout, et si j'ai de l'amertume et du chagrin, du chagrin au bord des larmes, c'est en pensant surtout aux petits qui sont dans ma maison, à ces petits enfants de ma sœur qui me rappellent ce que nous fûmes ma sœur et moi dans notre enfance, parce que je me dis qu'ils m'oublieront, et que mon visage déjà doit s'estomper pour eux. Mais ensuite, je me dis qu'il n'y faut plus penser, et quant aux êtres chers qui ne sont pas des enfants, je sais bien que rien, même pas la mort, ne pourra me séparer d'eux dans mon cœur. Alors, je vis avec tranquillité de cette vie provisoire qui est la mienne, et je m'étonne même de contempler parfois des visages défaits par la peur.²⁹⁵

Dans l'attente du jugement, Brasillach s'inquiète moins de son sort même s'il est condamné à mort, que de sa famille tenaillée par l'angoisse à cause de son incarcération. C'est pour épargner sa famille et notamment sa mère que Brasillach s'est rendu à la police :

Je demeurais chez des amis lorsque j'appris l'arrestation

²⁹⁵ Robert Brasillach, *Écrit à Fresnes « lettre à un soldat de la classe 60 »*, op. cit., p. 135.

de toute ma famille, petit à petit : mon beau-frère, mon beau-père, qui n'avait jamais fait de politique de sa vie, ma mère enfin. Mon grand-père, vieillard de quatre-vingt-cinq ans, fut transporté à l'hôpital, où il mourut trois semaines plus tard bouleversé de ce qu'il avait vu. Avec une brutalité inouïe, ma mère fut jetée en prison, dans des cellules de 4 mètres sur 5 où il y avait trente personnes sur huit paillasses, mêlée aux prostituées et aux voleuses. Elle y resta trois semaines sans l'ombre de raison. Elle y serait peut-être encore si je n'étais pas là moi-même. Je pouvais craindre qu'on arrêtât ma sœur, qu'aurait-on fait des enfants ? Je décidai donc d'aller au-devant des policiers et j'allai à la Préfecture. [...] Dès que mon arrestation fut connue elle (sa mère) fut libérée, mais pas avant.²⁹⁶

Les écrits de Brasillach à Fresnes reflètent son attachement à sa famille, notamment les lettres qu'il a échangées avec sa mère et sa sœur. Ces lettres écrites en prison témoignent de la place quasi sacrée de la mère dans le cœur du poète prisonnier. Son image le poursuit partout en prison, où il pense à elle tout le temps, comme il le dit dans une de ses lettres, écrite le dimanche 22 octobre 1944 :

Dans cette vie monotone, Maman chérie, je pense beaucoup à toi avec toujours toute l'indéracinable espérance. Nous sommes passés déjà à travers bien des traverses, nous en avons vu de toutes les couleurs. Pourquoi ne pas croire encore à l'avenir ? Et puis, nous nous aimons et cela suffit bien.²⁹⁷

Le visage maternel devient une sorte de lumière dans les ténèbres de la geôle car elle renvoie le poète aux moments les plus heureux de l'enfance :

Que ce qu'on ne peut m'enlever,
L'amour et le goût de la terre,
Le nom de ceux dont je rêvais
Au cœur de mes nuits de misères,

²⁹⁶ Robert Brasillach, *Les raisons d'un engagement*, Paris, Édition Notre combat, 1945, p. 35-36.

²⁹⁷ Robert Brasillach, *Écrit à Fresnes « lettres écrites en prison », op. cit.*, p. 182.

[...] Et le visage de ma mère.²⁹⁸

L'exaltation poétique de la mère est aussi une caractéristique de la poésie carcérale de Darwich. La représentation la plus connue de la femme dans son œuvre est celle de sa mère, "*Hourriya*", qui apparaît, en particulier dans le poème, qui lui est dédié, "*Ila umī*" « À l'adresse de ma mère », écrit en prison. En premier lieu, il y a une erreur souvent commise dans la réception du texte et Darwich lui-même insiste à chaque occasion pour la corriger : les lecteurs croient que lorsqu'il chante son amour pour sa mère dans ce poème, il sous-entend son amour pour la Palestine. Mais, au contraire, Darwich prétend qu'il évoque sa mère, c'est bel et bien d'elle qu'il parle comme il l'explique :

Ce poème [*"Ila umī* À l'adresse de ma mère] n'a aucun lien avec quelque cause que ce soit, ce qui ne l'a pas empêché de bouleverser, et de continuer à bouleverser, de 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.²⁹⁹

Pour le poète, c'est un poème de réconciliation avec sa mère, dont il pensait ne pas être aimé en raison des coups qu'elle lui portait pendant l'enfance. Il parle de sa relation avec elle en ces termes :

Enfant; j'ai été marqué par les colères de ma mère. [...] Hourriya, ma mère, [...] elle me battait. Et sans raison. Souvent j'eus le sentiment qu'elle se défoulait de ses disputes avec mon père. Comme si elle m'en faisait endosser la responsabilité. J'acquis ainsi la certitude que ma mère me détestait.³⁰⁰

²⁹⁸ Robert Brasillach, *Les poèmes de Fresnes*, *op. cit.*, p. 56.

²⁹⁹ Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore*, Entretiens traduits de l'arabe par Elias Sanbar et de l'hébreu par Simone Bitton, *op. cit.*, p. 103.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 11.

Mais, lors de sa première incarcération à l'âge de seize ans, le poète découvre tout l'amour de sa mère, qui lui rend visite en prison : « portant du café et des fruits [elle] [l']enlaça et [le] couvrit de baisers »³⁰¹. C'est à ce moment qu'il compose le poème connu comme "une lettre de réconciliation adressée par un enfant à sa mère"³⁰² selon les termes mêmes de Darwich :

Je languis après le pain de ma mère,
Le café de ma mère le toucher de ma mère
Et en moi l'enfance vieillit au fil des jours,
Et je désire vivre à cause
Que si je mourais,
Je rougirais des larmes de ma mère³⁰³

Dans ces vers, le poète utilise des termes simples et directs pour exprimer sa nostalgie de sa mère, représentée par des éléments nourriciers comme le pain et le café et par la sensation tactile du corps maternel. D'où l'urgence de renouer avec elle afin de ne pas passer pour un fils ingrat. La mère est évoquée par une série de synecdoques parfois prosaïques : les cils, une mèche de cheveux, un fil au bas de la robe, qui constituent autant d'éléments que la mémoire du poète veut célébrer et auxquels il veut se soumettre. La mère a le pouvoir de faire de son fils un dieu par l'immensité de son amour maternel :

Use de moi, si je reviens un jour,
Comme d'un linge sur tes cils bordés
Puis recouvre mes os d'une herbe
Baptisée sous ton talon pur
Puis lie-moi serré par une mèche de cheveux
Par un fil qui flotte au bas de ta robe...
Peut-être deviendrais-je un dieu !

³⁰¹ *Idem.*

³⁰² *Ibid.*, p. 111.

³⁰³ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op. cit.*, p. 106.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, *op. cit.*, p. 98.

Citation originale en arabe :

أحنُّ إلى خبز أمي // وقهوة أمي // ولمسة أمي... // وتكبر في الطفولة // يوماً على صدر يوم // وأعشق عمري لأني // إذا مُتُّ
// أخجل من دمع أمي!

Un dieu,
Si je touche jamais le tréfonds de ton cœur!³⁰⁴

L'espace familial de la mère devient symbole des valeurs auxquelles adhère le poète. Les menus objets du quotidien qui meublent cet espace sont susceptibles de donner un sens à la vie du poète prisonnier :

Dépose-moi, si je rentre,
Comme du bois à bruler dans ton four embrasé
Comme une corde à linge sur la terrasse chez toi³⁰⁵

Hourriya est présente sous l'image de la mère-nourricière, dont les visites constituent une source de bonheur et revivifient les sentiments de nostalgie du fils-poète envers celle-ci. Dans la cellule, la figure maternelle devient une source de la sécurité et un refuge contre les angoisses suscitées par l'espace carcéral. L'évocation de la mère n'est pas rare dans la poésie palestinienne contemporaine, notamment celle écrite en prison, ce qui a pu encourager l'interprétation de la mère comme emblème de la nation. Ainsi Samih al-Qassim, emprisonné lui aussi, accorde une place privilégiée au personnage de sa mère. Avec tristesse et amertume, il s'adresse à elle :

Ô mère ! je suis si triste !
tu souffres des nuits de douleur
tu pleures en silence en attendant que mes chers frères rentrent de leur travail
tu ne peux pas manger alors que ma place est vide
ni rire, ni parole
Ô mère ! je suis si triste !

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 106-107.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *Idem*.

Citation originale en arabe :

خذي، إذا عدت يوماً // وشاخاً لهدبك // وغطي عظامي بعشب // تعمد من طهر كعبك // وشدي وثاقي.. // بخصلة شعر.. //
بخط يلوح في ذيل ثوبك.. // عساني أصير إلهاً // إلهاً أصير... // إذا ما لمست قرارة قلبك !

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 107.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *Idem*.

Citation originale en arabe :

ضعيني، إذا ما رجعت // وقوداً بتثور نارك... // وحبل غسل على سطح دارك

tu sanglotes
quand mes amis viennent vous demander de mes nouvelles
Mais, je crois bien, ô mère,
je crois que la splendeur de la vie
naît dans ma prison³⁰⁶

Dans ces vers, le poète décrit le quotidien de la mère pendant l'absence de son fils (le poète) et montre l'effet de cette expérience sur elle. Cette dernière passe la plupart de son temps à pleurer et sa vie quotidienne est bouleversée. Les images de douleur et de souffrance envahissent les vers et révèlent l'état mélancolique du poète prisonnier privé de la présence maternelle. Samih al-Qassim joue sur les émotions du lecteur en recourant au champ sémantique de la tristesse : « triste », « douleur », « pleures », « ni rire », « ni parole », « sanglotes ». L'émotion prend d'autant plus de relief qu'elle est associée à un vécu du quotidien que tout lecteur peut connaître : le retour des frères à la maison après le travail, l'heure des repas, les visites entre amis. Cependant, le poète termine ce pénible tableau par une note d'espoir : la douleur née de la séparation est sublimée par l'expérience carcérale en une « splendeur de la vie » dont le poète prend conscience. Chez Samih al-Qassim, les sentiments de mélancolie et d'espoir se mêlent dans une scène presque théâtrale traduite poétiquement. De même, Bayrakadr noue un dialogue avec sa mère qui tente de le consoler de ses douleurs :

J'ai dit, ô mère
qui d'entre nous est le plus triste
toi, le fleuve ou l'éclair
d'entre mes mains ?
Elle m'a serré contre ces cils mouillés

³⁰⁶ Samih al-Qassim, *Al-diwan (Le recueil)*, Beyrouth, Dar al 'awdah, 1987, p. 95.

Ma traduction.

Citation originale en arabe :

أماه ! كم يحزنني ! // أنك، من أجلي في ليل من العذاب // تبكين في صموت متي يعود // من شغلهم اخوتي الاحباب // وتعجزين عن تناول
الطعام // ومقعدني خال.. فلا ضحك .. ولا كلام // أماه ! كم يؤلمني ! // أنك تجهشين بالبكاء // اذا أتى يسألکم عني أصدقاء // لكنني أومن
يا أماه // أومن .. أن روعة الحياة // تولد في معتقلي

en murmurant :

Après nous viendront les pigeons³⁰⁷

Le dialogue noué par le poète avec sa mère passe par un symbolisme appuyé. Ainsi, Bayrakdar évoque l'image du fleuve, à la fois image de l'écoulement du temps mais aussi de l'éternel recommencement : Héraclite ne disait-il pas qu'on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve ? Par ailleurs, l'éclair est associé à la foudre et correspond à une lueur très vive qui apparaît dans le ciel lors d'un orage. L'éclair symbolise l'afflux de spiritualité, l'illumination chez le poète. La mère est donc mise en relation avec deux éléments fondamentaux, l'eau et le feu. Quant à l'évocation finale des pigeons, même si ces derniers diffèrent de la colombe biblique, elle exprime à la fois l'idée d'une constance, d'une fidélité et un principe de liberté, associé à tout oiseau dont l'envol permet l'ascension. La fonction la plus importante de la mère est celle de médiatrice : elle permet l'apprentissage de la liberté intérieure chez son fils poète :

Je remercie ma mère de m'avoir appris que la liberté à l'intérieur de nous était plus profonde que les prisons dans lesquelles nous sommes enfermés. C'est la raison pour laquelle la liberté vaincra et les murs des prisons tomberont.³⁰⁸

Bayrakdar évoque la mère nourricière qui devient source d'inspiration et de liberté. Grâce à elle qui voit l'avenir, le poète devient visionnaire :

³⁰⁷ Faraj Bayrakdar, *H'amâmah mouttlaqat al-jina'hîin* (Une colombe aux ailes déployées), *op. cit.*, p. 23.

Traduit de l'arabe par Abdellatif Laâbi, *op. cit.*, p. 36-37.

Citation originale en arabe :

قلت : يا أماه // من أكثر حزناً بيننا // أنت // أم النهر // أم البرق الذي بين يدي ؟ // همست لي // وهي تطويني علي رمش بليل : // بعدنا يأتي الحمام.

³⁰⁸ Faraj Bayrakdar, *Khyanat al-lou'ghâ wal samt, Ta'ghrîbatî fî sijoun al-mukhabarat al-souriah* (Trahisons de la langue et du silence, Mon éloignement dans les prisons des Renseignements syriens), *op. cit.*, p. 180.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

شكراً لأمي علمتني أن الحرية التي في داخلنا أقوى من السجون التي نحن في داخلها. ولهذا سوف تنتصر الحرية وتنهزم السجون.

Oh mère ! si seulement tes prières me ramenaient vers mon enfance
afin que tu puisses y prédire ma fin !
[...] J'ai posé mon âme
sur une lance
ma mère y accrocha le drapeau de sa solitude :
Mon fils, tu écriras les plus beaux pas
et tu feras des mots³⁰⁹

Le poète s'adresse à sa mère et évoque ses « prières » comme un moyen de retourner au monde de l'enfance et à la sécurité qui entourait cette période. Le retour vers l'enfance constitue un moyen pour le poète de restituer sa propre histoire, ce que montre l'image de la mère visionnaire qui « prévoit [la] fin » de son fils. La métaphore de l'« âme » posée sur « une lance » et l'image du « drapeau », qui y est accroché, révèlent le caractère spirituel de la relation entre Bayrakdar et sa mère dans un contexte de périls et de menaces. On note l'inversion réalisée entre les compléments d'objet direct dans la prédiction de la mère : le fils écrira des pas, et il fera des mots. Le poète montre que son âme est guidée par sa mère vers une espérance nouvelle au-delà du monde réel. La mère est l'alpha et l'oméga de la vie de son fils, son principe originel et son horizon.

L'évocation de la mère apporte donc des réponses à plusieurs questions qui tournent dans la tête du poète prisonnier, tant sur son passé que sur son avenir. Le poète ne s'adresse pas seulement à la mère, mais également au père, présent dans les poèmes. Les poètes prisonniers connaissent une crise majeure et leur esprit est bouleversé par des interrogations existentielles, dont certaines réponses se trouvent chez le père, comme le suggère Bayrakdar dans son dialogue avec son père :

³⁰⁹ Faraj Bayrakdar, *Qassidat al-nahr (Poème du fleuve)*, Ras el Khaïmah, Dar Noun, 2013, p. 8-9.

Ma traduction.

Citation originale en arabe :

يا ليت يا أمّاه يُرجعني دعائك إلى حليب طفولتي // لتبصر لي فيه خاتمتي // ركزتُ روعي // فوق رمحٍ // علقتُ أمي عليه لواء وحدتها //
سكتب أجمل الخطوات يا ولدي // وتخطو أبعد الكلمات

Qui a dérobé la bonne nouvelle à notre papillon
 Qui a blessé le chant
 et a répandu du sel de l'âme dans ses flûtes enroutées
 Qui a ouvert le chemin vers le ciel
 et a répandu tout ce désespoir ?
 Ô père, pourquoi le fleuve ne répond-il pas ?
 Pourquoi ne répond-il pas ?³¹⁰

Dans ces vers, les différentes interrogations du poète révèlent son état d'âme, dominé par le doute et l'angoisse. Le vocabulaire utilisé montre l'amertume et la tristesse qui obsèdent Bayrakadr en prison, exprimées par les termes : « voler », « blesser », « sel » et « désespoir ». La figure du « papillon » porte plusieurs symboles liés à la vie du poète : l'enfance, la mémoire, la liberté, les souvenirs... Or toutes ces composantes de sa vie ont été volées après l'emprisonnement. Les métaphores du chant « blessé » et des « flûtes enroutées » remplies du « sel de l'âme » révèlent le désespoir et l'amertume du poète, complètement brisé par son incarcération.

Ce sentiment est confirmé par l'évocation de la mort par l'image du « chemin ouvert » vers le ciel. L'allitération en [Ḥā ح] (le français ne possède pas le son [ḥ]) : « *jarahā* », « *bahāa* », « *malḥ* », « *al rouḥ* » et « *fatahā* » – consonne fricative pharyngale sourde, articulée en poussant l'air par les poumons –, illustre la sensation d'étouffement, le sentiment de malaise et d'oppression psychologique du poète. En outre, la figure du « fleuve » renvoie au fleuve Oronte en Syrie qui fait partie du cadre de vie du poète et symbolise l'écoulement de la vie comme nous l'avons déjà vu. La personnification du « fleuve », qui ne répond pas, révèle l'état d'âme de Bayrakdar, bouleversé

³¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

Ma traduction.

Citation originale en arabe :

من سرقَ البشارة من فراشتنا // من جرح الغناء // ورث في ناياته البقاء ملح الروح // من فتح الطريق إلى السماء // بكل هذا اليأس؟! //
 لماذا لا يجيب النهر يا أبتى؟! // لماذا لا يجيب؟!

dans l'attente des réponses du père, qui pourraient lui apporter une consolation :

Mon père dit :
Le fleuve n'est plus le fleuve, ô mon fils...
Il laisse couler une larme,
pendant que la nostalgie le tourmente³¹¹

Ici, le père prend la parole et montre à son fils (le poète) les conséquences du sort tragique de la patrie, figurée par le « fleuve », qui souffre sous la tyrannie du pouvoir. La figure du fleuve qui « n'est plus comme avant », symbolise la patrie humiliée et dénaturée par le pouvoir autoritaire. Les larmes du père viennent redoubler l'élément liquide suggéré par le fleuve et traduisent le malheur et la souffrance, mises en valeur par l'allitération en [Nūn] (n) : « *nahr* », « *yanhar* » et « *haneen* ». Le père constitue donc un trait d'union entre le fils enfermé et son histoire, continuité qui se réalise grâce au père, comme le suggère Darwich dans son poème « *Abî* » (Mon père)³¹² :

L'éclair a allumé les vallées
Où mon père était
À dompter la pierraille
Très ancienne... Il crée l'arbre.
Sa peau perle de rosée
Sa main fait fleurir les arbres³¹³

³¹¹ *Ibid.*, p. 24.

Ma traduction.

Citation originale en arabe :

يقول أبي // النهرُ غيرُ النهرِ يا ولدي.. // وينهرُ دمعاً // ويشطؤه الحنينُ.

³¹² Notons ici que la figure du père chez Darwich a une autre dimension intertextuelle qu'on étudiera en détail dans la troisième partie de la thèse.

³¹³ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op. cit.*, p. 153.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, *op. cit.*, p. 124.

Citation originale en arabe :

أشعل البرق أودية // كان فيها أبي // يربي الحجارة // من قديم.. ويخلق الأشجار // جلده يندف الندى // يده تورق الشجر

Le poète évoque l'image du père, paysan, qui cultive la terre, assurant la continuité avec la patrie, relation « très ancienne » dont les éléments sont exprimés par des gestes démiurgiques : rendre fertile la pierraille et faire naître un arbre. Le père devient ami de la nature qu'il fait fructifier grâce à son labeur. Le travail de la terre signifie l'enracinement dans le sol de la patrie qui est le lieu de sa naissance, mais aussi de sa future sépulture :

Mon père une fois a dit :

« A qui n'a point de patrie

Point de tombeau dans la terre moite... »³¹⁴

Les propos du père qui exalte la patrie deviennent comme un hymne national. L'évocation familiale, de la mère et du père, s'amplifie en célébration de la patrie qui est le prolongement de la structure familiale, dessinant une série de communautés liées entre elles.

Dans les ténèbres de la cellule, les poètes affrontent le régime carcéral par la poésie qui leur permet de dialoguer avec leurs parents. Ils défient l'exclusion en invoquant la figure de la mère pour insister sur la relation particulière qu'ils ont nouée avec elle, à l'instar de Darwich, Bayrakdar et Brasillach et ou en rappelant les paroles de leur père, comme le font Darwich et Bayrakdar.

Au terme du chapitre, on peut dire que la poésie est un miroir qui reflète l'expérience carcérale et que les poèmes constituent des témoignages de la vie à l'intérieur de la prison. Ainsi, cette poésie apparaît comme une poésie de circonstance, inspirée de la privation qu'éprouvent les poètes et qui revêt plusieurs formes : la liberté, la famille, la communauté. À l'extérieur de la prison, la famille nourrit les pensées du poète prisonnier et l'évocation des parents constitue un moyen d'échange et de dialogue avec le fils emprisonné.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 155.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *Ibid.*, p. 125.

Citation originale en arabe :

وأبي قال مرة : // الذي ماله وطن // ماله في الثرى ضريح

La cellule, lieu des ténèbres, apparaît comme une source d'inspiration poétique par sa brutalité qui pousse les poètes à évacuer les émotions douloureuses et à se reconstruire par l'écriture poétique. Malgré le recours massif au lyrisme, les poèmes restent tournés vers le monde extérieur et la société dont sont coupés les poètes reclus.

Chapitre III

Interrogations poétiques sur la condition humaine

La mémoire du passé, la liberté, l'amour et la mort constituent des valeurs et des sentiments caractéristiques de la condition humaine, omniprésents dans l'esprit des poètes incarcérés. Dans le présent chapitre, nous étudierons les différents procédés par lesquels les poètes représentent ces questions qui permettent de réfléchir sur la place de l'homme dans le monde. Le genre poétique favorise l'identification du lecteur au moi lyrique du poète et le partage des expériences : « Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous », écrivait Victor Hugo dans sa préface aux *Contemplations* (1856). L'expérience du poète a ainsi quelque chose d'universel, transmissible à tous.

1- Un retour vers le passé

L'écriture représente pour le poète prisonnier un geste destiné à établir une communication interrompue avec le monde. Elle reflète un désir adressé à un autre et représente une voix qui n'a pas d'autres moyens de se faire entendre de l'Autre absent. Pratiquée dans l'isolement et la séparation, l'écriture en prison a pour objectif de gommer voire de nier la réalité carcérale. Pour cette raison, le prisonnier passe l'essentiel de son temps à écrire en détention comme l'indique un texte d'introduction au récit d'un prisonnier dans « Le Monde des prisons », publié par la revue *Esprit* :

Le prisonnier n'a pas de métier. Il écrit souvent beaucoup. À sa mère, au Président de la République, aux ministres, aux députés, à l'aumônier, aux copains, à lui-même. Pour la première et l'unique fois de sa vie il tient un journal. Il sait que la grande presse publie des enquêtes sensationnelles sur les mauvais garçons. Il se demande aussi s'il pourra se faire comprendre. Il prolonge la plaidoirie de son avocat qui l'a depuis longtemps oublié. Enfin et surtout il se délivre par l'écriture de l'injustice et de la solitude. Tantôt amèrement

plaisantin, tantôt désespéré, toujours sincère jusque dans les enjolivements de la vérité.³¹⁵

Autrement dit, l'écriture en détention constitue une forme de délivrance pour le poète détenu. Pour survivre, il s'évade vers un espace-temps qu'il connaît bien et qu'il reconstruit sur le mode du souvenir. Ce dernier devient le lieu où le corps du poète enfermé retrouve une forme de bien-être et où son esprit récupère de l'énergie. Recourir au souvenir, c'est remonter au-delà du temps actuel de l'incarcération pour décrire les moments de la liberté vécus avant la détention. Décrire le passé vécu, c'est une descente dans les profondeurs de la mémoire. Le processus mémoriel correspond à une opération spirituelle et mentale par laquelle le poète puise dans un réservoir de souvenirs heureux pour révéler le passé d'un homme libre. Se remémorer et écrire s'effectuent d'une manière simultanée pour donner au poète l'occasion de surmonter l'exiguïté et la clôture du cachot, de franchir ses limites spatiales et de rompre l'isolement.

De plus, l'écriture constitue un espace de fidélité à soi-même pour le poète prisonnier. Il glisse toujours ses souvenirs dans ses vers, ses états d'âme dans ses réflexions, ses propres sentiments dans ce qu'il présente comme un document officiel. Pour Georges Bernard qui analyse l'œuvre de Brasillach, « le bonheur est lié au souvenir [qui] est rappel de soi, mise en contact avec soi-même à un autre niveau métaphysique intuitivement perçu, proprement répétition, au sens kierkegaardien encore »³¹⁶. Ce dernier écrivait tandis que les autres, derrière lui en cellule, faisaient leurs besoins, chantaient, mangeaient, ou jouaient aux cartes. Qu'importe la cellule, il s'en évade chaque nuit en quête des souvenirs des bonheurs familiers, cachés dans les greniers des vieux printemps :

³¹⁵ « *Le Monde des prisons* » in *Esprit*, n° 225, Paris, Seuil, avril 1955, p. 497. La parole y est donnée aux prisonniers, le point de vue du détenu y est pris au sérieux, le témoignage concret sur l'univers carcéral est favorisé et la nécessité d'un relais entre la prison et le monde extérieur y est revendiquée, autant d'éléments qui deviendront la force du GIP (groupe d'information sur les prisons) une quinzaine d'années plus tard.

³¹⁶ Bernard Georges, *Robert Brasillach*, Paris, Éditions Universitaires, Coll. « Classiques du XXe siècle », 1968, p. 45.

Vienne la nuit que je m'embarque,
Loin des murs que fait ma prison :
Elle suffit pour qu'ils s'écartent,
Je retrouve mes horizons.
Que m'importe si l'on me parque !
La nuit abat toutes cloisons.
Avec la nuit je me promène
Sous le soleil des jours anciens.
Je ne vois plus ce qui m'enchaîne,
Le sommeil brise le destin :
Voici la mer, voici la Seine,
Voici les fraîches joues des miens.³¹⁷

Ces vers de Brasillach évoquent une invitation au voyage, « je m'embarque », mobilité qui s'oppose à l'immobilisation forcée, « on me parque ». L'expansion du voyage est mise en valeur par la négation ou la mise à distance d'un lexique évoquant la claustration – « murs », « prison » « cloisons » – et qui se dissipe dans des « horizons » ouverts et lointains. La nuit constitue le moment propice à ce voyage car, comme chez les Romantiques, elle laisse une place privilégiée au mystère et au rêve. L'image lyrique du voyage imaginaire de Brasillach se termine avec l'évocation de la mer et de la Seine, espaces de l'eau qui font renaître le passé dans le flux du temps qui passe. « Les jours anciens » de Brasillach font écho à ceux que Darwich essaie de ressusciter pour échapper aux ténèbres de la cellule dans son poème « Un appel au souvenir » (دعوة للتذكار) :

Passe par ma mémoire !
les marchés de la ville
y ont passé
et la porte du restaurant hivernal
y a passé

³¹⁷ Robert Brasillach, *Les poèmes de Fresnes*, op. cit., p. 15.

et le café chaud d'autrefois
y a passé³¹⁸

Ces vers forment une série de brefs tableaux impressionnistes accompagnés de la description des scènes quotidiennes qui défilent dans la mémoire du poète. La répétition du verbe arabe *yamur* « passer », à l'impératif *murri* « passe », au passé *marra* « a passé », et *marrat* « ont passé », souligne que le souvenir devient une obsession du poète prisonnier.

Par ailleurs, l'atmosphère, les sentiments suggérés dans les vers par les descriptions sont comparables aux impressions qui se dégagent des vers de Brasillach : on y retrouve une atmosphère familière, sentimentale, légère, rêveuse et parfois mélancolique. Le poème de Darwich commence par un verbe à l'impératif féminin *murri* « passe » qui s'adresse à la bien-aimée. Ce poème se compose en deux parties : la première énumère tout ce qui est passé par la mémoire du poète, tout ce qu'il est capable de visualiser, mais dans la seconde partie, le poète ne comprend pas comment il a pu perdre le souvenir du visage de la bien-aimée :

Ma mémoire [...]
n'a rien oublié sauf ton visage
Comment s'est-il perdu ?
Alors que tu es ma clé vers le cœur de la ville ?³¹⁹

Chez Darwich, la dynamique (ou la dialectique) de la mémoire et de l'oubli est essentielle : ce dont il se souvient (marchés, restaurant, café) importe

³¹⁸ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, op. cit., p. 144.

Ma traduction.

Citation originale en arabe :

مري بذاكرتي! // فأسواق المدينة // مرت // وباب المطعم الشتوي // مر. // وقهوة الأمس السخينة // مرت

³¹⁹ *Idem*.

Ma traduction.

Citation originale en arabe :

وذاكرتي // لم تنس شيئا غير وجهك // كيف ضاع ؟ // وأنت مفتاحي الى قلب المدينة

peu car il a oublié l'essentiel, le visage de l'aimée qui constitue la seule voie d'accès à l'identité et à la liberté.

En prison, le souvenir devient le refuge contre les ténèbres de la cellule. Il se transforme en « campement » du poète comme le décrit Bayrakdar dans son poème « Composition alphabétique » : « Les souvenirs sont mon campement »³²⁰. Dans un autre poème composé de six vers courts et titré « Renversement », il revit les nuits passées avec les amis avant son incarcération :

Avant la prison
chaque fois que nous veillons, je disais :
c'est une nuit de la vie
Mais maintenant
Chaque fois que je veille, je dis :
C'est une vie de la nuit...³²¹

L'évocation des nuits passées avant l'incarcération a pour but de restituer le souvenir de merveilleux moments. Le passage du « nous » (« nous veillons ») au « je » (« je veille ») illustre la rupture instaurée par la prison dans la vie du poète : désormais, il n'est plus inscrit dans une communauté. Ce changement est également suggéré par l'opposition entre le passé (« je disais ») et le présent (« je dis ») articulés par l'adverbe « maintenant » qui installe une séparation nette entre deux périodes de l'existence du prisonnier. Le dispositif en chiasme « une nuit de la vie / une vie de la nuit » marque le changement de signification de la nuit : simple jalon temporel dans l'existence d'avant, identité même de l'existence actuelle qui

³²⁰ Faraj Bayrakdar, *H'amâmah mouttlaqat al-jina'hîin* (Une colombe aux ailes déployées), *op. cit.*, p. 33.

Traduit de l'arabe par Abdellatif Laâbi, *op. cit.*, p. 46.

Citation originale en arabe : والذكري خيامي

³²¹ *Ibid.*, p. 57.

Trad. *Ibid.*, p. 72.

Citation originale en arabe :

قبل اعتقالي // كلما سهرنا كنت أقول: // هذه ليلة من العمر. // أما الآن.. // فكلما سهرت أقول: // هذا عمر من الليل.

se réduit à une longue période obscure, sans que ne soient valorisées les potentialités imaginaires du monde nocturne.

Par ailleurs, le « souvenir-campement » de Bayrakdar se retrouve chez Cassou sous plusieurs formes. En prison, il se remémore ses voyages de jeunesse à travers l'Europe. Le sonnet XXIV est dédié à Verlaine par son exergue qui cite le poème « Paysages belges : Walcourt » de Verlaine³²². Cassou réécrit le poème de Verlaine qui évoque son voyage en Belgique :

Plomb, zinc et fer,
Ô les charmants
petits enfers
pour les amants !
Mer et désert :
l'événement
n'a rien à faire
pour le moment³²³

Dans ces vers Cassou emprunte à la peinture impressionniste. Ce qui compte, pour le poète, c'est de transmettre les impressions, les sensations qu'un lieu a laissées en lui et de ne pas décrire ce lieu avec exactitude et précision. En mimant la construction du poème de Verlaine, « Paysages belges », Cassou montre cependant la différence de tonalité : les « charmants petits asiles » de Verlaine deviennent chez lui de « charmants petits enfers ». Tout le poème de Verlaine est tendu vers une réalisation pleine de soi dans le voyage alors que le sonnet de Cassou s'achève par une formule négative dysphorique : « n'a rien à faire ». La suite de groupes nominaux constitue autant de petites touches descriptives, d'instantanés qui se succèdent comme lorsque l'on voit un paysage depuis un train, mais le « plomb », le « zinc » et le « fer » correspondent moins ici aux toitures des maisons

³²² L'exergue du sonnet évoque le poème de Verlaine « *Paysages belges : Walcourt* », publié en 1874 dans son recueil « *Romances sans paroles* ». Dans « *Paysages belges* », Verlaine se rappelle les souvenirs de son voyage avec Rimbaud en Belgique : Briques et tuiles // O les charmants // Petits asiles // Pour les amants !

³²³ Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret*, op. cit., p. 68.

aperçues par la vitre qu'à la structure de la prison qui enferme. La célèbre prison située dans le Palais des doges à Venise s'appelait d'ailleurs « Les plombs ».

Parmi les autres souvenirs évoqués par Cassou figure le temps de l'enfance. L'incarcération fait, en effet, renaître l'enfance comme dans le sonnet X « une joie d'enfants nous pressait au balcon//d'où nous contemplions les danses du village. »³²⁴. L'image des enfants s'amusant dans les rues reste pour lui le souvenir le plus précieux. Cette évocation montre le sentiment de nostalgie qu'éprouve le poète prisonnier vis-à-vis de la liberté que représente l'enfance. Ce sentiment permet de rapprocher Cassou et Darwich, notamment quand ce dernier évoque ses souvenirs d'enfance avec sa sœur :

O sœur ! [...]

Envie d'enfance en toi.

[...] Nous franchissons la route tous deux enchaînés comme des captifs

Ma main – ou la tienne je ne sais – a éprouvé la peine

Que l'autre inflige.

Elle n'a pas fiché, comme à l'ordinaire,

Dans ma poitrine – ou dans la tienne – un cyprès-souvenir.³²⁵

Dans ces vers, Darwich peint un tableau poétique des moments chéris de l'enfance. Le poète se remémore les souvenirs de cette période et décrit dans des vers libres et brefs des moments inoubliables partagés avec sa sœur. L'image « tous deux enchaînés comme des captifs » révèle la nature de leur relation, remplie d'amour fraternel et fusionnel, qui abolit les limites du « je » et du « tu » comme le montre la reprise de l'incise « ou la tienne je ne sais », « ou dans la tienne ».

³²⁴ *Ibid.*, p. 54.

³²⁵ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op. cit.*, p. 145-147.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, *op. cit.*, p. 120-121.

Citation originale en arabe :

ياأختاه! [...] // تشهيت الطفولة فيك. [...] // .. نعبّر الطريق // مكبلين.. // كأننا أسرى // يدي، لم أدر، أم يذك // احتست وجعاً // من الأخرى؟ // ولم تطلق، كعادتها، // بصدري أو بصدرك... // سروة الذكرى

Le caractère fusionnel du lien tient aussi au fait que la sœur se substitue à la mère et qu'elle déploie un véritable amour maternel :

Nous passons dans la ruelle, [...]
Nous sommes plongés dans la cohue, achetant les petites denrées
Sans avoir laissé nulle cendre en mémorial de braises nocturnes.
Une chose dans mes artères
M'avertit
De boire dans tes mains le souvenir qui se consume en cendres.³²⁶

Par des images directes et simples, Darwich décrit son souvenir, représenté par des actions de la vie quotidienne : circuler dans la rue, faire des achats. Le souvenir d'enfance se recueille comme une eau fraîche dans la main de sa sœur, au milieu des cendres de la vie. Le poète éprouve une véritable soif du passé disparu. Darwich exalte avec lyrisme l'enfance qui forme la source inépuisable des souvenirs pleins d'amour :

Spontanées, les prières de ma grand-mère – eh !
Grand père aimait bien les noisettes et toute nourriture de ma mère !
Moi, j'étais comme l'humble agneau, j'aspirais
À ce qu'advienne le printemps !³²⁷

Dans ces vers, Darwich évoque les membres de sa famille pour se remémorer le temps du bonheur familial, qui associe à la fois des éléments spirituels – les prières – et matériels comme la nourriture, une forme de plénitude qui n'existe plus en prison. Le tableau décrit est celui du quotidien paisible d'une famille palestinienne composée de trois générations. Le poète se

³²⁶ *Ibid.*, p. 148.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *Ibid.*, p. 121.

Citation originale en arabe

كأننا عابرا درب (...) // ونغطس في الزحام // لنشتري أشياءنا الصغرى // ولم نترك لليلتنا // رماداً.. يذكر الجمرأ // وشيء في
شرايبني // يناديني // لأشرب من بيدك // بقية الذكرى

³²⁷ *Ibid.*, p. 123-124.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *Ibid.*, p. 111.

Citation originale en arabe :

عفوية صلوات جدتنا، وكان // جدي يحب الكستنا // وطعام أمي // قد كنت كالحمل الوديع // وكان همي // أن يفاجئنا الربيع!

compare à « l'humble agneau », symbole de la jeunesse, de la non-violence et de l'innocence, souvent sacrifié. Être en enfance, l'agneau comme le poète enfant est dans l'attente d'une saison de maturité qui n'advient pas véritablement. Le poète est sacrifié sur l'autel d'une politique injuste.

En ce qui concerne Al-Najafi, la résurrection du passé est également un moyen de surmonter les douleurs et d'affronter la solitude carcérale :

Les souvenirs sont revenus à mon cœur
Pour y fouiller le passé de ma jeunesse,
L'ombre d'un prisonnier ou d'un amant
Et les fantômes des jours de la jeunesse
[...] Ces souvenirs étaient semblables à un coucher de soleil
Ou à une foudre disparue dans la brume³²⁸

La remontée du souvenir s'accompagne d'un lexique spectral, composé d'« ombre », de « fantômes » et de « brume ». Le poète exprime sa souffrance et ses douleurs en des temps crépusculaires, où s'éteint le soleil et où se dissipe la foudre. La jeunesse d'Al-Najafi et l'enfance de Darwich représentent des périodes de bonheur et de joie, dont ils sont privés en cellule. En revanche, l'enfance chez Negm symbolise la misère et le chagrin, la douleur et la privation, comme il l'évoque dans un de ses poèmes :

Mon enfance était misérable – l'aube de la vie était sombre
S'y sont réunis l'orphelinat, la peine et le malheur
Ils ont privé le misérable que je suis du goût du bonheur
Ils m'ont épuisé – et je tétai le goût de la douleur

³²⁸ Ahmad Al-Safi Al-Najafi, *Hassâd al-sijn (Récolte de la prison)*, *op.cit.*, p. 23.

Ma traduction.

Citation originale en arabe :

بقلي قد أطلت ذكريات // تفتش فيه عن ماضي شبابي // وطيف من حبيب أو محب // وأشباح لأيام التصابي // [...] كشمس قد توارت في مغيب // وبرق قد تلاشى في ضباب

L'aube de la vie de Negm a été crépusculaire, marquée par une série de malheurs pour le jeune orphelin : « sombre », « peine », « malheur », « misérable », « douleur » et « amertume » forment un champ sémantique de la misère de l'enfance du poète. Dans le cas de Negm, le malheur de l'emprisonnement est une répétition des malheurs de l'enfance comme si sa vie était enfermée dans une spirale tragique.

Le retour vers le passé et la résurrection des souvenirs constituent ainsi un point commun chez les poètes prisonniers. La résurrection du souvenir forme finalement un moment d'évasion qui donne l'occasion à leur âme de vivre un moment de bonheur et de paix intérieure. L'enfance est une période marquée par les liens familiaux, par la présence et l'affection de figures bienveillantes comme les grands-parents, les parents ou les frères et sœurs. Elle correspond à un temps d'innocence où le sujet ne sait pas encore qu'il connaîtra le malheur. C'est la démarche de Brasillach, Cassou, Bayrakdar, Darwich et Al-Najafi pour lesquels le monde de l'enfance est un paradis perdu tandis que le poète égyptien Fu'ād Negm ne trouve aucune échappatoire en remontant dans le passé qui annonce en miroir ses malheurs présents. Il faut préciser que l'enfance n'est pas seulement une période révolue ni un état psychique particulier, mais qu'elle peut devenir un principe de création poétique par le regard particulier que l'on porte sur le monde.

³²⁹ Ahmad Fu'ād Negm, *Siwar min al-hayah wal-sijn (Images de la vie et de la prison)*, Le Caire, Dar al-Ahmadi, 2005, p. 19.

Ma traduction.

Citation originale en arabe dialectal égyptien :

طفولتي كانت شقا، فجر الحياة كان ليل // التُّمَّ فيها التقى ويا الأسي والويل اتجمعوا // كلهم على حضرتي الغلبان حرموني طعم // الهنا وهُدُوا
مني الحيل، رضعت طعم الألم // ومرارة الحرمان

2- Esprit de résistance et désir de liberté

En prison, les poètes refusent le second rôle. Ils insistent pour attirer l'attention et témoigner de leur génie poétique. Malgré les conditions pénibles d'enfermement, ils résistent et leur écriture s'évade hors des murs de la prison. Ainsi, Florence de Lussy écrit-elle à propos de Cassou emprisonné, « [le poète] retrouva dans les ténèbres glacées d'une prison l'usage de lui-même et de ses dons secrets : il redevint poète, ou, du moins, il le devint pleinement »³³⁰. De plus, dans ces moments d'emprisonnement et de clandestinité, Cassou affirme « qu'il était possible à l'homme d'estimer l'homme » comme « un balbutiement de la conscience »³³¹. C'est une façon d'exister, une sorte de *cogito*, un « connais-toi toi-même » socratique, grâce à une profonde capacité réflexive enrichissant les vers et aboutissant à l'essence de la poésie : « la circonstance s'oublie et il n'y a plus lieu qu'à l'inspiration »³³².

Dans les ténèbres de la prison, « le poème est pour [Cassou] un grand défi jeté aux conditions du mépris. Le poème est pour lui l'effort surhumain d'être encore un homme, d'atteindre à ces régions de l'esprit et du cœur que tout autour de lui nie et diffame »³³³. Cassou résiste à l'incarcération en composant des sonnets pour transcender sa condition. Pendant ces moments, où la vie est mise en suspens, « la norme était de n'être plus que soi-même »³³⁴, un homme libre, et d'être poète finalement. Dans le premier sonnet de son recueil, le poète se lance un défi : « vais-je enfin tenter le jeu royal ? »³³⁵ :

Les poètes, un jour, reviendront sur la terre.

Ils reverront le lac et la grotte enchantée,

³³⁰ Florence de Lussy dans sa préface à « *Trente-trois sonnets composés au secret* » de Jean Cassou, *op. cit.*, p. 13.

³³¹ Jean Cassou, *La mémoire courte*, Paris, Minuit, 1953, p. 62.

³³² Jean Cassou, *Parti pris*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 7.

³³³ Louis Aragon dans sa préface dans « *Trente-trois sonnets composés au secret* », *op. cit.*, p. 34.

³³⁴ Jean Cassou, *La mémoire courte*, *op. cit.*, p. 54.

³³⁵ Jean Cassou, « *Trente-trois sonnets composés au secret* », *op. cit.*, p. 45.

[...] Et ils reconnaîtront, sous des masques de folles
à travers Carnaval, dansant la farandole,
leurs plus beaux vers enfin délivrés du sanglot
qui les fit naître. Alors, satisfaits, dans le soir,
ils s'en retourneront en bénissant la gloire,
l'amour perpétuel, le vent, le sang, les flots.³³⁶

L'allitération en [R] : « reviendront », « reverront », « reconnaîtront » et « retourneront » forme une sorte de râtre et une véritable harmonie imitative qui traduisent une renaissance, une sorte de transmutation poétique. En y utilisant le futur simple à valeur prophétique, Cassou montre qu'il est presque impossible pour lui de croire en la résignation des poètes, dont les poèmes portent l'héritage français de l'*Encyclopédie*, des Lumières, de la Révolution Française et de tous les idéaux révolutionnaires du XIX^e siècle. Selon lui « La Résistance a été une façon de vivre, un style de vie, la vie inventée [...] presque un songe »³³⁷. La Résistance forme un défi aux conditions d'emprisonnement et constitue un refus de l'état de négation. En exaltant leur âme et en glorifiant la poésie, les poètes prisonniers se confrontent à la prison :

Liez-moi serré, privez-moi de mes cahiers
Et de mes cigarettes
Pelletez la boue sur ma bouche - or
Le poème est sang de cœur
Sel du pain
Eau de l'œil
Écrit avec les ongles, les orbites, les poignards³³⁸

³³⁶ *Ibid.*, p. 49.

³³⁷ Jean Cassou, *La mémoire courte*, *op. cit.*, p. 51.

³³⁸ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op. cit.*, p. 132.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, *op. cit.*, p. 119.

Citation originale en arabe :

شدوا وثاقي // وامنعوا عني الدفاتر // والسجائر // وضعوا التراب على فمي // فالشعر دم القلب .. // ملح الخبز... // ماء العين // يكتب بالأظافر // والمحاجر // والخناجر

En dépit de toutes les contraintes physiques qu'on peut lui infliger, Darwich affirme que la prison ne pourra jamais empêcher l'écoulement de ses vers. Son écriture est le produit d'un acharnement viscéral puisqu'elle est faite avec les « ongles », les « orbites » et même les « poignards » qui peuvent aussi correspondre à la force du langage, au caractère acéré et offensif des mots. Le poème correspond à des éléments à la fois très intimes et vitaux comme « le sang de cœur » ou « le sel du pain » tandis que la comparaison avec « l'eau de l'œil » rappelle la douleur et les larmes.

Certes, les conditions drastiques de l'incarcération peuvent réduire l'esprit de résistance chez le détenu, mais la poésie est là pour remotiver le poète, le sauver du doute. Elle constitue la voix forte capable d'abattre les murs de la cellule. La résistance poétique en prison enflamme le désir de liberté chez le poète. Ce dernier promet sa sortie prochaine de prison et son retour chez lui :

La voix de ceux que j'aime fendille l'air et perce les forteresses
« O mère, attends à la porte, nous sommes de retour !
Car les temps sont autres que ce qu'ils imaginent :
C'est à la marche du matelot que s'ajustent les vents,
Et le vaisseau est vainqueur du tourbillon !³³⁹

Grâce à la voix de ses proches à l'extérieur, le poète reçoit un soutien qui lui permet de faire tomber – « percer » – les murs qui l'emprisonnent. En demandant à sa mère de l'attendre devant la porte, le poète déclare que sa liberté est proche en dépit de son geôlier, qui vit dans un temps fictif, tandis que le réel est le temps du poète, celui de l'action. L'homme déterminé domine sur son milieu qui doit s'adapter ou s'avouer vaincu, à l'image de la

³³⁹ *Ibid.*, p. 121-122.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *Ibid.*, p. 109.

Citation originale en arabe :

أصوات أحبابي تشق الرياح، تقتحم الحصون // يا أمنا انتظري أمام الباب. إنا عائدون // هذا زمان لا كما يتخيلون.. // بمشينة الملاح تجري
الرياح... // والتيار يغلبه السفين!

tempête domptée par « le vaisseau » qui va jusqu'au terme de son voyage. Les caractéristiques de la poésie de Darwich apparaissent dans ces vers : dialogue, polyphonie, adresse à des interlocuteurs tout en affirmant une forme de solidarité entre la parole et l'ouïe. Comme le « vaisseau vainqueur », le poète prisonnier poursuit son voyage pour atteindre sa liberté et retrouver sa maison :

Que nous as-tu fait cuire ? car nous voici de retour !
Ils ont pillé les cuves d'huile, ô mère, avec les sacs de farine !
Apporte les légumes ! du champ apporte la verdure,
Nous sommes de retour !³⁴⁰

Dans ces vers, Darwich évoque les éléments simples du quotidien : « cuves d'huile », « sacs de farine », « légumes », symbolisant la vie des villageois palestiniens. Souvent chez Darwich, la résistance se nourrit des images puisées dans la vie quotidienne. L'annonce du retour constitue à la fois une déclaration d'amour adressée par le poète à sa mère et à sa terre-mère et un défi lancé à ceux qui l'ont privé de sa liberté. Le poète syrien Bayrakdar affirme que « la liberté qui est en [eux] est plus forte que les prisons à l'intérieur desquelles [ils sont] »³⁴¹. À la manière de Cassou dans ses sonnets, il glorifie sa poésie en prison qu'il met en relation avec celle d'Imrou'l-Qays³⁴² :

Finira-t-il ?
Non

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 122.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *Idem*.

Citation originale en arabe :

ماذا طبخت لنا؟ فإنا عائدون. // نهبوا خوايي الزيت، يا أمي، وأكياس الطحين // هاتي بقول الحقل! هاتي العشب! // إنا عائدون!

³⁴¹ Faraj Bayrakdar, *H'amâmah mouttlaqat al-jina'hîin (Une colombe aux ailes déployées)*, *op. cit.*, p. 3.

Traduit de l'arabe par Abdellatif Laâbi, *op.cit.*, p. 15.

Citation originale en arabe : الحرية التي في داخلنا // أقوى من السجون التي نحن في داخلها

³⁴² Imrou'l-Qays, dont le nom complet est Imrou'l Qays Ibn Hujr Ibn al-Hârith al-Kindî (en arabe : امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي) est un des plus grands poètes arabes préislamiques. Cités dans tous les ouvrages critiques et rhétoriques de l'époque classique, ses poèmes occupent une place privilégiée dans la poésie et la critique arabes.

Il ne connaît pas ce verbe
Il récuse ses définitions
Il navigue en nous
[...] Imrou'1-Qays le subornait
et il le subornait
Le poète est fini, quant à la poésie
Nous avons dit non
et que nous essaierons encore³⁴³

Les vers de Bayrakdar affirment avec insistance que la poésie est la source inépuisée de la résistance et le symbole éternel de l'espoir. Le style interrogatif au premier vers, « finira-t-il ? », suivi par une négation dans trois vers consécutifs caractérisent le message du poète, qui dit qu'il ne connaîtra jamais la résignation. Ce message de défi s'achève par un vers très court au style affirmatif dans lequel le poète déclare avec fierté que la poésie « navigue » à l'intérieur des poètes. En évoquant Imrou'1-Qays, Bayrakdar évoque une figure légendaire de la poésie arabe qui est à la source d'une tradition poétique et dans la filiation duquel il se situe. Pour lui, le poète prisonnier doit mener son combat jusqu'au terme de la délivrance et l'acte poétique se fait acte de résistance :

Et je suis un vent sans entraves
Mes rêves sont des colombes
[...] je n'ai pas encore posé ma question
Je n'ai exprimé que mon ombre
Je n'ai chanté qu'un hymne douloureux

³⁴³ Faraj Bayrakdar, *H'amâmah mouttlaqat al-jina'hûn (Une colombe aux ailes déployées)*, op. cit., p. 34.

Traduit de l'arabe par Abdellatif Laâbi, op. cit., p. 46-47.

Citation originale en arabe :

-ينتهي؟ // -لا.. // هو لا يعرف هذا الفعل // لا يقبل تصريحاته // يبجر فينا.. // (...) كان امرؤ القيس يغاويها فتغويه // انتهى
الشاعر، أما الشعر // قلنا: لا // وقلنا: سنحاول.

Qui était et qui restera ma façon de résister.³⁴⁴

Les symboles convoqués – le vent, les rêves, les colombes – renvoient à un imaginaire de la liberté qui caractérise la poésie carcérale. Al-Najafi utilise, quant à lui, l'image de la mer pour évoquer sa libération :

Je fus emprisonné, et la prison est pleine de prisonniers libres qui me ressemblent

[...] De la fenêtre de ma prison, je contemplai la mer en disant

Notre délivrance viendra de la mer³⁴⁵

Mais la fenêtre de la prison constitue encore une séparation d'avec cette liberté espérée. La fenêtre forme un espace frontière, entre le dehors et le dedans, elle ouvre sur un espace autre, offert à la contemplation, et sert de tremplin à l'imaginaire.

La parole poétique est conduite par un « moi », un « je » lyrique, assuré et confiant en lui-même. Fierté de soi, dignité, recherche de liberté et espérance, sont les mots-clés de la poésie lyrique et qu'on retrouve abondamment chez les poètes étudiés. Ce trait lyrique reflète leur humanisme engagé, incarné par leur foi en l'homme et en l'avenir malgré leurs souffrances en prison, car « l'espoir dément [demeure] ! [...] une bête farouche et jamais assouvie »³⁴⁶, comme l'exprime Cassou dans le sonnet X. Il affirme cette foi en l'avenir dans le sonnet XXIII, où « l'arbre de l'école, à son tour, répète // une belle histoire où l'on dit : demain... »³⁴⁷. L'humanisme,

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 32.

Traduit de l'arabe par Abdellatif Laâbi, *Ibid.*, p. 45-46.

Citation originale en arabe :

وأنا ربح بلا سرّ // وأحلامي حمام // (...) لم أقل بعدُ سؤالي // لم أقل غيرَ ظلالِي // لم أقل غيرَ نشيدِ فاجعٍ // كان ومازال يقاوم.

³⁴⁵ Ahmad Al-Safî Al-Najafî, *Hassâd al-sijn (Récolte de la prison)*, *op. cit.*, p. 93.

Ma traduction.

Citation originale en arabe :

سجنت وكم في السجن مثلي من حر // [...] وأشرفت من سجنِي على البحر قائلًا // من البحر يأتينا الخلاص

³⁴⁶ Jean Cassou, « *Trente- trois sonnets composés au secret* », *op. cit.*, p. 54.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 67.

l'ouverture à autrui, est comme exacerbé par l'emprisonnement et l'exaltation du lendemain par le poète traduit une profonde confiance en l'humain. Ainsi, la foi en l'homme invite Fu'ād Negm à adresser au monde, sous une forme humoristique, un message de défi :

De la part d'un poète
communiste et égyptien
Qui habite le cœur du monde :
La poésie est un cheval qui,
en dépit des barreaux,
parcourt le monde
comme bon lui semble³⁴⁸

Ces vers se présentent comme une carte d'identité de son auteur : un poète égyptien communiste, dont l'adresse est partout dans le monde. La poésie est comparée à un cheval sauvage et libre. Par ailleurs, Negm, le poète/destinateur, inscrit son combat « au cœur du monde », dans une relation étroite avec les hommes qui partagent son combat pour la liberté.

Loin d'une harmonie avec le monde, l'écriture de Genet se construit en opposition avec celui-ci. Genet défie la société et fait alliance avec la prison qui, paradoxalement, lui assure une paix intérieure. Les origines de cette relation troublée avec la société remontent à la période de l'enfance et à la blessure originelle constituée par l'abandon de sa mère, qui l'a confié à l'Assistance Publique après sa naissance. Genet, l'enfant modèle chez ses parents adoptifs, a vécu une crise douloureuse et a connu un sentiment d'exclusion lors de sa première confrontation avec l'écriture à l'école primaire, en découvrant la vérité de sa naissance comme « enfant trouvé » et « sans maison ». Il déclare :

³⁴⁸ Ahmad Fu'ād Negm, *Al'amāal al-shi'rya al-kamilah (Œuvres poétiques complètes)*, op. cit., p. 603-604.

Ma traduction.

Citation originale en dialectal égyptien :

الراسل شاعر (...)// وشيوعي ومصري // (...)عنوان الشاعر // قلب العالم // (...) والشعر حصان // رغم القضبان // بيلف العالم //
كيف يشاء

J'ai su très jeune que je n'étais pas français, que je n'appartenais pas au village. J'ai été élevé dans le Massif Central. Je l'ai su d'une façon bête, niaise, comme ça : le maître d'école avait demandé d'écrire une petite rédaction, chaque élève devant décrire sa maison, j'ai fait la description de ma maison ; il s'est trouvé que ma description était selon le maître d'école la plus jolie. Il l'a lue à haute voix et tout le monde se moquait de moi en disant : « Mais, c'est pas sa maison, c'est un enfant trouvé », et alors il y a eu un tel vide, un tel abaissement. J'étais immédiatement tellement étranger.³⁴⁹

Genet est pris alors du vertige du vide et de l'abaissement. Il a le sentiment d'être au seuil d'une vie nouvelle, où il se met lui-même au ban de la société. Il retrouve la solitude morale pendant l'incarcération :

Me voulant hors d'un monde social et moral dont la règle d'honneur me paraissait imposer la rectitude, la politesse, enfin ces préceptes enseignés dans les écoles, c'est en haussant à hauteur de vertu, pour mon propre usage, l'envers de ces vertus communes que j'ai cru obtenir une solitude morale où je ne serai pas rejoint. Je me suis voulu traître, voleur, pillard, délateur, haineux, destructeur, méprisant, lâche. À coup de hache et de cris, je coupais les cordes qui me retenaient au monde de l'habituelle morale, parfois j'en défaisais méthodiquement les nœuds. Monstrueusement je m'éloignais de vous, de votre monde, de vos villes, de vos institutions. Après avoir connu votre interdiction de séjour, vos prisons, votre ban, j'ai découvert des régions plus désertes où mon orgueil se sentait plus à l'aise.³⁵⁰

La prison devient pour Genet le seul lieu où il peut mesurer son exclusion, en y écrivant ses poèmes et romans, dans un univers d'isolement carcéral. Cette solitude constitue une arme pour accomplir son projet d'écriture en prison, où rien du monde extérieur ne peut le distraire de son but. Elle devient la source, et presque la seule, de sa création :

³⁴⁹ Jean Genet, *Pompes funèbres dans Le condamné à mort et autres poèmes suivi de Le funambule*, Paris, Gallimard, 1999, p. 55.

³⁵⁰ Jean Genet, *L'ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, p. 149.

Composant ses poèmes et romans dans sa cellule, assis par terre, sur des papiers de récupération – papiers avec lesquels les prisonniers doivent fabriquer des sacs -, il ne peut dès lors écrire que dans la solitude et le dénuement. [...] Genet retrouve en prison la solitude dont il ne goûtait le prix, enfant, que dans les w.-c. de la maison de ses parents adoptifs.³⁵¹

En effet, Genet retrouve paradoxalement sa liberté en prison. En cellule, il affirme sa capacité à s'ouvrir au monde par son imagination, la seule force qui le conduit dans son voyage immobile en détention :

RIEN NE TROUBLERA plus l'éternelle saison
Où je me trouve pris. L'eau de la solitude
Immobile me garde et remplit la prison.
J'ai vingt ans pour toujours et malgré votre étude.³⁵²

La solitude est comparée à un univers liquide, quasi matriciel, qui fixe le poète dans une éternelle jeunesse. Pour sortir de cette « solitude immobile », le poète recourt aux rêves, qui « font ouvrir dans [sa] nuit des portes de secours »³⁵³. Ainsi, il nourrit son imagination par différentes images qui hantent les vers du *Condamné à mort* : l'« azur »³⁵⁴, les « matelots »³⁵⁵, la « Guyane [qui] est une terre chaude »³⁵⁶, « la mer et les palmes »³⁵⁷, « une autre Amérique »³⁵⁸. Ces éléments exotiques alimentent l'imaginaire du poète prisonnier rêvant de son dernier voyage de condamné à mort, lors de sa dernière nuit avant l'exécution. Le but de ce voyage est l'évasion au soleil, par-delà les mers :

³⁵¹ Marie-Claude Hubert, *L'esthétique de Jean Genet*, Paris, SEDES, Coll. « Esthétique », 1996, p. 12.

³⁵² Jean Genet, *Marche funèbre* dans *Le condamné à mort et autres poèmes suivi de Le funambule*, op. cit., p. 33.

³⁵³ *Ibid.*, p. 11.

³⁵⁴ *Idem.*

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 12

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 13.

³⁵⁷ *Idem.*

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 23.

Ô traverse les murs ; s'il le faut marche au bord
Des toits, des océans ; couvre-toi de lumière,
Use de la menace, use de la prière,
Mais viens, ô ma frégate, une heure avant ma mort.³⁵⁹

Le voyage maritime sur un navire illuminé de soleil traduit l'esprit de défi du prisonnier, dont le rêve peut traverser les murs, les toits et les océans. Le voyage comme liberté reconquise est un *leitmotiv* dans l'écriture carcérale de Genet, aussi bien poétique que romanesque. Dans ses romans *Notre dame des fleurs* et *Miracle de la rose*, les fantômes de ses personnages sont incarnés par les mêmes figures d'« azur », de « sable », et de « désert ». Citons par exemple ce passage de *Notre dame des fleurs*, où l'enfant Louis Culafroy, qui, adulte, deviendra travesti sous le nom de Divine-la-belle, imagine un exutoire à sa solitude :

Pour s'en consoler, il cherchait malgré son âge à démêler ce que serait un bonheur où rien ne serait suave, un champ pur, désert, désolé, un champ d'azur ou de sable, un champ magnétique sec, muet...³⁶⁰

En somme, chez Genet, l'imagination lui offre l'occasion de sortir du temps immobile de la prison et de s'installer une temporalité autre. Cette imagination volante constitue un défi grâce auquel la prison « vole et tremble »³⁶¹. Ainsi, Genet atteint les objectifs visés par les poètes prisonniers : il résiste et reconquiert sa liberté dans un univers où les corps subissent une stricte discipline de la part d'un pouvoir panoptique comme le montre Michel Foucault en parlant du « Panoptique » :

Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt. En somme, on inverse le principe du cachot ; ou plutôt de ses trois fonctions — enfermer, priver de lumière et

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 18.

³⁶⁰ Jean Genet, *Notre Dame des fleurs*, *op.cit.*, p. 129.

³⁶¹ Jean Genet, *Marche funèbre* dans *Le condamné à mort et autres poèmes suivi de Le funambule*, *op. cit.*, p. 33.

cachez — on ne garde que la première et on supprime les deux autres. [...] l'effet majeur du Panoptique : induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinuée dans son action ; que la perfection du pouvoir tende à rendre inutile l'actualité de son exercice; que cet appareil architectural soit une machine à créer et à soutenir un rapport de pouvoir indépendant de celui qui l'exerce. [...] Dispositif important, car il automatise et désindividualise le pouvoir. Celui-ci a son principe moins dans une personne que dans une certaine distribution concertée des corps, des surfaces, des lumières, des regards ; dans un appareillage dont les mécanismes internes produisent le rapport dans lequel les individus sont pris.³⁶²

Les poètes, tout en témoignant d'une expérience vécue, lancent un défi à la structure politique qui les aliène en prison, et c'est cette aliénation même qui alimente leur écriture poétique et les fait se tourner vers leurs semblables dans un discours empreint d'humanisme. Il faut dire que la prison est le lieu où l'homme est dégradé et régresse vers la bestialité dans la promiscuité et l'insalubrité de la cellule.

³⁶² Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 202-203.

3- L'amour en prison

L'amour en prison reste une problématique contemporaine, mais Stendhal avait réussi à concilier passion et geôle dans *La Chartreuse de Parme*, où le héros, Fabrice et Clélia, fille du geôlier, vivaient une passion à quelques mètres l'un de l'autre. La claustrophilie du héros faisait d'ailleurs qu'il ne voulait pas quitter sa cellule ni sa bien-aimée.

Pendant l'incarcération, l'amour présente une promesse de bonheur, un substitut aux dures privations. En même temps, il constitue parfois la lueur nécessaire pour survivre, lutter, et avoir foi en l'avenir. Dans les poèmes écrits en prison, de multiples images suggèrent la présence de l'amour. Nous examinerons la présence des scènes d'amour en deux temps : la relation amoureuse entre un homme et sa bien-aimée et l'amour homosexuel, évoqué par Genet dans son écriture carcérale.

Notons d'abord que, chez Darwich, l'image de la bien-aimée n'apparaît pas clairement dans sa poésie écrite en prison. Cependant le poète a vécu une relation amoureuse avec une jeune fille juive nommée Rita, qui n'apparaît que rarement dans ses poèmes de la résistance. Il avoue une autre expérience avec une jeune fille arabe, mais par correspondance :

Mon premier amour fut une Arabe, mais nous nous
aimions par correspondance ! Sans nous rencontrer. [...]
Mais la première relation digne de ce nom, je l'eus avec
une juive [...] dont le père était polonais et la mère russe.
La mère m'a accepté, le père m'a rejeté.³⁶³

Le refus du père de Rita n'est pas la seule cause de l'échec de cette relation, c'est aussi la guerre de juin 1967, pendant laquelle Rita devient soldate d'une armée d'occupation. Selon Darwich, cette guerre « a rompu les relations affectives entre les jeunes hommes arabes et les jeunes filles

³⁶³ Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore*, Entretiens traduits de l'arabe par Elias Sanbar et de l'hébreu par Simone Bitton, *op. cit.*, p. 15.

juives »³⁶⁴. Darwich admet que cet amour ne peut être total, même sans la guerre, en raison du contexte sociopolitique :

[...] cet amour ne pouvait être heureux. Il ne pouvait aller loin. [...] L'autre société accepte difficilement l'Arabe. Nous sommes les étrangers à leurs yeux.³⁶⁵

Autrement dit, l'idée de l'ennemi politique ruine cette relation, même si elle est forte : « l'homme et la femme s'enlaçaient, mais l'ennemi était sous leur lit. [...] c'est l'ennemi de l'amour »³⁶⁶. En tout cas, Rita est nommée dans le titre de deux poèmes de Darwich : *Rita wal-bûnduqiah* (« Rita et le fusil »), et *Rita āhibīnnī* (« Rita... aime-moi »).

En revanche, les amours heureuses sont présentes dans les poèmes de Negm et de Bayrakdar. Depuis « le silence de la prison », Negm s'adresse à sa bien-aimée :

Ma voix,
le battement de mon cœur,
te demandent, ô ma bien-aimée
de saluer ceux que j'aime
Ô ma bien-aimée
salue chaque amour
[...] Tiens le monde
entre tes yeux
et envoie-moi
un regard

³⁶⁴ *Idem.*

³⁶⁵ *Idem.*

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 16.

[...] pour guérir mon cœur³⁶⁷

La femme est une médiatrice entre le poète et le monde extérieur et elle est appelée à jouer un rôle salvateur en apaisant les tourments de son cœur. Le regard de la bien-aimée est un remède qui peut apaiser les sentiments de privation chez le poète. La poésie amoureuse ici participe de la divinisation de la femme aimée. Mais la prison impose une séparation aux deux amants dont le couple se trouve éclaté :

Ils formaient deux cœurs
qui se retrouvaient toujours
ils protégeaient leur amour
Ils erraient dans le paradis de l'amour
Comme deux oiseaux qui s'envolaient librement³⁶⁸

Negm développe le thème du « deux en un » puisque les deux amants ne forment qu'un seul être avant que la vie ne les sépare. L'usage des temps verbaux du passé souligne la caducité de cette époque : désormais, l'amour heureux est vécu sur le monde de la nostalgie. Privé de son amour, il recourt à la poésie pour exprimer cet état de manque :

Au vent
Elle a laissé son flanc et ses mains
(...) Sait-on que la mer, au commencement
Était le trop-plein de larmes

³⁶⁷ Ahmad Fu'ād Negm, *Al'amāal al-shi'rya al-kamilah (Œuvres poétiques complètes)*, op. cit., p. 12-13.

Ma traduction.

Citation originale en arabe dialectal égyptien :

صوتي // نبض قلبي // (...) بيقولك يا حبيبي // (...) سلمى لي ع الحبايب // يا حبيبي // سلمى لي // كل حب // وله نصيب من
سلامي // احضني العالم عشاني // بين عيونك // وابعتي لي // نظره // (...) أشفي قلبي

³⁶⁸ Ahmad Fu'ād Negm, *Siwar min al-hayah wal-sijin (Images de la vie et de la prison)*, op. cit., p. 18.

Ma traduction.

Citation originale en dialectal égyptien :

كانوا قلبين // دايمًا دايمًا متواعدين // بيتقابلوا ويصونوا الود // هايمين في نعيم الحب // عصفورتين في الهوى طابرين

Ces vers de Bayrakdar sont dominés par l'image de la séparation. La métaphore de « la mer pleine des larmes des amants séparés », dramatise la scène par son immensité et constitue une hyperbole pour décrire la situation tragique du poète prisonnier, privé d'amour derrière les murs de la cellule. L'interrogation rhétorique est un moyen d'insister sur le malheur exemplaire dans lequel vit le poète.

Genet, quant à lui, construit un amour proportionnel à la puissance de son verbe poétique : « son talent deviendra l'amour qu'il portera à ce qui compose le monde des prisons et des bagnes et il le mesurera à la qualité et à la force de chant qui naîtra en lui »³⁷⁰. C'est l'amour des garçons qui est incarné poétiquement chez Genet, un amour qui s'est imposé à lui comme une évidence naturelle :

La pédérastie m'a été imposée comme la couleur de mes yeux, le nombre de mes pieds. Tout gosse, j'ai eu conscience de l'attraction qu'exerçaient sur moi d'autres garçons, je n'ai jamais connu l'attraction des femmes. [...] Autrement dit, il a fallu que je m'en accommode tout en sachant qu'elle était réprouvée par la société.³⁷¹

Genet s'explique sur son homosexualité affirmant qu'elle n'est pas son choix, à l'encontre de l'hypothèse de Sartre dans *Saint Genet comédien et martyr*,

³⁶⁹ Faraj Bayrakdar, *H'amâmah mouttlaqat al-jina'hîin* (*Une colombe aux ailes déployées*), *op. cit.*, p. 48.

Traduit de l'arabe par Abdellatif Laâbi, *op. cit.*, p. 62.

Citation originale en arabe :

تركت في الريح خصرًا // ويدين. // (...) من يعرف أن البحر // في البدء بكاء // فائض عن عاشقين // افتراقاً دمعاً..

³⁷⁰ J.M. Magnan, *Jean Genet*, Paris, Seghers, Coll. « Poète d'aujourd'hui », 1966, p. 11.

³⁷¹ Propos de Jean Genet dans une lettre adressée à Jean Paul Sartre, cité par Edmund White dans *Jean Genet*, Paris, Gallimard, 1993, p. 383.

selon lequel elle serait née d'un « choix ». Pour Genet, elle est étroitement liée à l'instinct de la mort et trahit son refus de perpétuer la vie. Il écrit à Sartre :

Ce n'est pas d'abord d'instinct sexuel qu'il faut parler, mais d'une loi visant à la perpétuation de la vie. [...] Dans l'enfance, un traumatisme bouleverse l'âme. Je pense qu'il se produit ceci : après un certain choc, je refuse de vivre, mais incapable de penser ma mort en termes clairs, rationnels, je la vis symboliquement en refusant de continuer le monde. L'instinct me porte alors vers mon propre sexe.³⁷²

Choix ou obligation, l'homosexualité constitue une obsession dans l'écriture carcérale de Genet. *Le condamné à mort* reflète parfaitement la dimension subversive de la poésie de Genet, dont les poèmes « protégés par l'érotisme [impubliable], [...] ne peuvent que se lire en cachette, que se glisser de la main à la main »³⁷³, selon Jean Cocteau. Ce poème écrit pour défier les autres détenus n'est, en fait, pas éloigné d'eux. Et l'amour qu'il invoque relève d'un même absolu qui hante leurs âmes et traverse les murs de leur cellule :

Amour viens sur ma bouche ! Amour ouvre tes portes !
Traverse les couloirs, descends, marche léger,
Vole dans l'escalier plus souple qu'un berger,
Plus soutenu par l'air qu'un vol de feuilles mortes.
Ô traverse les murs ; s'il le faut marche au bord³⁷⁴

Ce long poème, écrit sous la forme classique de quatrains en alexandrins, joue avec la norme et avec la transgression, dans la mesure où les amours homosexuelles apparaissent comme un thème sulfureux. Dans ce poème parcouru par l'angoisse de la mort, Genet montre que le sexe masculin est de l'ordre de l'intimité de la prison. Le poème présente la cellule comme lieu

³⁷² *Ibid.*, p. 385.

³⁷³ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, Paris, Gallimard, 1989, p. 269.

³⁷⁴ Jean Genet, *Le condamné à mort et autres poèmes suivi de Le funambule, op. cit.*, p. 18.

de représentation d'une pièce de théâtre érotique, dont les héros sont le poète et son amant. Dans le poème, où l'image phallique domine, l'homosexuel devient le symbole du plaisir et du désir :

Mordille tendrement le paf qui bat ta joue,
Baise ma queue enflée, enfonce dans ton cou
Le paquet de ma bite avalé d'un seul coup.
Étrangle-toi d'amour, dégorge, et fais ta moue !³⁷⁵

Pour désigner le sexe masculin, Genet emploie dans ce quatrain des mots argotiques comme « paf » et « bite ». La vulgarité du lexique permet d'inscrire le poème dans un milieu interlope, celui des bagnards. Devant ce milieu où le désir d'une relation homosexuelle domine, le lecteur est condamné à rester à l'extérieur, loin de la passion des deux amants, comme l'explique Albert Dichy : « Genet parle toujours de l'autre côté d'un mur, toujours séparé de celui à qui il s'adresse ; comme si cette séparation était l'espace même de sa parole. »³⁷⁶.

Autrement dit, les vers de Genet deviennent l'espace poétique qui sépare l'intériorité et l'extériorité, c'est-à-dire les deux amants prisonniers et le lecteur. La philosophie genétienne glorifie le sexe masculin dans une forme de rejet de la société. Cependant, la poésie écrite en prison reste généralement plus conventionnelle et évoque les amours hétérosexuelles qui inspirent une poésie très lyrique et s'appuyant sur des effets de pathétique assez marqués.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 16.

³⁷⁶ Albert Dichy, « Jean Genet : la prison imaginaire », in *Magazine littéraire*, n°247, Novembre 1987, p. 41.

4- Le spectre de la mort en prison

L'amour et la mort sont souvent associés, notamment en prison, où si l'amour est vécu à distance comme un souvenir dans la plupart des cas, la mort, elle, est présente chaque jour dans l'ombre du cachot. Les longues nuits de la prison charrient des idées noires qui troublent la vie des prisonniers et la perspective de la mort bouleverse leur âme. En refusant d'attendre passivement pieds et poings liés, le prisonnier va vers la mort qui peut s'avérer libératrice :

Et fort de cette force ô reine je serai
Le ministre secret de ton théâtre d'ombres.
Douce Mort prenez-moi me voici préparé
En route à mi-chemin de votre ville sombre.³⁷⁷

Pour Genet, la mort n'est plus cette puissance inquiétante qui ronge nos actes. Son œuvre s'ordonne autour de la mort et de ses attributs. Du *Condamné à mort aux Paravents*, le thème de la mort se manifeste dans une double dimension, réelle et imaginaire, mythique et charnelle. Ses livres sont remplis des signes de la mort, des scènes et des objets funéraires, comme l'enterrement de Divine qui ouvre le roman *Notre Dame des fleurs*, de celui de Si Slimane dans *les Paravents* ou sur le salon funéraire et le salon du Mausolée dans *le Balcon*. *Le Balcon* associe d'ailleurs amour et mort car il se déroule dans un bordel et, sous la comédie érotique se déroule un drame métaphysique, une réflexion sur la mort. La mort domine sous toutes ses formes, naturelle ou violente, infâme ou glorieuse dans l'œuvre de Genet, où le réalisme et le symbolisme s'équilibrent, s'inversent ou se mélangent. L'œuvre pose des questions autour de la mort en masquant les réponses. Le doute et l'ignorance de l'auteur rendent ces questions plus aiguës et la mort devient plus indéchiffrable, lointaine et inéluctable :

Mais si je ne sais rien de précis sur la Mort

³⁷⁷ Jean Genet, *Le condamné à mort et autres poèmes suivi de Le funambule*, op. cit., p. 16.

D'avoir tant parlé d'elle et sur le mode grave
Elle doit vivre en moi pour surgir sans effort
Au moindre de mes mots s'écouler de ma bave
Je ne connais rien d'elle, on dit que sa beauté
Use l'éternité par son pouvoir magique
Mais ce pur mouvement éclate de ratés
Et trahit les secrets d'un désordre tragique.³⁷⁸

Malgré l'affirmation de son ignorance, Genet conçoit la mort comme un lieu placentaire et naturel et elle peut être comprise comme un retour à l'origine. Ses vers portent une tentation qui lie l'amour de la mort :

Je m'abandonnerai belle Mort à ton bras
Car je sais retrouver l'émouvante prairie
De mon enfance ouverte et tu me conduiras
Auprès de l'étranger à la verge fleurie.³⁷⁹

Genet établit une relation magique avec la mort, qui se construit de différentes manières, parfois extrêmes comme ses tentations d'anthropophagie et de nécrophilie. Faire l'amour avec celui qui doit mourir dans *Le condamné à mort* et dans *Marche funèbre* ne peut être qu'un acte symbolique et rituel, acte qui supprime toute distance entre la mort et lui. Pour vaincre la mort approchant, Genet chante le sexe et l'érige en source poétique. En fait, Genet possède les outils nécessaires pour affronter la mort : l'amour et la poésie. Cette image du poète vainqueur face à la mort est semblable à l'image que Bayrakdar présente dans ses vers, où la mort est décrite comme « lâche » :

La mort est lâche
Et je suis triste à souhait

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 39. « Marche funèbre »

³⁷⁹ *Idem.*

En moi, la mort se sent seule parmi les morts³⁸⁰

Les adjectifs « lâche » et « seule » soulignent le fait que la mort est proche du poète prisonnier et que le spectre de cette mort erre autour de lui en cellule. On observe également une intériorisation de la mort par le poète, « en moi », et les forces de la vie semblent éteintes. Darwich, quant à lui, se projette dans l'avenir et l'au-delà, mais la vie n'est qu'un passage :

J'imagine que la vie sera brève
Et que je suis un passant sur la terre
Et que l'amie de mon cœur rompu
Me trompera une fois en allé
Elle s'abreuvera de vin
Elle inscrira des poèmes
Pour un autre...
Car je suis sur la terre un passant³⁸¹

La mort porte atteinte à l'amour car la femme aimée semble vouée à trahir le poète une fois celui-ci disparu. Darwich développe le *topos* de la brièveté de la vie mais sans y associer une forme d'épicurisme car les plaisirs sont interdits au prisonnier. Le poète imagine sa fin sous la forme d'un lâche assassinat :

J'imagine qu'un poignard dissimulé
Me percera le dos – alors
Un journal imprimera : “ C'était un combattant.”

³⁸⁰ Faraj Bayrakdar, *H'amâmah mouttlaqat al-jina'hîin* (Une colombe aux ailes déployées), *op. cit.* p. 15.

Traduit de l'arabe par Abdellatif Laâbi, *op. cit.*, p. 27.

Citation originale en arabe :

فالموت جبانٌ // وأنا حزن إلى حزن // وبني مايو حش الموت مع الموتى

³⁸¹ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op. cit.*, p. 168.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, *op. cit.*, p. 135.

Citation originale en arabe :

يخيل لي أن عمري قصير // وأني على الأرض سائح // وأن صديقة قلبي الكسير // تخون إذا غبت عنها // وتشرب خمرا // وتكتب شعرا // لغيري، // لأنني على الأرض سائح!

Ma famille et les voisins feront deuil
Et nos ennemis fête
Puis quelques mois plus tard
Ils diront : "Il a été."
J'imagine que ma poésie triste –
Que cette élégie-ci – deviendra mémorial³⁸²

Darwich imagine sa postérité après le coup mortel reçu dans le dos. L'usage du futur donne un caractère inéluctable aux faits annoncés sous une forme binaire : chagrin des proches et réjouissance des adversaires. Rien ne semble pouvoir compenser l'effacement du souvenir dans la mémoire des autres qui disent alors : « il a été », d'où l'ironie du poète qui qualifie son poème de « mémorial ». Chez Darwich, la méfiance vis-à-vis du genre traditionnel de l'éloge funèbre (*marthiyya*), susceptible de trahir la mémoire des martyrs qui se sacrifient à une cause, est un thème récurrent. En somme, le spectre de la mort laisse ses empreintes qui apparaissent dans l'œuvre des poètes sous différentes images : adversaire vaincu, ennemi lâche et/ou vainqueur...

Genet, Bayrakdar et Darwich ont eu le temps de voir venir la mort contrairement à Brasillach, dont la condamnation à mort rapidement exécutée ne lui a laissé que le temps d'écrire quelques lignes en prose pour dire adieu à la vie :

Si j'en avais eu le loisir, j'aurais sans doute écrit le récit des journées que j'ai vécues dans la cellule des condamnés à mort de Fresnes, sous ce titre. On dit que la mort ni le soleil ne se regardent en face. J'ai essayé pourtant. Je n'ai rien d'un stoïcien, et c'est dur de s'arracher à ce qu'on aime. Mais j'ai essayé pourtant de ne pas laisser à ceux qui me voyaient ou pensaient à moi une image indigne. [...] Je pensais avec douceur à tous ceux

³⁸² *Ibid.*, p. 168-169.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *Ibid.*, p. 119-120.

Citation originale en arabe :

يخيل لي أن خنجر غدر // سيحفر ظهري // فتكتب إحدى الجرائد: // "كان يجاهد" // ويحزن أهلي وجيراننا // ويفرح أعداؤنا //
وبعد شهور قليلة // يقولون: كان! // يخيل لي أن شعري الحزين // وهذي المراثي، ستصبح ذكرى

que j'aimais, à tous ceux que j'avais rencontrés dans ma vie. Je pensais avec peine à leur peine. Mais j'essayais le plus possible d'accepter.³⁸³

La poésie des prisons mobilise des éléments qui touchent à la condition humaine et tout d'abord le sens de la vie dans un contexte où la mort menace. Elle est également l'occasion pour les poètes de s'interroger sur la liberté qui leur a été confisquée, sur l'amour et les sentiments tendres dont ils sont privés ou encore sur leurs souvenirs qui sont leurs seuls compagnons en prison. La nostalgie constitue un thème de prédilection dans les poèmes, qui constituent l'occasion pour les poètes de rappeler leur enfance et leur vie avant l'incarcération. Le retour vers le passé constitue un moyen d'évasion face aux conditions tragiques de l'enfermement ainsi qu'une occasion de défier la prison et de revendiquer la liberté perdue. Dans un contexte dramatisé, les poètes sont soumis à l'angoisse de la mort : Brasillach surmonte la condamnation de la mort avec sa plume, Darwich se représente, de manière complexe, en maître de l'éloge alors que Genet se pose en vainqueur face à la mort grâce aux forces érotiques. La réflexion sur la condition humaine constitue aussi un moyen de réactiver un humanisme sérieusement mis à mal par le déchaînement de violence de l'histoire au XX^e siècle.

³⁸³ Robert Brasillach, *Les poèmes de Fresnes*, *op. cit.*, p. 71-72.

Conclusion

Au terme de la présente partie, il apparaît que les thèmes étudiés dans cette partie sont essentiels dans la poésie des prisons. La relation entre l'incarcération et l'engagement politique est étroite, comme on l'a étudié dans le premier chapitre. Les éléments de cette relation apparaissent à travers la place privilégiée que donnent les poètes à la patrie et leur conscience de l'importance de la résistance à l'occupant et au pouvoir tyrannique. La Patrie, mère ou bien-aimée, forme une source inépuisable de la création poétique en prison. La modernité poétique permet à Bayrakdar et Darwich d'y puiser, exprimant en vers libres leur devoir patriotique et insistant sur leur statut d'opposant à l'intérieur de la prison. Par ailleurs, Al-Najafî et Cassou recourent à des formes classiques de la poésie : l'un privilégie la poésie arabe classique et l'autre utilise le sonnet. Mais, les deux ont un même objectif : la libération de la patrie qui s'écrit dans la contrainte des formes poétiques.

Toutefois, les règles poétiques que s'assignent Cassou et Al-Najafî, n'occupent pas la même place chez Fu'ād Negm dont les poèmes écrits en arabe dialectal d'Égypte lui permettent d'exploiter le rythme et la liberté du parler et de l'imaginaire populaires et de mettre en relief le rapport entre la poésie et l'oralité. Cette dimension technique des poèmes a été présentée au cours du deuxième chapitre dans lequel nous avons mis l'accent sur le quotidien des poètes prisonniers et leur séparation d'avec leur famille. Les poètes décrivent le réel carcéral, la précarité de l'existence, la promiscuité et les souffrances quotidiennes à travers diverses figures poétiques. La prison est aussi le lieu de la remémoration, de la remontée des souvenirs, liés aux membres de la famille et aux proches. La poésie des prisons met en scène des aspects centraux de la condition humaine tout en soulevant des questions existentielles comme le sens de la liberté, les rapports de la vie et de la mort, d'éros et thanatos. Lyrisme carcéral, à la fois témoignage d'une réalité souffrante et désir résilient de s'en évader, l'écriture se cristallise dans une poésie oxymorique de la contrainte et de la libération.

Troisième Partie
Textes et intertexte dans la poésie des prisons

Introduction

L'intertextualité désigne la présence d'un texte dans un autre texte. Ce terme décrit une relation visible ou cachée d'un texte avec un ou plusieurs textes. C'est un processus d'interaction entre différents textes, c'est-à-dire une situation où le texte repris ou cité doit s'adapter à une nouvelle structure textuelle. Ce processus s'appuie sur un « transfert des matériaux textuels », selon les mots de J. F. Chassay, qui rajoute :

On appelle intertextualité le processus constant et peut-être infini de transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours. Dans cette perspective, tout texte peut se lire comme étant à la jonction d'autres énoncés, dans des lieux que la lecture et l'analyse peuvent construire ou déconstruire à l'envi.³⁸⁴

L'intertextualité suppose une conception de la littérature comme réseau où chaque texte transforme les autres qui les modifient en retour :

[...] Loin de ramener le débat à une réflexion sur le seul texte littéraire, [la notion] implique de considérer l'ensemble des textes dans un réseau global. D'autant que les textes manifestement non littéraires, les textes juridiques et politiques notamment, abondent en de telles transactions. Dès lors, le littéraire peut être considéré comme un laboratoire des pratiques discursives en général.³⁸⁵

L'intertextualité signifie aussi que la structure du nouveau texte comprend des éléments de structures des textes précédents et s'unit à eux jusqu'à ce qu'ils paraissent en faire partie. Nous sommes donc devant un texte premier et un autre second, comme l'estime Sophie Rabau qui explique la nature de la relation intertextuelle de ces deux textes en ces termes :

³⁸⁴ Jean-François Chassay, « *Intertextualité* » in *Le Dictionnaire du littéraire*, Paul Aron et alii., Paris, PUF, 2002, p. 305-307.

³⁸⁵ *Idem.*

Ce n'est pas le texte premier qui détermine le texte second mais bien le texte second qui (re)donne accès au texte premier, comme pourrait le faire un commentaire. [...] Sur un plan axiologique, l'auteur du texte second renégocie l'autorité et la valeur du texte premier, soit qu'il lui donne le statut de texte fondateur, soit qu'il le rétrograde au rang de simple précurseur d'un chef-d'œuvre, soit qu'il rende risible le texte sacré ou renforce l'autorité d'un texte qui n'avait pas grande valeur culturelle. [...] Sur le plan de la signification des œuvres, toute écriture intertextuelle détermine rétrospectivement le sens des textes précédents. Enfin, sur un plan quantitatif, le texte second met l'accent sur certains passages du texte premier et en passe d'autres sous silence [...] Plus simplement, toutes les opérations hypertextuelles qui reposent sur l'exagération d'un trait de l'hypotexte mettent en lumière des traits du texte, comme pourrait le faire une analyse littéraire.³⁸⁶

Rajoutons ici, que la relation entre les différents textes ne peut pas se réduire à une sorte de référence, mais elle constitue un véritable mode de production. En ce sens, le texte second ne peut se comprendre qu'en ce qu'il transforme des textes antérieurs. Cela signifie également que le rapport entre les textes est pensé du texte étudié vers ses textes sources et non pas l'inverse. De même, l'intertextualité n'est pas une simple pratique de la citation ou de la référence, mais elle est un processus complexe où des textes différents se mélangent à plusieurs niveaux, comme le suggère Roland Barthes :

Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure, ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. [...] L'intertexte est un champ général de formules

³⁸⁶ Sophie Rabau (dir.), *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, Coll. « Corpus », 2002, p. 37.

anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.³⁸⁷

Il s'agira ici d'approfondir les rapports entre intertextualité et poésie en considérant que le discours poétique est perméable aux savoirs et aux discours, qu'ils soient littéraires, sociaux ou politiques. La poésie est un genre littéraire particulier qui fonctionne souvent à partir de la métaphore ou du symbole, ce qui invite à se demander si la pratique de l'intertextualité ne vient pas mettre en cause la spécificité de ce langage spécifique ou, au contraire la renforcer en apportant de la complexité voire de l'opacité.

Nous tenterons d'analyser les différentes modalités de l'intertextualité mises en œuvre par les poètes de notre corpus. Le premier chapitre mettra l'accent sur l'intertextualité religieuse, présente à travers des références à la Bible et au Coran dans les poèmes écrits en prison. Nous observerons l'utilisation de différents symboles religieux comme les évocations des prophètes tels Mahomet, Job, Noé et d'autres encore. En outre, les poètes de notre corpus rappellent le Christ dont la figure est présente à travers plusieurs références intertextuelles.

Dans le deuxième chapitre, nous serons amenés à étudier d'autres formes d'intertextualité dans l'écriture poétique, qui relèvent de l'histoire et du mythe. Dans ce chapitre, nous présenterons le recours des poètes aux sources mythiques. Leurs poèmes insèrent ainsi différents mythes bibliques ou coraniques, convoquent la mythologie grecque et certains mythes anthropologiques liés à la mort et à la résurrection. Ensuite, nous mettrons en relief la reprise d'événements historiques, à travers lesquels les poètes utilisent l'intertextualité pour faire revivre l'histoire, la réécrire et se l'approprier.

³⁸⁷ Propos de Roland Barthes, « *Texte (Théorie du)* », *Encyclopedia Universalis*, 1973, cité par Sophie Rabau, *Ibid*, (Texte III).

Chapitre I

La Bible et le Coran

Le présent chapitre sera consacré à l'étude de l'intertextualité religieuse, qui constitue une caractéristique majeure de la poésie écrite en prison. Les poètes prisonniers puisent leur inspiration dans les sources religieuses. Dans le contexte angoissant où ils se trouvent, certains d'eux s'adressent à Dieu, d'autres citent le Coran et la Bible. La religion est présente sous des formes intertextuelles multiples dans les poèmes de notre corpus, comme nous le verrons dans les pages suivantes.

1- Dieu et les poètes prisonniers

Bouleversés par les malheurs de l'emprisonnement et les injustices, écrasés par la terrible réalité historique du Mal, les poètes détenus se tournent vers Dieu. Face à leur angoisse, ils se posent une question essentielle : « Que Dieu peut-il faire pour aider les hommes humiliés à survivre ? ». Le mal est aussi un mal social et les poètes dénoncent les injustices, comme le fait Cassou en évoquant les dures conditions de vie des ouvriers dans le sonnet XXII :

En tous pays, depuis toujours, les ouvriers
meurent. Le sang des ouvriers baigne les rues.
Les ouvriers crient et tombent dans la fumée.
Le feu, le froid, la faim, le fer et la rue tuent
les ouvriers.³⁸⁸

Dans ces vers, les verbes « crient » et « tombent » forment une description à la fois visuelle et auditive du quotidien des ouvriers. Cette description est achevée par les allitérations en labiales dans les monosyllabes « feu », « froid », « faim », « fer », qui mettent en lumière l'accumulation de faits

³⁸⁸ Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret*, *op. cit.*, p. 66.

tragiques des vers précédents et justifient le ressentiment éprouvé par les ouvriers. Dans cette strophe dominée par le son /fr/, dont les sonorités évoquent le froissement, le frôlement et le frottement, le poète pousse un cri de colère et de revendication prolongé par sa parole adressée à Dieu :

Ô Dieu de justice qui réglez, non aux cieuz,
mais dans le cœur de l'homme, au cœur de sa colère,
ne vous répandez-vous donc jamais sur la terre ?

Seigneur des forts et de la force, ouvrez les yeux !
Les bouches sont muettes, les poings sont liés,
et la chaîne est très longue. Mais les ouvriers ?³⁸⁹

La reprise en antanaclase de « cœur » insiste sur ce qui est ressenti comme une injustice : comment Dieu qui est en l'homme peut-il rester sourd à ses malheurs ? Les questions rhétoriques, la tonalité exclamative, le registre de l'indignation concourent à dénoncer le scandale absolu que représente la misère des ouvriers.

Ce sonnet de Cassou constitue une forme de révolte contre Dieu du poète prisonnier, qui est cependant capable d'aller au-delà de ses propres malheurs pour prendre en compte ceux des autres. Pour sa part, Darwich exprime une révolte similaire même si elle ne sera que passagère³⁹⁰, dans les prisons israéliennes pour dénoncer les injustices en Palestine sous le joug de l'occupant et exprimer sa douleur :

Un jour où le Dieu fouettait son serviteur
J'ai dit : Hommes ! soyons impies !
Lors mon père m'a raconté, le bras plié,

³⁸⁹ *Idem.*

³⁹⁰ Cette révolte contre la religion était une caractéristique, mais provisoire, de la poésie de la résistance en Palestine pendant les années 1960 sous l'influence du socialisme. Darwich et ses compagnons passent par une période de doute dogmatique avant de retrouver une véritable foi dans le combat contre l'occupation.

Sur ce sujet, voir Rajaa Al-Naqâch, *Mahmoud Darwich Sha'ir al-Ard al-muhtalah (Mahmoud Darwich, Poète de la Terre Occupée)*, Le Caire, Dar al-hilal, 2^{ème} édition, 1971, p. 216-222 (chapitre : « Al-din wa al-sawra ») (« La Religion et la Révolution »).

Que dans son dialogue avec le supplice
Job rendait grâce
Au Créateur du ver et de la nuée
« C'est pour moi que la meurtrissure a été créée
Non pour un mort... ni pour une idole. »
Laisse donc venir la meurtrissure et la peine
Et tu m'aideras dans mes regrets !³⁹¹

Face aux épreuves tragiques traversées par son peuple, Darwich incite les Palestiniens à se révolter : « nakfûr », traduit par « soyons impies ». Le verbe arabe « kafara », être incroyant, est conjugué à l'impératif à la première personne du pluriel qui inclut donc le sujet. Cette injonction à l'impiété montre un refus de la religion, qui reflète également l'état de désespoir du poète.

Le poète compare sa situation et la crise religieuse qu'il traverse à la foi de son père guidé par la patience de Job, en essayant de trouver dans les paroles paternelles une issue pour sortir de sa crise, incarnée par les « meurtrissures » et la « peine ». La leçon est qu'il faut savoir accepter les épreuves envoyées par Dieu aux hommes. La souffrance qui incite Darwich à se révolter contre Dieu est comparable à celle que Brasillach exprime pendant ses dernières nuits dans la prison de Fresnes quand il s'adresse à Dieu :

Vous avez fait le ciel pour vous-mêmes, Seigneur,
Et la terre d'ici-bas pour les enfants des hommes,
Et nous ne savons pas de plus réels bonheurs
Que les bonheurs cernés par le monde où nous sommes.

³⁹¹ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, op. cit., p. 154-155.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, op. cit., p. 124-125.

Citation originale en arabe :

يوم كان الإله يجلد عبده // قلت يا ناس! تكفروا؟ // فروى لي أبي وطأطأ زنده: // في حوار مع العذاب // كان أيوب يشكر // خالق الدود-
والسحاب! // خلق الجرح لي أنا // لا لميت. ولا صنم // فذع الجرح والألم // وأعني على الندم!

Nous voulons bien un jour célébrer vos louanges
Et nous unir aux chants de vos désincarnés,
Mais vos enfants, Seigneur, ils ne sont pas des anges,
Et c'est aux cœurs d'en bas que le cœur est lié.

Pardonnez-nous, Seigneur, de ne pas oser croire
Que le bonheur pour nous ait une autre couleur
Que la joie de source où nos bouches vont boire
Et du feu où nos mains recueillent la chaleur.

[...] Car les enfants pressés contre notre joue d'homme,
Les êtres qu'ont aimés nos cœurs d'adolescents
Demeurent à jamais devant ceux que nous sommes,
L'espoir et le regret les plus éblouissants³⁹²

Dans ce poème intitulé « Psaume 2 », titre qui renvoie à la poésie religieuse, Brasillach, attaché aux bonheurs terrestres, rédige un véritable cantique de l'enfance, de l'amitié et de l'amour. Il oppose le ciel et la terre, le « Seigneur » et le « nous » de la communauté humaine, mais revendique le droit à être heureux dans le monde d'en bas, domaine que Dieu a réservé à l'homme. Ce dernier est « incarné » et doit prendre en compte son corps pour construire sa vie. Toutefois, la révolte de Brasillach reste très respectueuse et le psaume est aussi écrit pour apaiser les angoisses liées à la condamnation à mort.

Ainsi, pour les poètes prisonniers comme Darwich et Cassou, l'incarcération conduit à une interpellation de Dieu, mais le cri de révolte est tourné vers une cause qui dépasse leur situation personnelle, qu'il s'agisse de la condition ouvrière ou de l'occupation de la terre palestinienne. Leur poésie pose ainsi un débat éthique en interrogeant la place du mal à travers une série d'images et des allusions intertextuelles aux religions concernées.

³⁹² Robert Brasillach, *Les poèmes de Fresnes*, *op. cit.*, p. 22-23.

2- Des prophètes et des symboles

Le sens d'un texte ne se constitue pas uniquement dans sa relation à l'auteur et au lecteur, mais aussi dans sa relation à d'autres textes. Les textes sacrés, Bible ou Coran, sont souvent l'occasion de reprise, de citation, d'allusion dans une situation de « co-présence » entre deux ou plusieurs textes, en fait, par la présence d'un texte dans un autre texte comme l'explique Gérard Genette³⁹³.

Les symboles religieux comme les prophètes et leurs compagnons forment une part essentielle de la pratique intertextuelle chez les poètes prisonniers. Darwich revendique le droit de reprendre les textes sacrés dans ses propres textes, en dépit de leur sacralité : « Les textes sacrés sont la propriété de l'humanité tout entière. Je ne ressens donc aucune gêne à les discuter, à les contredire, ou à leur superposer mes propres textes. »³⁹⁴.

2.1- Dénoncer les injustices

La poésie arabe contemporaine donne une grande place aux symboles religieux notamment dans la poésie libre³⁹⁵, dont les précurseurs empruntent à leur culture religieuse pour représenter leurs conditions de vie, personnelles ou collectives³⁹⁶. Cette culture, née d'un métissage des trois monothéismes qui coexistent dans les pays arabes, s'avère très riche. L'écriture des poètes arabes contemporains s'inspire de la diversité des religions et dans l'œuvre de Darwich, la Bible apparaît au premier rang pour plusieurs raisons qu'il explique en ces termes :

³⁹³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.

³⁹⁴ Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore, Entretiens*, op. cit., p. 95.

³⁹⁵ Voir, Abdel Fatah Al-najar, *Harakat Al-sh'ir Al-hor fi Al-ordone (1979/1992) (Mouvement de la poésie libre en Jordanie (1979/1992))*, Irbid, Al-bahjah, 1998, p. 316-317.

³⁹⁶ Voir, Mohammed Ali Al-soyofi, *Abjadeyat Al-hujarah (L'alphabet des pierres)*, Nicosie, Bissan, 1988, p. 43.

[...] j'ai fait mes études dans une école israélienne, et certains livres de l'Ancien Testament étaient au programme en hébreu. J'ai lu la Bible en tant qu'œuvre littéraire, et non comme une référence religieuse ou historique. [...] Trois textes de l'Ancien Testament sont hautement poétiques, et dénotent une profonde expérience humaine : Job, l'Ecclésiaste, où il est notamment question de la mort, et le Cantique des cantiques.³⁹⁷

Darwich est sensible à la dimension poétique de certains textes bibliques dont il se sert pour enrichir son art poétique. Autre poète étant passé par la prison, mais pas pour des raisons politiques, Verlaine s'est aussi inspiré du caractère poétique et musical du texte sacré pour écrire ses poèmes, notamment dans le recueil *Sagesse* (1881)³⁹⁸. Il faut dire que le séjour en prison conduit Verlaine à une introspection qui prend une dimension métaphysique. Cécile Hussherr et Emmanuel Reibel précisent que la Bible « est une source matrice historique et culturelle qui a inspiré d'innombrables œuvres littéraires »³⁹⁹. Selon Louis Panier, « c'est un texte éminemment "littéraire", (...) c'est la "littérarité", ou encore la puissance signifiante de la lettre »⁴⁰⁰.

En prison, Darwich et Cassou se réfèrent à leur patrimoine religieux. Darwich puise ses images dans les sources religieuses en citant le prophète juif Habaquq, auteur d'un livre de l'Ancien Testament. Il établit un dialogue avec le prophète pour lui raconter l'histoire de son peuple et les

³⁹⁷ Mahmoud Darwich, *Entretiens sur la poésie*, op. cit., p. 40.

³⁹⁸ Voir La lettre envoyée par Verlaine à Cazals datée du 26 août 1889 : « Ce que je goûte surtout [...], c'est le déroulement, simple ou somptueux, des psaumes de David, où toute la Vérité, toute la Morale, toute l'Adoration chantent dans toute la Bible d'un latin merveilleusement, non pas décadent, mais savamment et sévèrement barbare, au contraire. », citée par Jacques Dufetel, *La spiritualité verlainienne*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 106.

³⁹⁹ Cécile Hussherr et Emmanuel Reibel (dir.), *Figures bibliques, figures mythiques, Ambiguïtés et réécriture*, Paris, Ed. Rue d'Ulm, Coll. « Coup d'essai », 2002, p. XI.

⁴⁰⁰ Louis Panier, « Du texte biblique à l'énonciation littéraire et à son sujet », in Pierre-Marie Beaude (dir.), *La Bible en littérature*, Paris, Cerf, 1997, p. 313.

conséquences de l'occupation, qui a entraîné une spoliation de sa terre et de ses biens :

- Allô.... Hello !
Est-ce que Habaquq serait là ?
- Oui, qui es-tu ?
- Monseigneur je suis Arabe
J'avais une main pour semer
Une terre que par ses mains et son œil mon père avait rendue fertile
J'avais des chaussures et un aba
Un turban et des tambourins
J'avais aussi...⁴⁰¹

Dans ce vers, Darwich emploie « *kāna* » conjugué à l'accompli : « *kāna* », qui permet de construire des phrases nominales et correspond approximativement à l'auxiliaire (et non le verbe) « être » du français. Traduit par l'imparfait « avais », « *kāna* » actualise le temps historique et établit une comparaison entre le passé et le présent :

En arabe, on admet que c'est le premier verbe d'une proposition qui prend en charge le temps, les verbes qui suivent marquant l'aspect. En introduisant le verbe *kāna* devant une phrase nominale dont le propos est verbal, on permet à ce verbe d'abandonner sa dimension temporelle, prise en charge par *kāna*, au profit de sa dimension aspectuelle. L'accompli *kāna* sert de commutateur temps/aspect, en prenant en charge la valeur temporelle de passé tout en restreignant le verbe qui entre dans son champ à un indicateur aspectuel (accompli, ponctuel ou inaccompli, duratif selon la forme du verbe).⁴⁰²

⁴⁰¹ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op. cit.*, p. 166.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, *op. cit.*, p. 132-133.

Citation originale en arabe :

ألو... هالو // أموجود هنا حبقوق؟ // نعم من أنت؟ // أنا يا سيدي عربي // وكانت لي يد تزرع // تراباً سمدته يدا وعين أبي //
وكانت لي خطى وعباءة... // وعمامة ودفوف // وكانت لي

⁴⁰² Catherine Pinon, « Les valeurs de *kāna* en arabe contemporain », [en ligne] sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr>, consulté le 20 mai 2019.

Dans les vers de Darwich cités plus haut, le passé, rempli de fécondité et de force, s'est transformé en un présent stérile en raison de l'occupation. Le poète évoque également son identité arabe et palestinienne par des synecdoques : c'est un « Arabe » qui a « un aba, un turban, des tambourins », autant d'éléments qui confirment son appartenance à une terre palestinienne, « rendue fertile » par les mains et l'œil de son père et violée actuellement par l'occupant.

Darwich prend à témoin Habaquq, un prophète qui est juif comme les occupants, et tente de le convaincre de l'injustice de la situation politique de la Palestine. En effet, Habaquq est considéré comme « un symbole de la justice et de la paix entre les nations »⁴⁰³ car il s'est révolté contre l'injuste et le triomphe du mal au point qu'il ose même interroger Dieu sur son rôle dans l'histoire. Pour Rajaa Al-Naqâch, il est connu comme « un révolutionnaire contre les juifs, considérant qu'ils trahissent leurs principes religieux et qu'ils fondent leur vie sur le sang et le péché »⁴⁰⁴. Dès lors, le prophète Habaquq offre une oreille attentive aux plaintes du poète :

-Assez mon fils !
Ton histoire pèse sur mon cœur
Sur mon cœur, il y a des couteaux !⁴⁰⁵

L'adverbe « assez » (en arabe, il s'agit du verbe « kaffa », qui signifie « cesser », à l'impératif : deuxième personne du singulier : « kafâ »), utilisé par le prophète pour couper la parole au poète, et l'appellation empreinte de sympathie et de tendresse, « mon fils » révèlent l'autre face des Juifs,

⁴⁰³ Omar Ahmad Al-Rabaihat, *Al-asaar Al-tu'rati fi sh'ir Mahmoud Darwich (L'effet de Torah dans la poésie de Mahmoud Darwich)*, Amman, Dar Al-yazuri, 2006, p. 66.

Sur le même point, voir aussi : *Banu Israël A'bra Al-tarikh (Le peuple d'Israël au cours de l'Histoire)*, ouvrage de Shafiq Al-Khlil, Le Caire, Shams, 2016, dont le chapitre n°8 est consacré à la biographie d'Habaquq.

⁴⁰⁴ Rajaa Al-Naqâch, *Mahmoud Darwich Sha'ir al-Ard al-muhtalah (Mahmoud Darwich, Poète de la Terre Occupée)*, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁰⁵ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op. cit.*, p. 167.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *op. cit.*, p. 133.

Citation originale en arabe :

- كفى يا ابني ! // على قلبي حكايتكم // على قلبي سكاكين

tolérante et refusant les injustices. Darwich, par sa mise en scène d'Habaquq se disant profondément blessé par la situation palestinienne comme en témoigne l'image des « couteaux » plantés dans son cœur, récupère une autorité morale et religieuse de ses adversaires pour l'attirer dans son camp.

La poésie de Darwich veut prendre le monde à témoin de la situation tragique du peuple palestinien et, pour cela, le poète utilise sa profonde connaissance de la religion juive et de son histoire, en choisissant notamment des figures juives connues pour leur attitude très critique envers leur peuple⁴⁰⁶. L'évocation d'Habaquq introduit dans le poème une période de l'Histoire juive marquée par le mal et le châtement divin qu'annonce d'ailleurs le prophète :

Puisqu'il me faut attendre sans bouger, le jour où la détresse
fondra sur l'ennemi qui doit nous assaillir.

17 Car le figuier ne bourgeonnera plus,
et il n'y aura plus de raisins dans les vignes,
le fruit de l'olivier trompera les espoirs,
les champs ne produiront plus de pain à manger.
Les moutons et les chèvres disparaîtront de leurs enclos,
et les bovins de leurs étables.

18 Mais moi, c'est à cause de l'Éternel que je veux me réjouir,
J'exulterai de joie à cause du Dieu qui me sauve.⁴⁰⁷

Le châtement divin passe par la fin des récoltes de figes, de raisins, d'olives et de céréales, qui constituent la nourriture de base du peuple de Juda, et dont l'absence entraîne la disparition des troupeaux. Cette sanction imposée aux Juifs contraste avec le sort heureux promis au peuple de Darwich :

⁴⁰⁶ Voir Sahar Sami Nasr, *Al-tanas Al-dini fi sh'ir Mahmoud Darwich (L'intertextualité religieuse dans la poésie de Mahmoud Darwich)*, Thèse de Magistère ès littérature arabe à l'université de Zagazig en Egypte soutenue en 1996, p. 96-99.

Voir aussi : Omar Ahmad Al-Rabaihat, *Al-asaar Al-tu'rati fi sh'ir Mahmoud Darwich (L'effet de Torah dans la poésie de Mahmoud Darwich)*, *op. cit.*, p.66-69, où l'auteur aborde l'évocation des autres prophètes juifs qu'Habaquq dans la poésie de Darwich (écrite hors prison) pour exprimer la même idée, comme l'évocation de prophète Isaïe dans son poème « Madih al-zill al-âli ».

⁴⁰⁷ La Bible du Semeur 2015, Habaquq, chapitre 3, Versets 17-18, [en ligne] sur <https://www.bible.com/fr/bible>. Consulté le 20 février 2018.

Laissez-moi achever mon hymne
Selon le cadeau de l'aïeul aux petits enfants :
« Nous avons semé, à vous de moissonner ! »
La parole vient à nous comme une bonne graine
Pour inonder de pluie le désert
Et ligoter la stérilité des arbres !⁴⁰⁸

La terre stérile promise par Habaquq à son peuple devient symbolique de fécondité dans les vers de Darwich avec une image de la transmission entre les générations : l'une sème, la suivante récolte. « Habaquq le tolérant » apparaît de nouveau, mais comme « figure de force et de domination »⁴⁰⁹.

Après avoir terminé son dialogue œcuménique avec Habaquq, Darwich entre en dialogue avec un autre prophète, Mahomet, *a priori* plus proche de lui, mais finalement plus difficile à évoquer que le Christ :

[...] je sens que je peux parler de l'un (le Christ) librement, alors que je ressens comme un contrôle quand je désire parler de l'autre (Mahomet). Comme dans le christianisme, on a accepté la séparation du religieux d'avec le politique, il semble plus aisé de dialoguer avec le Christ. Les artistes ont du reste pu le représenter blond, brun ou noir, je n'arrive pas à m'imaginer Mahomet autrement qu'arabe.⁴¹⁰

Après lui avoir raconté la douleur de son peuple exilé et emprisonné, le poète demande à Mahomet de le guider dans la lutte qu'il a engagée avec le geôlier israélien. Le prophète lui recommande de puiser dans la foi la force de résister :

⁴⁰⁸ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op.cit.*, p. 167.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *Ibid*, p. 133.

Citation originale en arabe :

دعوني أكمل الإنشاد // فإن هدية الأجداد للأحفاد: // "زرعنا فاحصدوا!" // والصوت يأتينا سماداً // يغرق الصحراء بالمطر // ويخصب عاقر الشجر!

⁴⁰⁹ Omar Ahmad Al-Rabaihat, *Al-asaar Al-tu'rati fi sh'ir Mahmoud Darwich* (L'effet de Torah dans la poésie de Mahmoud Darwich), *op. cit.*, p. 67.

⁴¹⁰ Mahmoud Darwich [Entretien] : Rose Sean James, « Aujourd'hui, il n'y a qu'un seul dieu et il est américain », in *Libération*, n° 6839, 10 mai 2003, p. 27.

- Allô - Je voudrais Mohammed des Arabes.
 - Oui ! Qui es-tu ?
 - Prisonnier dans mon pays
 Sans terre sans drapeau sans maison
 Ils ont jeté ma famille en exil
 Ils sont venus pour acheter le feu de ma parole
 Pour que je sorte de la prison sombre - que faire ?
 - Défie la geôle et le geôlier
 Certes la douceur de la foi fait fondre
 L'amère coloquinte.⁴¹¹

L'échange prend la forme anachronique d'un appel téléphonique adressé au prophète et s'appuie sur le constat d'un scandale : l'identité du Palestinien devenu apatride, exproprié de sa propre maison. Comme le remarque Mahmoud Al-Samrah, l'artiste exprime ses émotions par le biais d'images issues de la société à laquelle il appartient et sa personnalité artistique originale lui permet d'imposer sa volonté créatrice⁴¹². Le subjectif et l'objectif fusionnent dans l'imagination du poète, qui, par la médiation de l'intertextualité religieuse, exprime la souffrance du prisonnier palestinien représentée par l'image de la plante toxique (« l'amère coloquinte »). Le poète prisonnier tente de s'inspirer de la sagesse de Mahomet en tant qu'il est l'envoyé et le messager de Dieu, une mission pour laquelle il a défié tous les obstacles avec beaucoup de volonté.

Par conséquent, son personnage mérite d'être une source d'inspiration, de sagesse et de défi pour le poète. Mahomet, qui a cru dans le message de Dieu et s'est employé à le répandre, invite les Palestiniens à mener leur combat avec fermeté jusqu'à son terme, en s'armant de la foi. Ainsi, le poète tente de se convaincre lui-même et de convaincre son lecteur à travers son

⁴¹¹ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, op.cit., p. 165-166. Traduit de l'arabe par Olivier Carré, op. cit., p. 132.

Citation originale en arabe :

ألو // أريد محمد العرب // نعم! من أنت؟ // سجين في بلادي // بلا أرض // بلا علم // بلا بيت // رموا أهلي إلى المنفى // وجاؤوا يشترتون النار من صوتي // لأخرج من ظلام السجن // ما أفعل؟ // تحدد السجن والسجان // فإن حلاوة الإيمان // تذيب مرارة الحنظل

⁴¹² Voir Mahmoud Al-Samrah, *Al-naqd al-adabi wa al-ibda' fi al-sh'ir (La critique littéraire et la création à la poésie)*, Beyrouth, Al-Mouassassah al-arrabyeh, 1997, p. 61-63.

dialogue avec la figure prophétique. La solution réside dans la résistance : « Défie la geôle et le geôlier ». L'évocation du symbole que constitue le « Mahomet des Arabes » par Darwich est capable de transporter le lecteur, en particulier le lecteur arabe, vers un passé, riche de modèles et d'exemples à suivre au quotidien. On retrouve ici la fonction du symbole dont le rôle nous permet de réfléchir sur ce qui est au-delà du texte et de s'inspirer par analogie des aspects développés par l'écriture, comme l'affirme Adonis⁴¹³.

Mahomet a dû émigrer et fuir la Mecque, tout comme le poète palestinien a été contraint à l'exil. Défier le geôlier et les ténèbres de la prison par la Foi, tel est le chemin conseillé par Mahomet, ce même chemin qu'évoque le poète irakien Al-Najafî quand il dit : « Mahomet a détruit les grandes idoles//qui détruira des lords semblables aux idoles »⁴¹⁴. Pour Al-Najafî, la guerre de libération contre les colonisateurs britanniques, assimilés aux « idoles » du paganisme, est une guerre sainte de même nature que celle de Mahomet contre les païens. Issu de « Najaf », une ville connue comme un lieu saint de l'islam chiite au Moyen-Orient, le poète inscrit son action dans celle de Mahomet.

Comme Darwich et les autres poètes arabes, Cassou retient également des symboles religieux dans le sonnet XXXIII :

Brèves sont tes amours. Comptées et déjà mortes.
Mais ce sont tes amours. Et ta mort, tu l'emportes
Toute avec toi. Persiste, et tu seras sauvé.⁴¹⁵

Cassou clôt son sonnet, le dernier de son recueil, en faisant écho aux paroles bibliques de Paul⁴¹⁶ : « Crois au Seigneur Jésus et tu seras sauvé, toi

⁴¹³ Voir Adonis, *Zaman al-sh'ir (Le temps de la poésie)*, op. cit., p. 160.

⁴¹⁴ Ahmad Al-Safî Al-Najafî, *Hassâd al-sijn (Récolte de la prison)*, op. cit., p. 81.

Ma traduction. Citation originale en arabe : محمد حطم الاصنام شامخة // من لي بتحطيم لوردات كأصنام

⁴¹⁵ Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret*, op. cit., p. 77.

⁴¹⁶ Saint Paul : Apôtre de Jésus-Christ (Tarse, en Cilicie, entre 5 et 15-Rome entre 62 et 67). Surnommé *l'Apôtre des gentils* (c'est-à-dire des païens) il a joué un rôle capital dans la propagation du christianisme dans le monde gréco-romain. Les sources essentielles de la vie de Paul sont les Actes des Apôtres et des Épîtres, auxquelles on peut joindre quelques

et ta famille »⁴¹⁷. Le rapprochement se justifie car l'apôtre Paul a été jeté en prison et s'adresse à son geôlier qui veut se donner la mort car il pense que tous ses prisonniers se sont évadés. Les vers de Cassou ont une fonction testamentaire à la fin de son recueil, dressant le bilan de sa vie sur terre et marquant discrètement un retour vers Dieu.

L'intertextualité permet donc au poète de créer son propre récit, où il transforme le contexte originel en un autre contexte. Ce phénomène de réécriture est expliqué ainsi par Marc Eigeldinger :

L'intertextualité est essentiellement un phénomène d'écriture ou de réécriture, 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 corrections 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.⁴¹⁸

Intégrer un texte originel dans un autre texte correspond à l'opération intertextuelle par laquelle les poètes dénoncent les injustices sociales et politiques en réactualisant des messages plus anciens. Ainsi, ils « recourent aux différents mécanismes d'intertextualité et choisissent ceux qui correspondent à la structure de leur propre texte. Ces mécanismes ont une dimension sémantique par rapport au contenu⁴¹⁹ », selon les propos

éléments puisés chez les Pères de l'Église. Source : Encyclopédie Larousse en ligne : <http://www.larousse.fr/encyclopedie>, consulté le 14 janvier 2018.

⁴¹⁷ La Bible du Semeur 2015, Actes 16.31, [en ligne] : <https://www.bible.com/fr>. Consulté le 20 février 2018.

⁴¹⁸ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 10.

⁴¹⁹ Ahmad Mejahid, *Ashkal al-tanas al-sh'iri, dirassah fi tawzif al-shakhseyat al-turasyeh (Les formes de l'intertextualité poétique, étude de l'emploi des figures du patrimoine)*, Le Caire, Al-hayiah al-masriya al-a'mah lil kittab, 2006, p. 20.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

يلجأ الشعراء الي آليات مختلفة من التناص ويختارون تلك التي تتطابق مع بنية النص الخاص بهم. هذه الآليات لها معنى دلالي متعلق بالمحتوى

d'Ahmad Mejahid. Les poètes rappellent des récits qu'ils trouvent semblables ou adaptés aux leurs et les insèrent dans leurs poèmes. Ce « mécanisme d'évocation » permet à Brasillach de présenter son procès et de dénoncer le jugement de condamnation à mort prononcé à son encontre. Pour atteindre son but, il se réfère au procès du Christ dans son poème « Le jugement des juges » :

Quand la trompette sonnera, ce sera le premier travail ! [...]
Rassemblez les juges ici dans l'enceinte du grand foirail.
Pour les juger, je vous le dis, nous aurons sans doute les saints,
Mais les saints ne suffisent pas pour énoncer tant de sentences.
Ceux qu'on a jugés les premiers, autrefois, pendant l'existence,
Comme il est dit au Vrai, ne seront jugés qu'à la fin.
Ils jugeront d'abord le juge, ils pèseront les circonstances.
A leur tour alors d'écouter l'attaque autant que la défense.
Les juges vont enfin passer au tribunal du grand matin.⁴²⁰

Brasillach rappelle dans ces vers la scène du « Jugement du Matin »⁴²¹, au cours de laquelle les juges se rassemblent de nouveau au point du jour pour juger le Christ après un procès nocturne. Cette scène, qui se caractérise par la précipitation des juges et leur mépris envers Jésus, est adaptée par Brasillach à son cas. Les juges qui « sont animés d'une violente haine contre Jésus »⁴²² symbolisent l'injustice de ceux qui l'ont condamné. Le poète apparaît sous l'image du Christ et à partir de la scène originelle crée son propre récit, dont le grand événement est le jour du jugement. Le procès qu'il

⁴²⁰ Robert Brasillach, *Les poèmes de Fresnes*, *op. cit.*, p. 42-43.

⁴²¹ Sur ce sujet « Jugement du Matin », citons : « Au point du jour, Caïphe, Anne, les Anciens et les Scribes se rassemblèrent de nouveau dans la grande salle du tribunal pour rendre un jugement tout à fait régulier : car il n'était pas conforme à la loi qu'on jugeait la nuit, il pouvait y avoir seulement une instruction préparatoire, à cause de l'urgence. [...] Plusieurs, comme Nicodème et Joseph d'Arimatee, vinrent au point du jour. L'assemblée était nombreuse et il y avait dans toutes ses allures beaucoup de précipitation. [...] Ils prodiguaient les termes de mépris à Jésus. », tiré de « *La douloureuse passion de notre Seigneur Jésus-Christ d'après les méditations d'Anne Catherine Emmerich* », Edition belge, Louvain, Chez Valinthe et Vandenzande, 1836, p. 156-158 (Jugement du Matin).

⁴²² Marie Dupin, *Jésus devant Caïphe et Pilate ou procès de Jésus-Christ*, Paris, Bonaventure et Ducez, 1863, p. 38.

a subi semble avoir été conduit, métaphoriquement, par les mêmes juges qui ont condamné Jésus :

Et ceux qui ont passé leurs nuits à remâcher leurs mauvais rêves,
Les pâles joueurs de couteau, les héros morts pour leur combat,
Les filles qui sur le trottoir glissent la drogue dans leurs bas,
Ceux-là qui pendant des années ont perdu leur sang et leur sève,
Par le juge et par le mouchard, et par Caïphe et par Judas,
Ils verront le grand Condamné, roi des condamnés d'ici-bas,
Ouvrir pour juges et jugés le temps de la grande relève.⁴²³

Le poète, qui prend la figure christique du « grand Condamné » évoque Caïphe⁴²⁴ et Judas⁴²⁵ pour achever la scène du jugement. Caïphe est le grand-prêtre qui a fait condamner le Christ par le Sanhédrin pour des motifs religieux avant de le livrer à Pilate, le gouverneur romain, qui le condamne pour des raisons politiques : un acte de sédition (avoir prétendu à la couronne). Accusé d'avoir trahi sa patrie, le poète apparaît dans ces vers sous la figure d'une victime, lui-même la proie de traîtres comme Judas qui livra le Christ aux autorités. Brasillach met cependant en garde les juges qui l'ont condamné car eux-mêmes devront comparaître devant le tribunal du jugement dernier.

⁴²³ Robert Brasillach, *Les poèmes de Fresnes, op. cit.*, p. 47.

⁴²⁴ Gendre d'Anne et grand-prêtre des Juifs, auteur, selon le récit évangélique, de la parole célèbre : « Mieux vaut qu'un homme meure pour le peuple, et que la nation entière ne périsse pas » (Jean 11, 49-52 et 18, 13-14). Au moment de la vie publique de Jésus, il est le seul grand-prêtre dont l'autorité soit reconnue par les romains. Jésus après sa capture à Gethsémani, (Jean 18, 1-12) comparut devant lui selon l'ordre d'Anne (Jean 18, 19-24). C'est de chez Caïphe que Jésus fut emmené au prétoire devant Pilate, le représentant légal de l'autorité romaine qui seul détenait le pouvoir de prononcer et de faire exécuter la condamnation à mort. Le prétexte donné par Matthieu est celui du « blasphème » (Matthieu 26, 63-66 ; Marc 14, 61-64 ; Luc 22, 66-71). Citation tirée de Claudia Jullien, *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française*, Paris, Vuibert, 2003, p. 121-122. Voir le même ouvrage (p.122), pour découvrir la figure de Caïphe dans la littérature française.

⁴²⁵ Dans le Nouveau Testament, Judas est l'un des douze apôtres. C'est lui qui livra Jésus aux autorités pour trente pièces d'argent et par le signe du « baiser » (« Celui à qui je donnerai un baiser, c'est lui ; tenez-le », Matthieu 26, 48). Pris de remords, il « rejeta l'argent dans le sanctuaire, se retira et alla se pendre » (Matthieu 26, 47-50 et 27, 3-10 ; Luc, 22, 3-6, 21-23, 47-48 par exemple). Judas apparaît aussi dans la scène de l'onction de Jésus avec un parfum « d'un grand prix » (Jean 12, 3-6). Les références viennent du *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française, op. cit.*, p. 295-297. Voir aussi, Chantal Labre, *Dictionnaire biblique culturel et littéraire*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 179-180.

2.2- Noé, Job, Jonas et autres symboles

L'histoire de Noé⁴²⁶ existe dans la Bible et le Coran avec quelques légères différences comme l'épisode de l'ivresse de Noé évoquée dans La Bible, mais absent du Coran. Le récit de Noé a une grande influence sur l'écriture de Darwich depuis le début de sa production poétique⁴²⁷. Le déluge correspond à un châtement envoyé par Dieu, qui veut supprimer l'homme de la surface de la terre, à l'exception de Noé, homme intègre et juste. Ce dernier reçoit pour mission de construire une arche et d'embarquer, avec sa famille, une paire de chaque animal, mâle et femelle. Darwich évoque ce récit sur un mode particulier :

Ô Noé, veux-tu m'offrir une branche d'olive
Car ma mère est colombe !
[...]
Ô Noé, ne nous entraîne pas en voyage
Car décéder ici c'est guérison !...
Nous sommes, oui, racines qui ne vivent qu'en Terre !⁴²⁸

Ici, le poète fait allusion au moment où Noé envoie une colombe pour explorer les ruines laissées par le déluge. La colombe lui revient en apportant « une branche d'olivier », branche qui symbolise la fin du déluge et, pour Darwich, la fin du fléau qui affecte sa patrie. Le déluge évoqué par le récit de Noé acquiert une nouvelle signification en s'appliquant à l'occupation israélienne qui équivaut à une malédiction divine. Mais le récit

⁴²⁶ Pour le récit biblique, voir : La Bible, La Génèse, disponible en ligne à <https://www.bible.com/fr>

Pour le récit coranique, voir : Ibn Kassir, *Qissass al-anbeyaa (Les récits des prophètes)*, Beyrouth, Dar al-m'arifah, 1981, p. 62-95.

⁴²⁷ Voir, Ibtissam Moussa, *Al-tanass al-dini wa al-tarikhi fi sh'ir Mahmoud Darwich (L'intertextualité religieuse et historique dans la poésie de Mahmoud Darwich)*, Thèse de Magistère à l'université d'Hébron en Palestine, 2007, p. 37.

⁴²⁸ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op. cit.*, p. 124-125.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *Ibid*, p. 112.

Citation originale en arabe :

يانوح ! // هبني غصن زيتون // ووالدتي.. حمامه // يا نوح! // لا ترحل بنا // إنا الممات هنا سلامه // إنا جذور لا تعيش بغير أرض

prend chez Darwich une tournure originale en refusant le voyage proposé par Noé et en favorisant l'installation sédentaire sur la terre de la patrie. Darwich refuse l'arche et préfère la mort sur sa terre natale. La patrie est pour lui le seul lieu de vie possible malgré les dangers de l'occupation. Sa terre natale est, en effet, source de paix comme le montre le symbole de la « colombe » dans ce poème. Le refus de quitter la terre, qui est une forme de défi et de résistance, est symbolisé par la métaphore des « racines qui ne vivent qu'en terre ». L'image de l'enracinement entérine l'appartenance historique des Palestiniens à leur terre et constitue la base de l'identité collective.

Ainsi Darwich, en reprenant le récit du déluge et de Noé, renvoie à un autre texte qu'il introduit et réécrit dans un nouveau texte, tout en conservant visible le texte original, pratique qui forme le propre de l'intertextualité selon Laurent Jenny :

[...] Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte, ou bien retourner vers ce texte d'origine.⁴²⁹

De surcroît, le texte poétique est ouvert, pluriel et tissé d'un ensemble de « signifiants et de signifiés »⁴³⁰, à travers lesquels il révèle des « dimensions cognitives et idéologiques »⁴³¹. Ces aspects montrent la richesse

⁴²⁹ Laurent Jenny in *Poétique* n° 27, 1976. Cité par Nathalie Piégay-Gros dans *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 55.

⁴³⁰ Ibtissam Moussa, *Al-tanass al-dini wa al-tarikhi fi sh'ir Mahmoud Darwich (L'intertextualité religieuse et historique dans la poésie de Mahmoud Darwich)*, op. cit., p. 61.

⁴³¹ Fadil Samir, *Al-saout al-akhar : Al-jawhar al-hiwari lil khitab al-adabi (L'autre voix : le dialogisme dans le discours littéraire)*, Bagdad, Dar al-shiy'on al-saqafyeh al-a'ma, 1992, p. 224.

intertextuelle du texte et reflètent la capacité de l'auteur à les « mélanger avec les composantes de son texte et à les y intégrer »⁴³².

Cette opération de mélange intertextuel permet au poète d'enrichir son imaginaire grâce à des textes ou à des symboles plus anciens, dont l'évocation rappelle plusieurs figures à la mémoire, comme le récit du prophète Job (Ayoub en arabe)⁴³³ présent chez les poètes arabes⁴³⁴. Ce personnage se retrouve à la fois dans la Bible (Livre de Job) et dans le Coran en tant que prophète. Il représente l'archétype du Juste dont la foi est mise à l'épreuve par Satan, avec la permission de Dieu. Job, dont la patience et l'endurance sont devenues proverbiales, apparaît chez Darwich comme un symbole potentiel du Palestinien humilié :

Un jour où le Dieu fouettait son serviteur
J'ai dit : Hommes ! soyons impies !
Lors mon père m'a raconté, le bras plié,
Que dans son dialogue avec le supplice
Job rendait grâce
Au Créateur du ver et de la nuée⁴³⁵

Dans ce dialogue avec son père, le jeune Palestinien exprime sa révolte et son impatience face aux malheurs qu'il subit sous le joug de l'occupant. À son tour, le père lui recommande de patienter et de croire en Dieu, comme

⁴³² Moussa Sameh, *Al-oussloubyeh (La stylistique)*, Koweït, Dar al-kanadi, 2003, p. 103.

Ma traduction. Citation originale en arabe : يجعلها تتمازج مع مكونات نصه وان تتداخل فيها

⁴³³ Job existe dans la Bible et le Coran, connu pour sa patience aux malheurs et sa fidélité à Dieu. Sur son récit dans la Bible, voir : La Bible, Livre du Job disponible en ligne sur <https://www.bible.com/fr>

Sur son récit au Coran, voir : Ibn Kassir, *op. cit.*, p. 288-296.

⁴³⁴ Voir E'zz Al-dine Ismaïl, *Al-sh'ir al-a'rabi al-mu'aser (La poésie arabe contemporaine)*, Beyrouth, Dar al-a'wdah, 2007, p. 36.

⁴³⁵ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op. cit.*, p. 154-155.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *ibid*, p. 124-125.

Citation originale en arabe :

يوم كان الإله يجلد عبده // قلت يا ناس! تكفر؟ // فروى لي أبي وطأطأ زنده: // في حوار مع العذاب // كان أيوب يشكر // خالق الدود- والسحاب!

l'a fait Job pendant les moments de sa souffrance. L'image de la « nuée » constitue une allusion intertextuelle directe au récit de Job dans la tradition coranique, qui raconte qu'« Allah lui a envoyé deux nuées »⁴³⁶ pour le récompenser d'avoir conservé la foi dans ses malheurs : la première déverse une pluie de sauterelles en or, la seconde des sauterelles en argent. La référence religieuse représente l'espérance qu'ont les Palestiniens de voir, comme Job, la fin proche de la crise qu'ils traversent. Darwich se réfère au récit de Job pour exprimer la nécessaire résistance des Palestiniens. C'est un sentiment que partagent tous les hommes humiliés qui s'identifient à la figure de Job, comme l'écrit Fu'ād Negm :

[...] Je suis Job
Je suis hanté par des pensées depuis plusieurs années [...]
Ô ! quel malheur !
Qu'un homme
soit étranger dans des pays
[...] Je suis Job.⁴³⁷

Negm se compare à Job et décrit les malheurs de sa patrie où il vit comme un « étranger » à cause de l'injustice qu'il subit. Il répète deux fois « Je suis Job » pour montrer l'analogie entre sa souffrance et celle de Job et exprimer en même temps sa patience. Il dit encore :

Le nom est Patient face à l'épreuve
Job...
les soucis sont mon sort⁴³⁸.

⁴³⁶ Voir Ibn Kassir, *op. cit.*, p. 288-296

⁴³⁷ Ahmad Fu'ād Negm, *Al-a'maal Al-kamilah* (Œuvres complètes), *op. cit.*, p. 271-272.

Ma traduction. Citation originale en arabe dialectal égyptien :

[...] أنا أيوب // سنين ماشي ورا أفكار // [...] ياعيني على إنسان // غريب الأهل في الأوطان // [...] أنا أيوب

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 347.

Ma Traduction. Citation originale en arabe dialectal égyptien :

الاسم صابر ع البلا // [...] أيوب // شيل الحمول من قسمتي

Negm se nomme « Patient », en arabe *Sabir*, et cette appellation reflète l'état psychologique du poète privé de sa liberté et qui résiste aux douleurs de la prison. En supportant la souffrance, le poète s'identifie à Job jusqu'au bout. La réaction du poète-Job face au mal révèle sa volonté de défendre ses droits. En dépit de son triste sort, il ne renonce pas à sa liberté et ne perd pas l'espoir d'être libéré. Derrière les murs de sa cellule, il déclare que sa voix dépasse les ténèbres de la prison :

Du silence de la prison
Ma voix
[...]
Te dit, mon amour
Ma parole
Sort du ventre de ma baleine⁴³⁹.

Le texte passe de Job au prophète Jonas et à son récit qui varie un peu selon la Bible et le Coran⁴⁴⁰. Le point commun réside dans le fait que Jonas est avalé par un énorme poisson – une baleine sans doute – pour être sauvé de la noyade en mer. Jonas se retrouve dans son ventre, dans lequel il passera trois jours et trois nuits à prier avant que le poisson ne le recrache sur la rive. Comme pour Job, il s'agit d'une leçon de patience face aux épreuves envoyées par Dieu. Le « ventre de la baleine » symbolise la cellule sombre de la prison, dans laquelle le poète attend la délivrance comme Jonas l'avait attendue dans le ventre du poisson. L'attente correspond à un temps de réflexion et de maturation qui doit rendre plus fort. Comme avalé par cette cellule, Negm affirme que rien ne pourra empêcher sa voix de s'exprimer.

L'intertextualité inscrit le texte poétique de Negm dans une perspective sacrée, lui assure une forme de caution religieuse et soutient le message

⁴³⁹ *Idem*.

Ma traduction. Citation originale en arabe dialectal égyptien :

من سكون السجن // صوتي // [...] بيقولك يا حبيبي // كلمتي // من بطن حوتي

⁴⁴⁰ Pour le récit biblique de Jonas, voir « le livre de Jonas » [en linge] sur <https://www.bible.com/fr>. Pour le récit coranique, voir : Ibn Kassir, *op. cit.*, p. 355-364.

politique du poète adressé à l'extérieur de la prison. Le poète revendique le droit « de s'exprimer librement » pour tous les hommes. Pour lui, la liberté de la parole et la force de la voix constituent une forme d'héroïsme représenté par le chevalier :

À l'origine du récit, il y a un jeune homme
Un chevalier
Qui n'a pas son pareil
Qui a hérité sa voix de Bilal⁴⁴¹

Le poète fait ainsi allusion à Bilal Ibn-Rabah⁴⁴², l'esclave noir affranchi et le Muezzin de Mahomet, et évoque son appel à la prière, qui résonne partout à la Mecque et symbolise la liberté et la force de la voix. Le poète le compare au prisonnier égyptien qui défend à haute voix, comme Bilal, sa foi en la liberté. L'appel de Bilal, qui invite les musulmans à la prière, est évoqué dans ces vers pour inviter les Égyptiens à s'unir face aux autorités. Le poète égyptien consacre sa poésie à la défense d'une question majeure : la liberté. L'évocation de la voix de Bilal trouve un équivalent poétique chez Cassou, qui recourt, pour sa part, à la sonnerie des cloches de l'église :

Bruits lointains de la vie, divinités secrètes,
Trompe d'auto, cris des enfants à la sortie,
Carillon du salut à la veille des fêtes,
Voiture aveugle se perdant à l'infini⁴⁴³

Dans ces vers, le « Carillon du salut », qui domine la rumeur du monde perçue par les prisonniers enfermés, représente le tintement des cloches de

⁴⁴¹ Ahmad Fu'ād Negm, *Al-a'maal Al-kamilah (Œuvres complètes)*, op. cit., p. 578.

Ma traduction. Citation originale en arabe dialectal égyptien :

أصل الحكاية ولد // فارس // ولا زيه // خد من بلال ندهته

⁴⁴² Bilal ibn Rabah (en arabe : بلال بن رباح), (580-640 après J.-C), est l'un des compagnons du prophète Mahomet. Il est le premier muezzin en Islam et nommé Muezzin du prophète. Il est connu pour la beauté de sa voix, avec laquelle il appelait les musulmans à la prière. Voir, Abbas Mahmoud Al-'aqad, *Da'ai al-samaa, Bilal ibn Rabāh (Appelant du ciel, Bilal ibn Rabah)*, Le Caire, Nahdat Misr, 1945. (Ouvrage consacré à la biographie de Bilal ibn Rabāh).

⁴⁴³ Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret*, op. cit., p. 77.

l'église à l'occasion d'une fête liturgique, ce qui forme une déclaration d'amour et traduit un désir de délivrance. Le son des cloches invite à la libération et constitue également un cantique de la solidarité sacrée pour les opprimés et les résistants.

2.3- Marie, Joseph : l'intertextualité en style et rythme coraniques

Le Coran constitue une source très riche dont se nourrit la poésie arabe par son style et son rythme. Les poètes arabes y puisent les récits et les textes coraniques et citent, parfois littéralement, les versets qui nourrissent leurs figures poétiques⁴⁴⁴. Darwich et Bayrakdar comptent parmi ces poètes arabes dont la poésie est largement influencée par le style coranique, notamment par des reprises de récits du Coran. Le personnage de Marie, mère du Christ dans les Évangiles, apparaît dans la Coran mais sans trois dogmes qui sont spécifiquement chrétiens : l'Immaculée Conception, l'Assomption et la maternité divine (elle est mère de Jésus pour les musulmans, mais pas mère de Dieu). Le récit de Marie apparaît chez Darwich et témoigne de l'influence coranique :

Je te demande : secoue par la plus belle des mains sur la terre
La branche du temps !
Pour faire tomber des feuilles du passé et du présent
Et faire naître en un instant, les jumeaux :
un ange... et un poète !⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ Voir Mohammed Abbas Al-diraji, *Al-ish'aa' al-quraani fi al-sh'ir al-arabi* (*Le rayonnement coranique dans la poésie arabe*), Beyrouth, 'Alam al-quotob lil tiba'ah, 1987.

⁴⁴⁵ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op. cit.*, p. 139.

Ma traduction.

Citation originale en arabe :

سألتك: هزی بأجمل كف على الأرض // غصن الزمان! // لتسقط أوراق ماضى وحاضر // ويولد في لمحة توأمان: // ملاك وشاعر

Dans ces vers cités ci-dessus, le poète utilise le même verbe arabe, *Yahūz* (secouer), que dans le Coran, ce qui affirme l'intertextualité directe avec la sourate *Maryam* (Marie), qui raconte la naissance miraculeuse de Christ⁴⁴⁶. Il en cite le verset 25 où Allah dit *wahūzi elayeki bi giz'a al-naklah tasqutu 'alayeki rotabane janeya* : (« secoue vers toi ce fût de palmier, pour en faire pleuvoir des dattes mûres toutes cueillies »). Darwich demande à Marie de secouer « la branche du temps » au lieu du « fût de palmier », comme dans le Coran, dont la reprise permet d'opérer une sorte de translation métaphorique, d'un trope nourricier à un acte de genèse (faire naître un ange et un poète). Marie, désignée par le pronom « te », constitue également un symbole de la mère palestinienne qui attend la naissance d'enfants palestiniens capables de libérer la patrie.

Le style coranique constitue également une des caractéristiques de l'intertextualité chez Faraj Bayrakdar, qui se réfère au récit du prophète Joseph⁴⁴⁷ en utilisant des termes issus du Coran :

⁴⁴⁶ Notons que le Coran raconte que Marie a accouché du Christ sous un palmier pour pouvoir résister à la faim et la soif : « 22-Elle (Marie) le conçut, et s'isola avec lui en un lieu lointain. 23-les douleurs la firent s'adosser au fût du palmier ; elle dit : "Qu'avant cela ne suis-je morte, et ne suis-je oubliable oubliée !" 24-Il l'appela de sous elle : "N'aie chagrin. Le Seigneur a mis sous toi une gloire. 25-secoue vers toi ce fût de palmier, pour en faire pleuvoir des dattes mûres toutes cueillies. 26-mange et bois, rends à ton œil la fraîcheur. " Au premier humain que tu verras, dis : "J'ai fait vœu au Tout miséricorde de jeûner. Je ne parlerai ce jour à personne" ». Voir le Coran, sourate Marie (« Mariam »).

⁴⁴⁷ Il ne s'agit pas ici de Joseph, époux de Marie, mais du prophète Joseph et de son récit qui ont une grande place dans la poésie de Darwich (écrite à l'extérieur de la prison). Chez lui, Joseph symbolise le Palestinien trahi par ses frères arabes, comme c'est le cas dans le récit de Joseph trahi par ses frères. Citons : « Je suis Joseph, ô mon père. //Mes frères ne m'aiment pas. // Ils ne veulent pas de moi parmi eux. //Ils m'agressent, me lancent des cailloux et des insultes. // Ils veulent que je meure pour faire mon éloge. » (*Premières œuvres*, Tome 3, *op. cit.*, p. 159.) (Traduit de l'arabe par Abdellatif Laâbi dans « *Plus rares sont les roses* », *op. cit.*, p. 46.). De plus, les frères de Joseph le détestaient et l'ont précipité dans le puits pour le tuer et ont accusé le loup de l'avoir dévoré. Darwich compare la trahison des frères de Joseph à celle des Arabes devant l'occupation israélienne de la terre palestinienne : « [...] Toi, tu m'as appelé Joseph, et eux m'ont précipité dans le puits et accusé le loup. Et le loup // est plus clément que mes frères, ô mon père ! Quel crime ai-je commis quand j'ai dit// avoir vu onze astres, le soleil et la lune, et que je les ai vus // prosternés devant moi ? (*Idem*) (Traduction, *Idem*). Nous observons l'intertextualité dans ces vers avec le verset 4 de la sourate coranique "Yūsuf" (Joseph) :

﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾

Sens : "Quand Joseph dit à son père : "Ô mon père, j'ai vu [en songe], onze étoiles, et aussi le soleil et la lune ; je les ai vus prosternés devant moi"

J'ai dit
Ce sont là mes visions
Ma saignée les confirme
Sans ce pari
Le fleuve ne peut refluer [...]
J'ai dit, ce sont là mes visions
Et vous en êtes témoins.⁴⁴⁸

Le récit de Joseph prend une valeur prophétique pour le poète syrien qui confirme par ses écrits politiques le caractère tyrannique du pouvoir et l'avenir tragique du pays. Il faut rappeler que Joseph est allé en prison, accusé à tort d'avoir violé Zulaikha, la femme de son maître, alors qu'il avait toujours repoussé les avances de cette dernière. Bayrakdar emprunte deux vers – « J'ai dit, ce sont là mes voisins », qui expriment la vision de Joseph – au verset 100 de la sourate *Yussuf* (Joseph) :

Il fit asseoir ses parents sur le trône et tous se prosternèrent devant lui. Il dit : « Cher Père, voilà l'explication de mon rêve de naguère ; mon Maître l'a réalisé en toute vérité. Il m'a comblé en me faisant sortir de prison et en vous faisant venir de la compagne après que Satan eut semé le trouble entre mes frères et moi. Mon Maître est Compatissant pour qui Il veut, Il est l'Omniscient et le Sage ».

Comme Joseph, qui a été vendu par ses frères, le poète attend la réalisation de ses visions et, donc, de sortir enfin de prison.

⁴⁴⁸ Faraj Bayrakdar, *H'amâmah mouttlaqat al-jina'hîin* (Une colombe aux ailes déployées), *op. cit.*, p. 19-21.

Traduit de l'arabe par Abdellatif Laâbi, *op. cit.*, p. 31-33.

Citation originale en arabe :

قلت: // هذي رؤاي ونزفي يصدقها // ليس للنهر ان ينتهي // دون هذا الزمان. // [...] قلت: // هذي رؤاي وها أنتما تشهدان.

3- Figures du Christ

Toutes les chances d'erreur. Pire encore, toutes les chances de mauvais goût, de facilité vulgaire sont avec celui qui hait. Le mot Amour ne s'est trouvé associé au nom de Dieu que depuis le Christ.

Paul Valéry, « Cahiers », Paris, Gallimard, 1974.

Le Christ et son récit constituent la forme d'intertextualité religieuse la plus représentée dans la poésie des prisons et ceci pour plusieurs raisons. Le drame du Christ est le symbole par excellence de la souffrance humaine et une source inépuisable de l'espérance d'une vie nouvelle pour les hommes torturés :

Ce drame (du Christ) n'est pas seulement celui du prophète incompris, du libérateur emprisonné, de l'innocent condamné, du Sauveur perdu, il devient exemplaire de toute souffrance humaine, de tout échec, de toute angoisse et, chaque fois, il propose un sens, suggère une issue, esquisse une espérance. Le poète (et le lecteur) sont invités ainsi à lire dans tout drame et tout désastre humain une mort annonciatrice d'une vie plus forte que la mort.⁴⁴⁹

Tout d'abord, il faut noter que le récit de la crucifixion est largement utilisé dans la poésie arabe contemporaine. Pour Khalid Solimane, le symbole du Christ est « un des symboles sacrés les plus évoqués dans le poème arabe moderne »⁴⁵⁰. Les poètes arabes modernes évoquent l'image du crucifié,

⁴⁴⁹ André Dabezies et alii., *Jésus-Christ dans la littérature française*, Anthologie, Tome II, Paris, Desclée, 1987, p. 31-32.

⁴⁵⁰ Khalid Solimane, « Zahirat al-ghomoudh fi al-sh'ir al-hurr » (« Le phénomène de l'ambiguïté dans la poésie libre »), in *Fussul*, n°3, 1967, p. 72.

image consacrée du martyr par excellence, sous deux aspects, d'une part comme symbole de l'humiliation et de la douleur de leurs peuples sous le joug de l'occupant et, d'autre part, comme symbole du sacrifice pour le salut de ces peuples⁴⁵¹. Dans le cas de la Palestine, le drame du Christ et celui de l'homme palestinien offrent de frappantes analogies : les bourreaux et les lieux sont les mêmes. Le message des martyrs est également similaire : sauver l'humanité. C'est pourquoi, le Christ est un « ami personnel » de Darwich et son drame constitue une riche source d'inspiration pour sa poésie. Avec lui, le poète établit une relation étroite incarnée poétiquement :

J'ai toutes les raisons de considérer que Jésus est un ami personnel. C'est un enfant du pays, il est de Nazareth, en Galilée. Et puis, sa mission est très simple, c'est une mission de paix et de justice. Avec ses paraboles, il parle comme un poète. Il est un état poétique à lui tout seul : il veut apprivoiser le geôlier en chuchotant et même en l'embrassant, à la violence il oppose la douceur. C'est l'ami des faibles, des démunis, des solitaires. En cela, il est symbole de tolérance et de l'unité de l'humanité. Enfin, il est la figure de la souffrance. Et en tant que tel, le Christ nous inspire et nous donne du courage. Car aujourd'hui c'est le peuple palestinien qui est mis en croix par la politique d'occupation d'Israël...⁴⁵²

Dans sa poésie, Darwich invoque la vie du Christ par plusieurs moyens intertextuels : soit directement par les nominations « le Christ » et « Jésus », soit en utilisant d'autres termes et expressions qui le désignent et sont liés à sa vie. Le Christ incarne les valeurs de l'humanisme : justice, paix, amour des pauvres... Le drame du Christ est vu parfois comme une source de

⁴⁵¹ Le christianisme et ses symboles ont connu une place privilégiée dans la poésie arabe moderne au vingtième siècle pendant les années cinquante et soixante, en particulier dans l'œuvre de deux grands poètes arabes et irakiens Abdel Wahab Al-Bayatti (1926-1999) et Badr Chakir al-Sayaab (1926-1964). Voir Karam Sargoun, *Al-dalalah al-dinyeh fi al-sh'ir al-filistini (Le sens religieux dans la poésie palestinienne)*, 2007, [en ligne] sur <http://www.ssnp.info>, consulté le 22 mars 2018.

⁴⁵² Mahmoud Darwich [Entretien] : Rose Sean James, « Aujourd'hui, il n'y a qu'un seul dieu et il est américain », *op. cit.*, p. 26-27.

connaissance, de sagesse et de tolérance humaines. Le dialogue que le poète instaure avec le Christ en témoigne :

- Allô. Je voudrais Jésus.
-Oui. Qui es-tu ?
-Je parle d'« Israël »
J'ai des clous dans mes pieds
Une couronne d'épines aussi je porte
Quelle issue
Choisir ô fils de Dieu
Quelle issue ? Dois-je renier
La douce salvation ou dois-je marcher ?
Mais si je marche, j'entre en agonie ?⁴⁵³

Le poème établit une analogie entre la souffrance du poète et celle de Jésus à travers les mots « épines », « couronne », « clous » qui caractérisent le martyre de ce dernier. Tout en utilisant un registre sérieux – la dénonciation de l'état d'un peuple occupé et martyrisé –, Darwich introduit une rupture du style poétique avec l'interjection « Allô », qui évoque une conversation téléphonique, ce qui désacralise le contexte poétique.

Le poète joue sur plusieurs niveaux de langue, un choix qui « [met] en même temps en jeu une conception des relations entre langue poétique et langue commune », comme le dit Jean Molino⁴⁵⁴. Selon Sobhi Boustani, pour Darwich, « le quotidien, dans tous ses aspects, lexiques et images, disséminé dans le poème, est un signe de vie et une preuve de résistance pour surmonter la douleur et vaincre la mort »⁴⁵⁵.

⁴⁵³ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, op. cit., p. 164-165.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, op. cit., p. 131-132.

Citation originale en arabe :

ألو.. // أريد يسوع // نعم! من أنت! // أنا أحكى من "إسرائيل" // وفى قديمي مسامير... وإكليل // من الأشواك أحمله // فأني سبيل // أختار يا بن الله... أي سبيل؟ // أكفر بالخالص الحلو // أم أمشي // ولو أمشي وأحتضر؟

⁴⁵⁴ Jean Molino et Joëlle Garde-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, Paris, PUF, 1992, p. 108.

⁴⁵⁵ Sobhi Boustani, « La poésie de Mahmoud Darwich et le quotidien sublimé », in Sobhi Boustani et Marie-Hélène Avril (dir.), *Poétique et politique : la poésie de Mahmoud Darwich*, Passac, Presses universitaires de Bordeaux, 2010, p. 15.

Dans les vers de Darwich cités plus haut, la figure « des clous dans les pieds » insiste sur la cruauté du châtement et traduit l'incapacité du poète, entravé, à avancer dans sa lutte contre l'occupation. Quant à la « couronne d'épines », elle est placée sur la tête du Christ avant la crucifixion, acte constituant une forme de couronnement parodique par les Romains de celui qui se prétendait roi, même si son « royaume n'est pas de ce monde ». Les clous et la couronne d'épines forment une métaphore de la douleur et de l'humiliation, dont les conséquences sont le manque de ressources et l'hésitation qu'expriment les structures interrogatives successives : « quelle issue ? », « dois-je renier ou marcher ? ». L'image finale de « l'entrée en agonie » rappelle bien sûr l'agonie du Christ au Mont des oliviers et évoque une lutte dans un contexte de menace de mort.

À travers ces images, le poète dépeint le conflit à l'intérieur des âmes des Palestiniens humiliés et tente de s'inspirer de la force du prophète, symbole du sacrifice pour l'humanité. Il lui demande de le guider, de l'aider à trouver une solution à sa crise. Et Jésus lui répond à son tour : « En vérité je vous le dis ; en avant, ô hommes ! »⁴⁵⁶. Le prophète conseille au poète de résister et de mener son combat jusqu'à la fin en dépit de la souffrance et de la douleur. Ici, le Christ ne prône pas la résignation mais se présente comme un symbole de défi et de résistance de sorte que son personnage constitue le modèle à suivre pour des Palestiniens dans leur lutte contre l'occupation.

Ainsi, l'intertextualité christique se profile chez Darwich sous plusieurs formes pour décrire le caractère inacceptable de l'occupation, la tragédie de la patrie occupée et pour figurer l'analogie historique, mythique et symbolique entre la vie du Christ et celle de son peuple. Ils ont le même ennemi :

Le rapport d'injustice que les Juifs avaient fait subir au Christ selon la Bible est apparemment l'une des raisons qui ont poussé Darwich à choisir ce personnage pour incarner le

⁴⁵⁶ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op. cit.*, p. 164-165.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *op. cit.*, p. 132.

Citation originale en arabe : أقول لكم: أماماً أيها البشر! :

rapport similaire qui existe entre l'occupation israélienne et le peuple palestinien. Le comportement des Israéliens lors de cette occupation rappelle l'histoire de cette patrie du Moyen-Orient.⁴⁵⁷

Bien que de culture islamique⁴⁵⁸, Darwich fait allusion à la crucifixion, qui est un symbole lié à « l'Ancienne Palestine », et qu'il rappelle pour refléter son état d'esprit en tant que Palestinien privé de liberté et de justice dans sa patrie occupée⁴⁵⁹. La crucifixion et la croix accompagnent le parcours poétique de Darwich depuis son premier recueil et elles occupent une grande place dans sa poésie⁴⁶⁰. On y trouve un vaste réseau sémantique et symbolique de la crucifixion : « dresser la croix », « le bois de la croix », « crucifié », « croix », « couronne des épines », « chaînes » :

Ils ont dressé la croix contre le mur
Ils ont délié des mains les liens. [...]
« Eh ! toi », aboie la bête,
« Je te laisse partir si par deux fois
Devant mon trône te prosternes
et tu me baises la main avec onction deux fois.
Sinon
Tu monteras sur le bois de la croix

⁴⁵⁷ Lahouari Ghazzali, « La figure du Christ dans les poèmes de Mahmoud Darwich » in Sobhi Boustani et Marie-Hélène Avril (dir.), *Poétique et politique : la poésie de Mahmoud Darwich*, op. cit., p. 100.

⁴⁵⁸ Notons que dans la foi islamique, la crucifixion du Christ n'existe pas. Le Coran affirme que les Juifs n'ont ni tué, ni crucifié le Christ, mais ce n'était qu'un faux semblant et Allah a élevé le Christ vers lui comme le disent les versets 157-158 de la sourate « *An-Nisā* », (les femmes) :

- وقولهم إنا قتلنا المسيح عيسى ابن مريم رسول الله وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم وإن الذين اختلفوا فيه لفي شك منه ما لهم به من علم إلا اتباع الظن وما قتلوه يقيناً ﴿157﴾ بل رُفِعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزاً حَكِيمًا ﴿158﴾.

Sens : « 157. et à cause de leur parole : Nous avons vraiment tué le Christ, Jésus, fils de Marie, le Messager d'Allah ... Or, ils ne l'ont ni tué ni crucifié ; mais ce n'était qu'un faux semblant ! Et Ceux qui ont discuté sur son sujet sont vraiment dans l'incertitude : ils n'en ont aucune connaissance certaine, ils ne font que suivre des conjectures et ils ne l'ont certainement pas tué, 158. Mais Allah l'a élevé vers Lui. Et Allah est Puissant et Sage. » Cf. l'article « 'Isa » dans *l'Encyclopédie de l'Islam*, Leyde, Brill, 1978, Tome IV, p. 85-90.

⁴⁵⁹ Voir Rajaa Al-Naqâch, *Mahmoud Darwich Sha'ir al-Ard al-muhtalah (Mahmoud Darwich Poète de la Terre Occupée)*, op. cit., p. 210-211.

⁴⁶⁰ Voir, Ibtissam Moussa, *Al-tanass al-dini wa al-tarikhi fi sh'ir Mahmoud Darwich (L'intertextualité religieuse et historique dans la poésie de Mahmoud Darwich)*, op. cit., p. 71.

En évoquant la passion du Christ, le poète reprend le texte biblique qui inclut le dialogue au cours duquel Satan demande au Christ de se prosterner devant lui et de le reconnaître⁴⁶². Chez Darwich, Satan est désigné sous le nom de « la bête », qui apparaît dans le livre de l'Apocalypse sous une forme monstrueuse. L'intertextualité dans ces vers forme une réécriture du texte biblique originel dont le réemploi exprime la situation politique de la Palestine. Satan devient dans le poème l'occupant désigné par « la bête ». Le Christ y est présent sous l'image du poète que Satan-occupant oblige à choisir entre la soumission et la mort.

Le récit biblique dit que Satan demande au Christ de se « prosterner devant lui », mais l'ennemi du poète ne se contente pas de cette demande puisqu'il ajoute : « tu me baisses la main avec onction deux fois ». Darwich montre que son adversaire est plus monstrueux que Satan, puisqu'il exige une bénédiction ou une consécration (« avec onction »), sachant que l'onction correspond aussi à une transmission de l'Esprit saint à travers le rituel du baptême, par exemple.

La figure du Christ, qui symbolise la perte et le deuil, la figure de la victime ou du martyr, la résurrection ou l'*intifada*, permet l'identification du poète au prophète car tous deux utilisent le même instrument pour transmettre leur message : la parole :

Les poètes du Moyen-Orient ont souvent utilisé le symbole mythologique comme vecteur de la civilisation orientale. La pensée orientale a été presque entièrement dominée par le phénomène de

⁴⁶¹ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op. cit.*, p. 111-112.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *op. cit.*, p. 101.

Citation originale en arabe :

نصبوا الصليب على الجدار // فكوا السلاسل عن يدي. // [...] يا أنت! // قال نباح وحش: // أعطيك دريك لو سجدت // أمام عرشي سجدتين! // ولثمت كفي، في حياء، مرتين // أو.. // تعطي خشب الصليب // شهيد أغنية.. وشمس!

⁴⁶² « Le diable l'emmena encore sur une très haute montagne. Là, il lui montra tous les royaumes du monde et leur magnificence. Puis il lui dit : Tout cela, je te le donnerai si tu te prosternes devant moi pour m'adorer. » (Matthieu, IV, 8-9), [en ligne] à <https://www.bible.com/fr>, consulté le 20 février 2018.

la résurrection. Tammouz, Adonis et l'aigle phénicien al-'anqâ ont également servi à la représenter, en plus du Christ.⁴⁶³

Darwich décrit l'humiliation que subit le prisonnier palestinien et les comportements inhumains du geôlier, et il annonce enfin son choix : plutôt mourir « crucifié » que de renoncer à sa patrie :

Je ne fus pas le premier à porter la couronne d'épines
Pour dire à la fille brune : « Pleure ! »
Toi que j'aime aussi fort que ma foi
Ton nom sur ma bouche
Que submerge la soif, raclée de poussière
A pris un gout de vin vieilli dans les jarres !
Je n'étais point le premier à porter la couronne d'épines
Pour dire : « Pleure ! »
Que ma croix soit le dos d'une cavale
Que les épines sur mon front incrusté
De sang et de moiteur soient une couronne de lauriers.⁴⁶⁴

Le poète devient un nouveau Christ qui sacrifie sa vie pour sauver les autres et voir advenir la révolte de son peuple après sa mort⁴⁶⁵. Il montre qu'il n'est pas le premier à choisir la mort et à « porter la couronne d'épines », mais cette dernière a vocation à devenir une « couronne de lauriers » pour couronner le vainqueur, celui qui conduira à la libération de son peuple. Il évoque également « le vin » du Christ, symbole de générosité et de largesse, tout d'abord pour montrer sa propre générosité envers sa patrie, ensuite pour affirmer que la douleur de ce sacrifice est un plaisir comme l'est le vin,

⁴⁶³ Lahouari Ghazzali, « La figure du Christ dans les poèmes de Mahmoud Darwich », *op. cit.*, p. 106.

⁴⁶⁴ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op. cit.*, p. 112.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *op. cit.*, p. 101.

Citation originale en arabe :

ما كنت أول حامل إكليل شوك // لأقول للسمرء: ابكي! // يا من أحبك مثل إيماني // ولاسلك في فمي المغموس // بالعطش المعفر بالغبار
// طعم النبيذ إذا تعتق في الجرار! // ماكنت أول حامل إكليل شوك // لأقول: ابكي! // فعسى صليبي صهوة // والشوك فوق جبيني المنقوش
// بالدم والندى // إكليل غار!

⁴⁶⁵ Voir Jabir A'ssfour, « M'anna al-hadassah fi al-sh'ir al-mo'assir » (« La définition de la modernité dans la poésie contemporaine »), in *Fussul*, n°4, 1984, p. 40.

souvent associé à des fêtes. La culture de la vigne et l'usage du vin jouent effectivement un rôle important dans les civilisations méditerranéennes. Par ailleurs, dans la théologie chrétienne et selon la doctrine de la transsubstantiation, le vin est le sang du Christ qui s'est échappé de ses blessures lors de la crucifixion.

Dans la poésie de Darwich, le motif de la crucifixion constitue une source d'inspiration et un réservoir de symboles qui irriguent ses vers. Dans un autre poème, il évoque la possibilité de descendre de la croix pour annoncer la fin prochaine de l'occupation et le retour des Palestiniens dans leur patrie :

De la forêt d'oliviers l'écho vient
Comme je suis crucifié sur le feu.
Aux corbeaux je dirai : Ne mordez pas,
Afin que peut-être je retourne à la maison,
Que peut-être le ciel pleuve une fois.
Peut-être éteindra-t-il ce bois vorace !
Un jour je descendrai de ma croix... Que dire ?
Renterai-je pieds nus – tout nu ! ?⁴⁶⁶

Dans la tradition coranique, le Christ est un prophète, mais n'est pas divin. Le Christ, nommé 'Isa dans le Coran⁴⁶⁷, est comme Mahomet et Adam dans la tradition musulmane, un homme. L'idée de la Sainte Trinité y est refusée de manière claire et répétée. Selon la tradition musulmane, Jésus n'est pas mort sur la croix – il s'agit d'un « faux-semblant » –, et son « retour sur terre est annonciateur de l'« Heure », c'est-à-dire du Jugement Dernier : « ce n'est qu'à ce moment qu'il mourra », comme l'écrit Carole Boidin⁴⁶⁸. L'humanité

⁴⁶⁶ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, op. cit., p. 121.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, op. cit., p. 108.

Citation originale en arabe :

من غابة الزيتون // جاء الصدى.. // وكنت مصلوباً على النار! // أقول للغريان: لا تنهشي // فربما أرجع للدار // وربما تشقى السما
//ربما... // تطفئ هذا الخشب الضاري! // أنزل يوماً عن صليبي // ترى... // كيف أعود حافياً عارى

⁴⁶⁷ Voir l'article « 'Isa » dans *l'Encyclopédie de l'Islam*, Leyde, Brill, 1978, Tome IV, p. 85-90.

⁴⁶⁸ Carole Boidin et alii., *Formes de l'action poétique*, Paris, Atlande, 2016, p. 166.

du Christ dans les poèmes de Darwich montre donc l'opération intertextuelle en lien avec la tradition coranique et musulmane. Le poète le présente sous les traits d'un Palestinien crucifié qui supplie les corbeaux (« Ne me dévorez pas »), en espérant être décloué de sa croix (« Un jour je descendrai de ma croix »). Cette descente désigne son retour au pays et rappelle la descente de Jésus sur terre dans la tradition musulmane. Ici le poète exprime la nostalgie de la patrie perdue ainsi que le retour à la terre natale que symbolise « la forêt d'oliviers », ce qui revient aussi à réclamer le retour des réfugiés palestiniens. Par ailleurs, les symboles de la croix et de la crucifixion sont utilisés par Darwich pour des « raisons culturelles et ontologiques », selon Lahouari Ghazzali, qui insiste sur la polysémie du motif :

La croix et la crucifixion ont une grande importance dans la culture orientale. La croix symbolise la souffrance, mais elle représente aussi la résurrection et la liberté. Dans la culture égyptienne ancienne, la croix représente la vie future et le salut. Au Moyen-Orient, elle est liée à la purification, et donc à une nouvelle vie, ou plutôt à une vie éternelle et pure.⁴⁶⁹

Le drame du Christ est réinterprété comme un symbole d'héroïsme et de défi : il invite l'homme à défendre sa terre. Darwich affirme de même que les douleurs de la crucifixion constituent une source d'espoir et de victoire sur les bourreaux à travers l'image des « arbres [qui] meurent debout » :

Le chantre est sur la croix douloureuse.
Sa plaie luit comme une étoile
Aux hommes alentour il dit
Toutes choses hormis le remords.
«Ainsi je meurs aux arrêts
Debout je meurs comme l'arbre !»
Ainsi la croix deviendra minbar
Et aussi bien morceau de bois pour y jouer nos airs.

⁴⁶⁹ Lahouari Ghazzali, « La figure du Christ dans les poèmes de Mahmoud Darwich », *op. cit.*, p. 100-101.

Le poète-chantre meurt crucifié pour ouvrir aux hommes une vie plus totale. Il tente de montrer que l'homme peut engager tout son être pour résister au Mal et le transformer en une source d'espoir, comme le montre l'image de l'« étoile » dans les vers de Darwich. Les objets se transforment, passent d'une religion à l'autre et la crucifixion devient un « minbar », une sorte d'escabeau servant de chaire d'où l'imam ou le mollah fait son sermon lors de la prière du vendredi dans une mosquée. C'est à partir de la croix-minbar que le poète déclare sa résistance. La croix se fait également instrument de musique de circonstance et bricolé (« les clous feront les cordes »), que le poète-chantre utilise pour célébrer sa patrie.

Darwich présente le Christ sous plusieurs figures pour exprimer le double drame du Christ et de son peuple. Darwich insiste sur l'analogie entre le sort tragique du Christ et celui du peuple palestinien :

En chacun de nous, il y a une Palestine, depuis le message d'amour et de paix apporté au monde par Jésus le Nazaréen... jusqu'au peuple palestinien d'aujourd'hui, crucifié sur la croix de l'occupation israélienne.⁴⁷¹

Pour Darwich, chaque Palestinien est un nouveau Christ et un nouveau martyr de l'injustice israélienne. En outre, Darwich devient lui-même un symbole du sacrifice à la patrie :

J'aurais aussi –

⁴⁷⁰ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op. cit.*, p. 96-97.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *op. cit.*, p. 92-93.

Citation originale en arabe :

المغنى على صليب // الألم جرحه ساطع كنجم // قال للناس حوله // كل شيء ... سوى الندم: // هكذا متُّ واقفاً // واقفاً متُّ كالشجر! //
هكذا يصبح الصليب // منبراً.. أو عصا نغم // ومساميره.. وتر

⁴⁷¹ « *La poésie en des temps de sauvagerie* », in Al-Quds Al-'Arabi- quotidien arabe publié à Londres- du Lundi 14 avril 2003, traduit de l'arabe par Macel Charbonnier. Cité par Lahouari Ghazzali, « La figure du Christ dans les poèmes de Mahmoud Darwich », in Marie-Hélène Avril et Sobhi Boustani, *Poétique et politique : la poésie de Mahmoud Darwich*, *op. cit.*, p. 100.

Mais ma croix même n'est point mienne,
Ma torture elle-même... - C'est moi qui suis à elle⁴⁷²

Darwich est captif de sa torture et de ses douleurs qui l'aliènent. L'injustice qu'a subie le Christ est la même que celle du peuple palestinien sous l'occupation. Darwich compare le Messie, le sauveur, au combattant palestinien qui va délivrer son pays de l'humiliation et de l'injustice et réinterprète le mythe du Christ en termes politiques :

Marxiste et palestinien, Mahmoud Darwich fait de 'Issâ (le nom de Jésus dans le Coran), une figure certes mythique et qui rassemble l'identité palestinienne dont les villes et les espaces sont porteurs d'une signification souvent liée à l'histoire de ce personnage [...] mais aussi un ancêtre historique, un précurseur de la lutte anticoloniale, victime, justement, de son engagement.⁴⁷³

Darwich se réfère au récit christique en tant que réalité ancienne, mais pour créer et décrire une réalité moderne. L'évocation du Christ, symbole de la délivrance, prend une valeur allégorique dans sa poésie. Cette poésie de la survie est la « vraie poésie » qu'on rencontre chez Brasillach, qui recourt pour sa part à la même source religieuse d'après les analyses d'Anne Brassié :

[...] à Fresnes [...] Brasillach changera sa souffrance en poésie religieuse. Cela le délivrera de l'étreinte de cette souffrance. Là est peut-être la définition de la vraie poésie,

⁴⁷² Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op. cit.*, p. 99.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré, *op. cit.*, p. 94.

Citation originale en arabe :

لو كان // حتى صليبي ليس // لي، // إني له، // حتى العذاب

⁴⁷³ Carole Boidin et alii. (dir.), *Formes de l'action poétique*, *op. cit.*, p. 166.

celle qui libère le cœur du poète, celle qui doit être écrite
pour survivre.⁴⁷⁴

Face à l'angoisse⁴⁷⁵ qui l'étreint, le poète condamné à mort écrit des poèmes religieux lors des nuits précédant son exécution. Dans l'attente anxieuse de la mort, il évoque le récit de l'homme qui a connu la même situation : le Christ. Comme lui, il passe sa dernière nuit sur le mont des Oliviers :

J'ai passé cette nuit au mont des Oliviers :
Étais-je auprès de vous, bien indigne, Seigneur ? [...]
Ah ! si demain, Seigneur, du jardin des Oliviers,
Je pouvais repartir vers le monde qu'on voit,
Laissez-moi boire encor aux fontaines d'eaux vives
Et laissez s'éloigner cette coupe de moi
Mais s'il vous faut encor mon attente, Seigneur,
S'il vous faut l'aube noire et la plus dure peine,
Prenez l'arrachement et prenez la douleur,
Que votre volonté soit faite, et non la mienne !⁴⁷⁶

Comme le Christ, Brasillach implore Dieu le Père d'éloigner la coupe mais l'accepte en même temps. La coupe évoque le dernier repas du Christ, la Cène, mais aussi l'idée d'un destin funeste comme dans la prière de Jésus à l'agonie : « Mon Père, s'il est possible, que s'éloigne de moi cette coupe ! » (Matthieu 26, 39). Le poète se résigne à ce que sa « volonté soit faite », une

⁴⁷⁴ Anne Brassié, *Robert Brasillach ou encore un instant de bonheur*, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 362.

⁴⁷⁵ L'angoisse de Brasillach en détention n'est pas un cas particulier, mais correspond à un sentiment répandu parmi les écrivains français confrontés à la deuxième guerre mondiale. Face à elle, comme Brasillach, ils ont évoqué le Christ : « Vient la Deuxième Guerre mondiale avec son déferlement de propagande, de cruauté, d'angoisse. Toutes les victimes affamées, emprisonnées, torturées, déportées, massacrées, font un tableau de souffrance et de désespoir ; celui qui en a réchappé ne peut guère y lire que le graphique de l'absurdité – ou alors cette révélation de la détresse est de l'angoisse peut être lue comme une figure moderne de Jésus-Christ souffrant dans ses membres aujourd'hui et comme un appel à agir pour un monde plus juste et plus vrai. » André Dabezies et alii (dir.), *Jésus-Christ dans la littérature française, Anthologie*, Tome II, *op. cit.*, p. 31-32.

⁴⁷⁶ Robert Brasillach, *Les poèmes de Fresnes*, *op. cit.*, p. 63-64.

injonction contenue dans la prière « Notre Père », mais il s'agit moins d'un fatalisme que de l'expression d'un libre-arbitre : faire de la volonté de Dieu une force personnelle. La cellule de Fresnes devient le jardin de Gethsémani où le poète attend la dernière aube de sa vie. Comme pour le Christ, son agonie commence à Gethsémani :

Je monte vers Gethsémani
Tout au long de la nuit obscure.
La nuit est longue, la nuit dure,
O nuit, odeur de l'agonie.⁴⁷⁷

Tel un spectre, l'angoisse accompagne le poète pendant sa dernière nuit dans sa cellule/Gethsémani. Les termes qui caractérisent la « nuit » – « obscure », « longue » et « dure » – constituent un réseau sémantique qui intensifie les sentiments d'angoisse provoqués par la lente agonie. Mais le poète résiste aux ténèbres de cette nuit et « l'espoir fou d'un ange libérateur le saisit » comme le dit Anne Brassié ⁴⁷⁸. Ainsi, Brasillach suggère :

Père, est-il vrai que vienne l'aube ?
Qu'approche celui qui me livre ?
Que ce calice se dérobe !
Que le matin me laisse vivre ! [...]
La sueur coule de mon corps,
Le sang s'écoule de mes veines.
Est-ce un Ange qui vient vers moi ?
Ses paumes sont douces et fortes,
Il rafraichit mon désarroi,
Il me parle et me reconforte.⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁷⁸ Anne Brassié, *Robert Brasillach ou encore un instant de bonheur*, *op. cit.*, p. 362.

⁴⁷⁹ Robert Brasillach, *Les poèmes de Fresnes*, *op. cit.*, p. 65-66.

Par l'image du « calice »⁴⁸⁰, le poète prolonge la reprise intertextuelle de la nuit de l'agonie du Christ à Gethsémani. Le calice renvoie à la Passion du Christ : c'est la coupe utilisée pendant la Cène, mais c'est parfois aussi le calice qui aurait recueilli le sang du Christ lors de sa crucifixion. Brasillach évoque la faiblesse qui l'assiège dans l'attente de la mort. De même, les images d'une vie qui s'en va – la « sueur » qui « coule », le « sang » qui « s'écoule » – reprennent un passage des Évangiles qui évoque l'agonie du Christ : « En proie à la détresse, il priait de façon plus instante, et sa sueur devint comme de grosses gouttes de sang qui tombaient à terre (Luc, 22, 44) ». Le poète évoque la sueur du sang, « gouttes sanglantes » qui sont des « signes et stigmates de l'agonie morale du Christ au Jardin des Oliviers »⁴⁸¹. Par cette image, Brasillach lui-même apparaît, comme le Christ, un symbole sacrificiel pour sa patrie.

Par ailleurs, à la manière d'Agrippa d'Aubigné et de Verlaine⁴⁸², il évoque la figure de l'Ange⁴⁸³ « envoyé de Dieu », messenger, consolateur et guide du poète prisonnier. La figure de « l'Ange » qui « vient » et « reconforte » le poète, nourrit, elle aussi, l'intertextualité avec le texte biblique qui dit : « Alors lui apparut, venant du ciel, un ange qui le reconfortait (Luc, 22, 44) ». En évoquant l'agonie à Gethsémani⁴⁸⁴, « figuration parfaite de l'innocence

⁴⁸⁰ Coupe à boire à l'époque romaine, le calice est devenu instrument du service liturgique chrétien, lors de la célébration de l'Eucharistie. C'est au Jardin des Oliviers que Jésus utilise le terme, traduit tantôt par « calice », tantôt par « coupe », priant trois fois que la Passion imminente lui soit épargnée », Chantal Labre, *Dictionnaire biblique culturel et littéraire*, op. cit., p. 32.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 286.

⁴⁸² L'ange est chez d'Aubigné celui qui vient veiller sur les « petits », les Justes qui « se jouent sur la mort, pilotés par les Anges » (*Les tragiques*, VI, v 239-241). [...] Chez Verlaine, la voix intérieure semble celle de l'ange gardien, consolatrice et véritable berceuse (*Sagesse*, III, 2 et 3). Chantal Labre, *Ibid.*, p. 54.

⁴⁸³ L'ange connaît plusieurs figures dans la littérature française : exterminateur, consolateur, condamné.... Pour plus de détails, voir « *Dictionnaire biblique culturel et littéraire* », *Ibid.*, p. 31-33.

⁴⁸⁴ Notons que l'agonie à Gethsémani est un épisode très fascinant de la vie de Jésus pour les écrivains au vingtième siècle. Sur ce sujet, Voir, André Dabezies et alii. (dir.), *Jésus-Christ dans la littérature française*, op. cit., p. 121-136.

accablée, du Mal qui écrase absurdement l'humanité »⁴⁸⁵, Brasillach réaffirme sa protestation contre un monde injuste qui l'a condamné. Sa poésie dépeint son combat douloureux contre l'angoisse vécue dans sa cellule, qu'il compare à celle du Christ. Cependant, face à l'angoisse, Brasillach ravive l'espoir en invoquant Lazare⁴⁸⁶, l'ami que le Christ ressuscita :

Compagnon de Dieu, Lazare mon frère,
Viendrez-vous demain, viendrez-vous ce soir,
O vous né deux fois aux joies de la terre,
Patron à jamais des derniers espoirs ?⁴⁸⁷

Le poète, fusillé le 6 février, parle du miracle de la résurrection de Lazare dans son poème écrit le 4 février, soit deux jours avant sa mort. Une espérance naît dans sa cellule et le pousse à s'imaginer survivre ou vivre une nouvelle vie, celle des chrétiens auprès de Dieu.

Pour conclure, nous pouvons dire que les poètes détenus enrichissent leurs poèmes par l'intertextualité religieuse qui, à la fois, donne une caution à leurs idées politiques et leur confère une forme de sacralité. L'intertexte sacré constitue aussi, pour le poète, une manière de sublimer une expérience inhumaine et, parfois, d'y donner un sens. À travers la réécriture des textes religieux (Ancien Testament, Nouveau Testament et Coran) et la citation de certains prophètes, ils tentent d'exprimer leur souffrance en prison, comme c'est le cas de Brasillach et Negm, de dire la passion qu'ils vivent, au sens christique du terme. L'utilisation d'un hypotexte biblique et/ou coranique est aussi une manière de rapprocher les religions monothéistes en montrant leurs similitudes malgré les guerres qui ont pu les

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁸⁶ Ami de Jésus, Lazare vivait en Béthanie avec ses sœurs Marthe et Marie. Arrivé quatre jours après la mort de Lazare, Jésus se rend au tombeau et appelle d'une voix forte son ami : « Lazare, lève-toi et marche ! » Alors, le mort sort, encore enveloppé de son suaire et de ses bandelettes (Jn 11). Chantal Labre, *Dictionnaire biblique culturel et littéraire*, op. cit., p. 185.

⁴⁸⁷ Robert Brasillach, *Les poèmes de Fresnes*, op. cit., p. 68.

déchirer. Même s'il sert une revendication politique – la restitution de la patrie palestinienne –, l'intertexte religieux ne correspond pas pour autant à un message nationaliste chez Darwich qui considère que son identité est syncrétique et ouverte : « En bon Palestinien, j'ai toutes les religions en moi »⁴⁸⁸.

⁴⁸⁸ Mahmoud Darwich : *La Palestine comme métaphore, Entretiens, op. cit.*, p. 141.

Chapitre II

Intertextualité mythique et historique

Si les religions forment un intertexte largement utilisé, les écrivains puisent également dans d'autres sources comme certains espaces géographiques, des mythes ou l'histoire. L'évocation poétique des mythes ne constitue pas seulement un processus de citation, mais elle est également « une tentative du poète pour donner un sens plus profond au poème et pour transposer son expérience personnelle au plan collectif » comme le montre le poète égyptien contemporain Salah Abdel Sabour⁴⁸⁹. En outre, les poètes recourent aux mythes pour exprimer des valeurs humaines essentielles comme la liberté et la justice. Ils les utilisent aussi comme des « masques derrière lesquels ils expriment librement leurs idées et leurs visions politiques » selon Ramdan Al-Sabbagh⁴⁹⁰. Ainsi, la représentation des mythes dans la littérature relève d'une écriture intertextuelle comme l'explique Sophie Rabau :

[...] Quand un écrivain choisit de représenter un mythe littéraire, d'inscrire son texte dans cette catégorie générale, il est presque automatiquement conduit à une écriture intertextuelle. Car reprendre un mythe littéraire, ce n'est pas seulement travailler le schéma abstrait du mythe, c'est aussi citer, imiter, transformer les textes littéraires qui ont raconté ce mythe. »⁴⁹¹

Le mythe se construit généralement sous la forme d'un récit, dont les événements se sont déroulés à une époque très ancienne. Pour Yves Chevrel, « un mythe est une configuration narrative symbolique⁴⁹² ». Le mythe perd sans doute de son caractère narratif dans une œuvre poétique, mais sa dimension symbolique est accrue par la reprise intertextuelle.

⁴⁸⁹ Voir Salah Abdel Sabour, *Hayatti fi al'shir (Ma vie dans la poésie)*, Beyrouth, Dar Iqraa, 1983, p. 140.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

هي محاولة الشاعر إعطاء معنى أكثر عمقا للقصيدة ولكي ينقل تجربته الشخصية الي مستوى جماعي

⁴⁹⁰ Voir Ramdan Al-Sabbagh, *Fi naqd al'shir al-'arabi al-mu'assir (Dans la critique de la poésie arabe contemporaine)*, Alexandrie, Dar Al-waffaa, 2002, p. 344.

⁴⁹¹ Sophie Rabau (dir.), *L'intertextualité, op. cit.*, p. 241.

⁴⁹² Yves Chevrel, *La littérature comparée* [1989], PUF, « Que sais-je ? », 1997, p. 62.

L'intertextualité permet au poète d'exploiter le patrimoine mythique et de le réinvestir selon sa propre expérience. Ce patrimoine du passé est relu et évoqué par les poètes à la lumière de l'actualité politique, idéologique et artistique de leur époque. Les mythes antiques sont facilement adaptables à l'histoire contemporaine, selon Nathalie Piégay-Gros :

[...] le propre des mythes littéraires : fonds culturels profondément inscrit dans une mémoire commune, ils résistent à toute définition univoque d'un sens et excèdent toujours les significations que chaque époque peut leur prêter : aussi ne sont-ils jamais épuisés par une interprétation historique donnée et sont-ils toujours disponibles au sens qu'une œuvre leur confère.⁴⁹³

1- Babylone et les villes maudites

Les références spatiales évoquées dans la poésie peuvent prendre une signification symbolique en lien avec l'histoire. L'évocation des lieux historiques et mythiques dans un texte poétique témoigne de leur puissance symbolique et imaginaire pour les écrivains et leurs peuples, comme le montre Omar Ahmad Al-Rabaihat⁴⁹⁴.

Babel, connue pour sa tour, la future Babylone, est un des lieux qui occupent une place privilégiée dans la poésie contemporaine au point d'être devenu un mythe, que l'on retrouve chez Darwich. Son nom vient de *l'hb Bab-el*, du grec *Babylôn* (traductions du sumérien qui signifie « porte des dieux »). Fondée au III^e millénaire par les Sumériens sur les rives de l'Euphrate, appelée à devenir la ville des villes dans l'Orient antique, Babylone connut grandeur et décadence. En plein essor sous le règne d'Hammourabi (XVIII^e s. av. J.-C.), détruite, reconstruite, de nouveau

⁴⁹³ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 88-89.

⁴⁹⁴ Voir Omar Ahmad Al-Rabaihat, *Al-asaar Al-tu'rati fi sh'ir Mahmoud Darwich (L'effet de Torah dans la poésie de Mahmoud Darwich)*, *op. cit.*, p. 107-120 où l'auteur aborde le symbolisme des lieux historiques et mythiques dans la poésie de Mahmoud Darwich et montre les techniques de l'évocation de l'espace dans les poèmes.

florissante sous Nabuchodonosor (VII^e-VI^e s. av. J.-C.), Babylone est alors l'une des sept merveilles du monde. Parmi ses nombreux dieux et temples, Ishtâr, déesse de la fécondité, était particulièrement vénérée ; son culte exigeait la prostitution, au moins une fois, des femmes, ce qui constitue peut-être la source des insultes contre Babylone, « la grande Prostituée », nombreuses dans l'Ancien Testament et dans le livre de l'Apocalypse (19, 9-24)⁴⁹⁵. L'épisode est fameux, les habitants de Babylone voulurent édifier une tour qui s'élevât jusqu'au ciel. Mais, Dieu sanctionna cet orgueil démesuré des hommes en leur faisant parler des langues différentes, ce qui eut pour conséquence l'impossibilité de se comprendre et donc d'achever l'édifice. Babel est un lieu associé à la colère divine et fait partie des villes maudites qui sont très souvent évoquées dans la poésie de Darwich. Babel est présente dans sa poésie écrite à l'extérieur de la prison :

Et Jérusalem chante :

Ô Les enfants de Babel

Vous qui êtes nés dans des chaînes

Vous retournerez à Jérusalem prochainement.⁴⁹⁶

Le poète se réfère également à une autre ville pécheresse, Sodome, détruite avec Gomorrhe dans la Bible par le soufre et le feu à cause de sa dépravation, l'homosexualité en l'occurrence, même si ce n'est pas le seul motif. Darwich l'évoque pour décrire l'état de la nation arabe déchirée et divisée comme une sorte de punition divine pour sa corruption :

Alloue-nous un mur que nous puissions apercevoir un horizon

Et une fenêtre de fournaises.

Et alloue-nous un mur que nous y suspendions Sodome

Qui se divisa en vingt royaumes

⁴⁹⁵ Voir Chantal Labre (dir.), *Dictionnaire biblique culturel et littéraire*, op. cit., p. 43.

⁴⁹⁶ Mahmoud Darwich, *al-'amal al-kamilah (Œuvres complètes)*, op. cit., Tome II, p. 46.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

و تغني القدس // يا أطفال بابل // يا مواليد السلاسل // ستعودون إلى القدس قريباً

pour faire commerce du pétrole... et l'Arabe.⁴⁹⁷

Il est à noter que l'éclatement de la nation arabe est associée à ce qui fait sa richesse, la production et la vente d'hydrocarbures. Babel est un « symbole de l'esclavage, de l'humiliation et de la captivité »⁴⁹⁸ dans les vers de Darwich :

Les esclaves étaient sans défense.

Or ils ont ébranlé le palais !

Babylone entoure notre cou :

Tatouage des filles captives qui rentrent.

L'idole monstrueuse a changé de vêtement.

Celui qui vit après la mort

- Le crois-tu ? – ne mourra point !...

Mort, vie, la route est une.⁴⁹⁹

Le poète évoque la déportation des Juifs à Babylone après le siège de Jérusalem, au VI^e siècle avant Jésus-Christ, sous le règne de Nabuchodonosor II et les compare à la crise traversée par son peuple. L'image des esclaves « sans défense » au temps de Babel correspond aux Palestiniens désarmés face à l'occupation. La figure de Babylone « entour[ant] notre cou » constitue une actualisation du mythe au contexte palestinien. L'adjectif possessif du groupe nominal « notre cou » fait référence

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 213.

Traduit de l'arabe par Elias Sanbar, in « *La terre nous est étroite* », *op. cit.*, p. 180-181.

Citation originale en arabe :

أعطينا جدارا كي نرى أفقا // و نافذة من الذهب // و أعطينا جدارا كي نعلق فوقه سدوم // التي انقسمت إلى عشرين مملكة // لبيع النفط
...و العربي

⁴⁹⁸ Omar Ahmad Al-Rabaihat, *Al-asaar Al-tu'rati fi sh'ir Mahmoud Darwich (L'effet de Torah dans la poésie de Mahmoud Darwich)*, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁹⁹ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op. cit.*, p. 118.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, *op. cit.*, p. 107.

Citation originale en arabe :

كان العبيد عزلاً // ففتنوا البلاط! // بابل حول جدينا // وشم سبايا عانده // تغيرت ملابس الطاغوت // من عاش بعد الموت // لو آمنت..لا يموت // متنا وعشنا والطريق واحده

au peuple palestinien dont les « filles captives », défendent leur terre sans armes et symbolisent la tragédie palestinienne et l'exil qui leur est imposé.

La référence à Babylone permet à Darwich de créer son propre mythe dans lequel il introduit les figures exprimant le drame palestinien contemporain. Dans ce mythe, on rencontre un nouveau personnage central, l'occupant, cette « idole monstrueuse » que le poète compare à Nabuchodonosor. Le mythe créé par Darwich est transposé en Palestine qui constitue le lieu de la captivité. Le retour au mythe de Babylone et la référence à l'exil des Juifs qu'on rencontre chez Darwich se trouvent également chez Brasillach qui rappelle les « captifs de Sion » :

Exilés sur le bord des eaux de Babylone
Nous avons suspendu nos souvenirs,
Seigneur,
Aux arbres dépouillés par les pluies de l'automne,
Et rappelons ainsi le passé dans nos cœurs.
[...] Et maintenant qu'au bruit que fait le vent d'automne,
Tout s'est évanoui de ce que nous aimions,
Exilés sur le bord des eaux de Babylone,
Vaut-il pas mieux se taire, ô captifs de Sion ?
Car le silence seul qui tombe sur la rive
Reste digne du chant des printemps disparus,
Et jette sur le feu des blessures captives
Le baume sous lequel le cœur ne saigne plus.⁵⁰⁰

La déportation des Juifs à Babylone constitue le thème dominant et le poète la décrit de manière métaphorique en reprenant le Psaume 137 du *Livre des Psaumes* (« Près des fleuves de Babylone, // là-bas, nous étions assis // et nous pleurions en nous souvenant de Sion »). L'imagination de Brasillach en prison l'invite à faire parler les « exilés » de Babylone sous la forme collective

⁵⁰⁰ Robert Brasillach, *Les poèmes de Fresnes*, op. cit., p. 35-37.

du « nous ». Il leur cède la parole et leur discours forme le miroir de ses idées personnelles. L'image des souvenirs « suspendu[s] » est une image collective qui symbolise à la fois les exilés de Babylone et le poète prisonnier. La répétition de « nous » et « nos » affirme cette communauté de destin : « nos souvenirs », « nos cœurs », « nous aimions ». Cependant les vers suggèrent une autre signification qui est le retour de l'exil. Le silence qui constitue un « baume » apaisant constitue le début d'une nouvelle période : le retour de l'exil. Ici, Brasillach se réfère au Psaume 126, un des Psaumes des montées chantés par les pèlerins juifs lors de leur pèlerinage à la colline de Sion (Jérusalem et son Temple). Il évoque le contexte historique, qui est le retour des exilés juifs de Babylone que Dieu ramène à Sion : « Quand l'Éternel ramena les captifs de Sion, nous étions comme ceux qui font un rêve. Alors notre bouche était remplie de cris de joie, et notre langue de chants d'allégresse »⁵⁰¹. Le retour, considéré comme source de joie pour les Juifs, comme le montre le Psaume, est représenté chez Brasillach par l'image du « cœur [qui] ne saigne plus ». Le poète espère connaître le même bonheur : une remontée des profondeurs de la prison. Ainsi, le recours au mythe par le poète peut être « entendu comme retour d'une transcendance, volonté de sortir du texte, d'exprimer autre chose que le texte »⁵⁰². Babylone est un lieu historique associé au récit biblique et à une série de légendes qui ont transformé le nom en mythe, notamment littéraire.

Babylone et les villes maudites de la Bible constituent une source de fascination par l'énergie du mal qui s'y déploie et le châtement exemplaire appliqué par Dieu. L'apocalypse promise devient un catalyseur de la création poétique tout en fournissant un support très plastique pour l'imaginaire et donc susceptible de s'appliquer à une grande variété de situations historiques. Pour Darwich ou Brasillach, il s'agit en tout cas de sortir de l'enfer de Babylone, soit par la libération du peuple palestinien, soit par la sortie de prison.

⁵⁰¹ Psaume 126 [en ligne] sur <https://www.bible.com/fr/bible>.

⁵⁰² A. Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, P.U.F, 1993, p. 55.

2- La mythologie grecque

La mythologie grecque constitue une référence importante dans la poésie arabe contemporaine et « le poème arabe moderne a acquis de nouvelles dimensions grâce à l'évocation des mythes riches en symboles révolutionnaires », comme le note Ihssan Abbas⁵⁰³. Les poètes arabes modernes ont souvent recours à la mythologie comme Mahmoud Darwich, dont l'écriture poétique se nourrit véritablement de récits mythiques, d'après les observations d'Ahmad Jabr Sh'as⁵⁰⁴. Dans le poème *Fi Intizaar al-'aadin*, « En attendant ceux qui rentreront », il évoque Télémaque, le fils qui attend le retour du père :

Cabanes de ceux que j'aime en plein sable,
Me voici à veiller, avec les pluies
Je suis le fils d'Ulysse, qui attend les nouvelles du Nord
Un matelot l'appelle, mais il ne s'embarque point.
Il attache les barques et s'enfuit par-delà les plus hautes montagnes.⁵⁰⁵

L'intertextualité dans ce poème se caractérise par la mention explicite du « fils d'Ulysse ». Notons que le mythe d'Ulysse occupe une place particulière, non seulement chez Darwich, mais aussi dans la poésie palestinienne contemporaine en général. Fondé sur la lutte pour le retour au pays natal, ce mythe est considéré par les poètes palestiniens contemporains comme

⁵⁰³ Ihssan Abbas, *Iltigahaat al-sh'ir al-'araabi al-mou'asser* (Les tendances de la poésie arabe contemporaine), Oman, Dar al-shirouq, 1992, p. 128.

⁵⁰⁴ Voir, Ahmad Jabr Sh'as, *Al-usturah fi al-sh'ir al-filastini al_mu'assir* (Le mythe dans la poésie palestinienne contemporaine), Khan Younès, Al-qadissiah, 2002, p. 49.

⁵⁰⁵ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, op. cit., p. 121.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, op. cit., p. 109.

Citation originale en arabe :

أكواخ أحبابي على صدر الرمال // وأنا مع الامطار ساهر..// وأنا ابن عوليس الذي انتظر البريد من الشمال // ناداه بحار ولكن لم يسافر.// لجم المراكب وانتحي أعلى الجبال

« équivalent de la question palestinienne », selon les mots d’Hassan Al-Bindari⁵⁰⁶.

Darwich modifie l’événement essentiel du mythe pour en créer une version nouvelle illustrant la cause palestinienne. Il adapte le mythe grec à son expérience poétique. Télémaque, qui a entrepris un voyage à la recherche de son père dans le récit d’Homère, refuse ce voyage dans le monde de Darwich. Ce dernier présente cette attitude de Télémaque comme un symbole de la fidélité à la patrie : Télémaque est semblable au combattant palestinien qui refuse de s’expatrier. Le fils d’Ulysse/le Palestinien décide de rester pour défendre sa patrie. Le Palestinien ne répond pas à « l’appel du matelot » et « il ne s’embarque point ». Les images successives du refus de partir, « Il attache les barques », et de la fuite vers l’intérieur des terres, « par-delà les plus hautes montagnes », insistent sur ce refus du voyage et signifient le choix définitif du Palestinien de rester en Palestine :

O rocher que mon père a béni, préserve le vengeur !

Je ne t’achèterai point contre des perles.

Non, je n’embarque point.

Je ne partirai jamais – jamais !⁵⁰⁷

Le « rocher », symbole de la terre de Palestine et du désir d’enracinement, constitue un refuge plus précieux que « les perles » évoquées dans ces vers. Cet attachement à la terre, même aride, annonce la révolte du Palestinien. Le mythe de Télémaque/le Palestinien s’achève avec ce rocher et la déclaration réitérée du refus de voyager, marquée par la répétition des négations : « Non, je n’embarque point. // Je ne partirai jamais – jamais ! ». Le mythe d’Ulysse

⁵⁰⁶ Citons également Samih Al-Qassim et Ibrahim Nasrallah, qui donnent une place importante à ce mythe dans leurs poèmes. Voir Hassan Al-Bindari, *Al-tanass fil shi’r il-filastini al-mu’assir (L’intertextualité dans la poésie palestinienne contemporaine)*, Ghaza, Université de Gaza, 2007, p. 241-302.

⁵⁰⁷ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, op. cit., p. 121.

Traduit de l’arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, op. cit., p. 109.

Citation originale en arabe :

- يا صخرة صلي عليها والدي لتصون نائير // أنا لن أبيعك باللالاي. // أنا لن أسافر .. // لن أسافر ... لن أسافر !

est par ailleurs repris dans un autre poème de Darwich, « Mon père », où il avertit les Palestiniens de ne pas réitérer la faute d'Ulysse, à savoir partir :

Il a détourné son regard de la lune
Il s'est retourné pour brasser de la terre en priant
Face au ciel sans pluie
Puis il m'a interdit de partir en voyage !
[...] Alors l'horizon a pleuré un chant :
« Ulysse était chevalier... »
À la maison il y avait des pains
Du vin des couvertures
Des cheveux des chaussures
Et mon père une fois m'a dit
En priant pour les cailloux :
Détourne les yeux de la lune
Prends garde à la mer... et au voyage !⁵⁰⁸

Ces vers formulent l'avertissement du père : le refus du destin d'errance qui fut celui d'Ulysse. Ce principe paternel constitue une forme d'exaltation de la terre dans ce qu'elle a de plus minéral comme l'évoque l'image « priant pour les cailloux ». La prière pour « les cailloux », symbole de la terre de Palestine, signifie « une louange adressée à la terre par celui qui vit de l'aimer et de la cultiver »⁵⁰⁹. Ce discours poétique et la rhétorique « transforme[nt] aisément l'univers verbal en univers mythologique » selon Pierre Albouy⁵¹⁰.

⁵⁰⁸ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine, Ibid.*, p. 153-154.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Ibid.*, p. 124.

Citation originale en arabe :

غض طرفاً عن القمر // وانحني يحضن التراب // وصلّى.. // لسماء بلا مطر // ونهاني عن السفر ! // (... فبكي الأفق أغنية : //
كان في البيت أرغفة // ونبيذ وأعطيه // وخيول وأحذية // وأبي قال مرة // حين صلى على حجر : // غض طرفاً عن القمر // واحذر
البحر .. والسفر !

⁵⁰⁹ Kadhim Jihad Hassan, *Politique du poème : Mahmoud Darwich dans ses premières poésies*, in Marie-Hélène Avril et Sobhi Boustani (dir.), *Poétique et politique : la poésie de Mahmoud Darwich, op. cit.*, p. 159.

⁵¹⁰ Pierre Albouy, *Mythes et Mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1985, p. 10.

L'expérience poétique rejoint l'expérience mythique pour assumer la fonction que définit Max Bilen en ces termes :

Récit mythique cosmogonique et poème ont une même fonction : permettre à l'homme de vivre une condition invivable est une manifestation de l'aspiration de l'homme vers une liberté qui sous-tend le désir de s'autocréer, c'est-à-dire de renaître selon ses vœux⁵¹¹.

Ainsi, l'intertextualité mythique dans les poèmes écrits en prison traduit l'aspiration des poètes prisonniers à la liberté. Ce désir domine le poète et son imagination artistique qui transforme l'espace mythique en un « espace de jeu » :

L'artiste ne devient pas imaginatif, créateur, qu'à partir du moment où l'espace mythique devient un espace de jeu, libère ses possibles, accède à une sorte de désacralisation. La mythopoïétique opère sur fond de dissolution de la croyance, à l'aide d'une transformation des images qui les rend disponibles pour l'œuvre. [...] Par l'art, le mythe s'arrache au désir, au fantasme ou à l'idole, et rend possible l'avènement d'un jeu.⁵¹²

De surcroît, le mythe « n'est pas uniquement récit, mais aussi discours du désir et de l'affectivité » comme le souligne Marc Eigeldinger⁵¹³. L'évocation du mythe d'Ulysse chez Darwich est donc un moyen de créer un nouveau discours fondé sur les affects et les idéaux personnels, un procédé auquel recourent également Cassou et Brasillach en se référant au mythe d'Orphée dans leurs poèmes :

Debout sur le lourd tombereau,
À travers Paris surchauffé,
Au front la pâleur des cachots,

⁵¹¹ Max Bilen, « Comportement mythico-poétique », cité par Jean-Jacques Wunenburg, in Danièle Chauvin et alii. (dir.), *Questions de Mythocritique*, Paris, Éd. Imago, 2005, p. 74.

⁵¹² Gilbert Durand, *Dictionnaires des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 358.

⁵¹³ Marc Eigeldinger, *Lumières du mythe*, Paris, PUF, 1993, p. 10.

Au cœur le dernier chant d'Orphée,
 Tu t'en allais vers l'échafaud,
 O mon frère au col dégrafé !
 [...] Et ceux que l'on mène au poteau
 Dans le petit matin glacé,
 Au front la pâleur des cachots,
 Au cœur le dernier chant d'Orphée,
 Tu leur tends la main sans un mot,
 O mon frère au col dégrafé...⁵¹⁴

Brasillach évoque dans ce poème, dédié à André Chénier, les derniers moments du poète dans la charrette des condamnés le conduisant à l'échafaud⁵¹⁵. Il évoque Orphée, héros de la mythologie grecque, fils du roi de Thrace Œagre et de la Muse Calliope, poète et musicien. Les chants d'Orphée accompagnent le poète sur son chemin vers l'échafaud. Le poète, conduit au poteau, au « col dégrafé », et au « front pâle », recourt à Orphée, dont le mythe comprend plusieurs figures : l'amoureux typique, le héros antique et le poète et chantre divin. Ici, Brasillach évoque cette dernière figure, à laquelle il compare Chénier le condamné à mort. La répétition des vers « au cœur le dernier chant d'Orphée », reflète le désir du poète de conférer l'image d'un « poète divin » à André Chénier et de suggérer le rapprochement de leurs situations en tant que poètes condamnés à mort, dont la poésie reste le dernier refuge face à la mort. En outre, le cheminement d'Orphée pour faire sortir Eurydice des Enfers est symboliquement celui de l'art. Cela représente « le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre », comme

⁵¹⁴ Robert Brasillach, *Les poèmes de Fresnes*, op. cit., p. 7-10.

⁵¹⁵ Avant de monter sur l'échafaud, André Chénier s'est adressé à Jean Antoine Roucher en prononçant ses derniers mots : « Je n'ai rien fait pour la postérité » et d'ajouter (se désignant la tête) : « Pourtant, j'avais quelque chose là ! » ou « C'est dommage, il y avait quelque chose là ! ». Voir : *Œuvres d'André et de M.-J. Chénier*, par H. de Latouche, Bruxelles, Laurent frères, 1829. En attendant son tour devant l'échafaud, il lit un livre de Sophocle. Lorsque le bourreau l'appelle pour lui lier les mains, Chénier remet son livre en poche, non sans avoir corné la page, comme le dit Guillaume Galiène lors de l'émission « *Ça peut pas faire de mal* » [en ligne] in *France Inter*, 24 janvier 2015. Consulté le 22 mai 2017 sur www.franceinter.fr

le dit Maurice Blanchot⁵¹⁶. Les vers de Cassou suggèrent ainsi cette dimension :

Exigence des cœurs diffuse dans la nuit,
Beaux regards confiants, détournez-vous de lui,
Et vous, mortes et morts, alourdis de pardons,
Écartez votre vol de sa déserte grève.⁵¹⁷

La reprise du mythe d'Orphée est ici sensible à travers l'expression « beaux regards confiants » suivie par « détournez-vous de lui » tandis que le poème s'inspire également des *Sonnets à Orphée* de Rilke « Devance tous les adieux, comme s'ils étaient //derrière toi, ainsi que l'hiver qui justement s'éloigne. //Car parmi les hivers il en est un si long //qu'en hivernant ton cœur aura surmonté tout. »⁵¹⁸. Cassou rappelle le voyage d'Orphée aux Enfers pendant lequel il lui est interdit de regarder en arrière, et le poète, lui aussi, montre qu'il est « hostile à tout regard en arrière, quand il faut aller de l'avant, dire oui même à la mort, et devancer tout adieu »⁵¹⁹. Le recours au mythe traduit la fascination du poète envers l'original, comme un mouvement par lequel son imagination créatrice semble dirigée par la force structurale du mythe :

L'imagination créatrice, qu'elle s'exprime par la littérature, la peinture ou même la musique, nous permet de saisir un autre type de gestation des œuvres, qui prend sa source dans le mythe. Car la compréhension de l'imaginaire mythique peut nous aider à comprendre qu'au cœur de nombreux actes de création se tient une matrice de vie, un réservoir de formes, un code génétique d'histoires, qui pré-informent l'œuvre, la font croître dans l'artiste, lui transmettent une force d'extériorisation. Le mythe apparaît ainsi comme une structure symbolique

⁵¹⁶ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1962, p. 225.

⁵¹⁷ Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret*, *op. cit.*, p. 62.

⁵¹⁸ *Sonnets à Orphée* (1922), in Rainer Maria Rilke, *Poésie*, Traduction de Maurice Betz, Paris, Éd. Emile-Paul frères, 1942, p. 47.

⁵¹⁹ Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, nouvelle édition augmentée, Monaco, Éditions du Rocher, 1998, p. 1135.

d'images, particulièrement apte à susciter et à diriger la création.⁵²⁰

Les mythes grecs sont donc repris que ce soit à titre d'illustration – le poète est un nouvel Orphée –, ou pour les inverser : c'est le refus du voyage d'Ulysse et de Télémaque pour Darwich qui préconise une résistance sur la terre même dont les Palestiniens sont spoliés.

3- Les mythes de la mort et de la résurrection

Les poètes arabes contemporains recourent aux sources mythiques considérées par eux comme des bases sur lesquelles fonder leur poésie ancrée dans le monde arabe du vingtième siècle. Les mythes de la mort et de la résurrection, une de leurs sources d'inspiration fondamentales, proposent une dualité qui revêt plusieurs formes symboliques :

L'image de la dualité de la mort et de la résurrection, ou de la stérilité et de la fécondité se manifeste chez beaucoup de poètes [arabes contemporains]. Ses origines sont issues des mythes de la résurrection dont le mythe de Tammouz est le plus présent chez ces poètes, nommés "poètes tammouzéens" dans la poésie arabe contemporaine.⁵²¹

Les poètes palestiniens suivent cette tendance générale de la poésie arabe contemporaine et évoquent ces mythes de l'ambivalence de la fécondité et de

⁵²⁰ Max Bilén, *op. cit.*, p. 69.

⁵²¹ Les poètes arabes « tammouzéens » sont ceux dont la poésie se caractérise par l'évocation du mythe de Tammouz au vingtième siècle. Le précurseur de ce mouvement est le poète palestinien Jabra Ibrahim Jabra dont la poésie accorde une place privilégiée au mythe de Tammouz. Voir Assa'd Rizq, *Al-oustourah fi al-sh'ir al-mu'assir* (Le mythe dans la poésie contemporaine), Beyrouth, Afaq, 1959. Voir aussi, Ahmad Jabr Sha'ss, *Al oustourah fi al-sh'ir al-filistini al-mu'assir* (Le mythe dans la poésie palestinienne contemporaine), *op. cit.*, p. 279.

la stérilité pour figurer la lutte palestinienne, notamment Jabra Ibrahim Jabra et Ezz Al-din Al-Monasrah⁵²².

La poésie de Darwich se caractérise également par la présence des différents mythes qui symbolisent la dualité de la fécondité et de la stérilité de la terre. Darwich évoque ainsi le mythe du Griffon, qui apparaît dès l'Égypte antique, un animal fabuleux, monstre à corps de lion, à tête et à ailes d'aigle qui symbolise le renouvellement de la vie. Le récit mythique associé à cet animal fabuleux fait état de sa renaissance après sa mort. Darwich utilise ce mythe pour décrire la souffrance de son peuple dont le sort est la mort quotidienne : « Tous les jours, nous mourons et les pas brûlent et un griffon voit le jour, incomplet. //Et nous ressuscitons pour être encore tués »⁵²³. Il s'agit ici pour Darwich de stimuler les forces des combattants palestiniens, notamment après l'intervention israélienne au Liban en 1982. Le griffon, cet animal dont la mort annonce le processus de renaissance, devient une image du Palestinien. Darwich souhaite que les Palestiniens puissent renaître pour vaincre la mort et recommencer leur vie. Cependant le poète reprend le mythe du Griffon, mais d'une manière différente :

On t'a essayé, on t'a essayé

⁵²² Jabra Ibrahim Jabra a consacré son recueil « Tammouz fi al-madinah » (« Tammouz dans la cité ») aux images de la mort et de la résurrection en évoquant Ishtar sous plusieurs formes. Citons : Quelle honte ! Les poètes se sont épuisés en aimant// et chaque Laila//s'est épuisée en pleurant//Sauf moi et toi au printemps, ma femme ! //Avant qu'Ishtar ne monte sa voix en criant : Oh ma douleur ! (Jabra Ibrahim Jabra, *Tammouz fi al-madinah (Tammouz dans la ville)*, Beyrouth, Al-mouassassah al-arabyeh lil dirassat wa al-nashr, 1981, p.44.).

Ezz Al-din Al-monasrah évoque Tammouz et Ishtar dans ses poèmes pour décrire sa recherche de la fécondité de sa terre. Citons : « J'aimais la mort ici// où je meurs tout seul//Éloigne-toi de moi, éloigne-toi de ma mémoire//Tu es nulle// Je lutte ce porc//Et la pluie tammouzéenne tombe abondamment sur ma tête//Du fond du forêt, // Ishtar vient pour moi [...] » (Ezz Al-din Al-monasrah, *Al-a'maal al-sh'iryah al-kamilah (Œuvres poétiques complètes)*, Beyrouth, Al-mouassassah al-arabyeh lil dirassat wa al-nashr, 1994, p. 59. Voir l'article de Mohammed A'ssfour, « Jabra Ibrahim Jabra comme poète », in *Dirassat Naqdyeh*, Al-mouassassah al-arabyeh lil dirassat wa al-nashr, Beyrouth, 1996, p. 166-167. Voir aussi : Ahmad Jabr Sha'ss, *Al oustourah fi al-sh'ir al-filistini al-mu'assir (Le mythe dans la poésie palestinienne contemporaine)*, op. cit., p. 280-293.

⁵²³ Mahmoud Darwich, *Al-a'maal al-oula (Les premières œuvres)*, Tome II, op. cit., p. 109. Traduction d'Elias Sanbar, « La terre nous est étroite », op. cit., p. 73.

Citation originale en arabe :

كل يوم نموت، وتحترق الخطوات وتولد عنقاء // ناقصة، ثم نحيا لنقتل ثانية

Qui t'a donné cette énigme ? Qui t'a nommé ?
Qui t'a monté sur nos blessures pour te voir ?
Apparais donc des cendres comme le griffon des ruines !⁵²⁴

Sous sa plume, l'animal fabuleux devient un symbole de stérilité, sans utilité après sa mort et sa transformation en cendres. Darwich transforme le mythe pour décrire le désespoir du peuple palestinien après la guerre du Liban : « Seul, je suis debout sur la surface de la cité // Job est décédé, le griffon est décédé et les compagnons sont partis.⁵²⁵ »

Darwich reprend un autre mythe, celui du mois de Mars. Dans ce mythe, Mars, dieu de la guerre est aussi dieu de la végétation, du printemps et de la jeunesse. C'est donc un symbole de la vie renouvelée et de la renaissance de la terre. Darwich utilise ce mythe pour décrire la scène de l'assassinat de cinq fillettes par l'armée israélienne devant leur école primaire :

En mars, l'année de l'Intifada, la terre
Nous a divulgué ses secrets sanglants. En mars, cinq fillettes sont
passées devant les lilas et les fusils.
Debout à la porte d'une école primaire, elles se sont enflammées de roses
et de thym de pays⁵²⁶.

Ce mois correspond à une fête célébrée par les Palestiniens, « le jour de la terre », où ils honorent la mémoire des victimes palestiniennes tuées par les Israéliens à la fin du mois de mars en 1976. Ainsi Darwich évoque le mythe

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 336.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

جربناك جربناك... // من أعطاك هذا اللغز؟ من سماك؟ // من أعلاك فوق جراحنا ليراك؟ // فظهر مثل عنقاء الرماد من الدمار

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 342.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

...وحدى على سطح المدينة واقف // أيوب مات، وماتت العنقاء، وانصرف الصحابة

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 285.

Traduction d'Elias Sanbar, *La terre nous est étroite*, op. cit., p. 143.

Citation originale en arabe :

في شهر آذار، في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرض // أسرارها الدموية. في شهر آذار مرت أمام // البنفسج والبنديقية خمس بناتٍ. وقفن على باب // مدرسة ابتدائية، واشتعلن مع الورد والزعر البليدي

de Mars à plusieurs reprises dans son poème très connu, « *Qassydāt al-ārd* » (*Le Poème de la terre*) où l'on trouve une forme de refrain : « En mars, la terre découvre ses fleuves. [...] En mars la terre a donné ses arbres en mariage. [...] En mars, la tourbe avance tel le sang frais à l'heure du midi... [...] En mars la terre a mis le feu à ses fleurs »⁵²⁷.

Darwich glorifie les martyrs du massacre israélien à travers le mythe de mars, ce mois qui incarne la fécondité et possède une grande influence sur la nature comme le montrent les vers cités. Tout cela encourage le poète à implorer à la terre de rendre fertile son existence : « Et t'en conjure-Ma Dame la terre – fertilise le cours de cette existence oscillant entre deux questions : // Comment ? Et où ? »⁵²⁸. Darwich prolonge les significations de ce mythe en annonçant le mariage des éléments en mars, le mois caractérisé par la floraison des plantes : « En mars, les plantes sont parfumées. Voici la noce des éléments »⁵²⁹.

Quant au mythe de Tammouz, présent chez Darwich, ce mythe s'appuie sur une divinité antique du feu en Mésopotamie, mais aussi un dieu agraire, symbole de la mort et de la renaissance de la nature. Son statut le place dans une sorte d'entre-deux : « Déifié, il se tient entre l'homme et les dieux, entre la vie et la mort, même entre le désert et la ville. Sur encore un autre niveau, et probablement le plus durable, Dumuzi est l'archétype du dieu qui meurt. Son destin s'identifie à la disparition annuelle et à la résurrection de

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 288-293.

Traduction d'Elias Sanbar, *Ibid.*, p. 145-149.

Citation originale en arabe :

في شهر آذار تكتشف الأرض أنهارها // في شهر آذار زوجت الأرض أشجارها // في شهر آذار يمشی التراب دماً طازجاً في الظهيرة. // في شهر آذار أحرقت الأرض أزهارها

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 290.

Traduction d'Elias Sanbar, *Ibid.*, p. 147.

Citation originale en arabe :

أرجوك - سيدتي الأرض - أن تخصبي عمري المتمايل بين سؤالين : // كيف ؟ وأين ؟

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 294.

Traduction d'Elias Sanbar, *Ibid.*, p. 149.

Citation originale en arabe : وفي شهر آذار رائحة للنباتات. هذا زواج العناصر:

la végétation en dehors des terres irriguées⁵³⁰ ». Tammouz sera marié à Ishtar, grande déesse génératrice de toutes choses, la personnification des forces reproductrices de la nature. Tammouz (Juillet) se manifeste dans la poésie de Darwich comme un symbole de la souffrance de son peuple menacé par l'occupant et privé de la terre :

Juillet passe sur nos ruines
Éveillant le désir des vipères
Le blé sera moissonné une fois encore –
Oh ! soif de rosée dans les pacages !⁵³¹

Le mythe de Tammouz apparaît ici dans le titre du poème *Tammouz wa Al-affâ* (Juillet et la vipère). Darwich réemploie le mythe dans ce poème court, un des deux plus importants modèles poétiques de la poésie arabe moderne, pour enrichir le langage poétique. Le recours au mythe crée des nouvelles images grâce auxquelles le poète transforme son expérience personnelle en expérience collective. Ce symbolisme permet à Darwich de construire le poème sur deux axes, dont l'un est réel et l'autre est mythique. Le poème commence par l'image des « ruines », qui désigne la mort et renvoie au mythe de Tammouz. Le fait que Tammouz « passe sur [les] ruines » fait écho aux destructions subies par le peuple palestinien. Darwich compare, en outre, l'occupant à une « vipère », image par laquelle Darwich exprime la dimension historique de drame du peuple palestinien face à l'occupant-serpent. L'image de Tammouz qui « éveille le désir des vipères » rappelle la menace grandissante représentée par l'occupant. Mais la dualité du mythe entre la mort et la vie est illustrée par l'allusion au « blé moissonné », qui renvoie à la terre nourricière. Les figures de la terre féconde après l'avènement de

⁵³⁰ Tammouz chez les Babyloniens ou Dumuzi chez les Sumériens est le dieu mésopotamien de la Végétation, symbole de la mort et de la renaissance de la Nature. Repris de l'article « Dumuzi/Tammuz », <https://mythologica.fr/mesopotamie/dumuzi.htm>, consulté le 10 mai 2019.

⁵³¹ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, op. cit., p. 113.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, op. cit., p. 103.

Citation originale en arabe :

تموز مر على خرائبنا // وأيقظ شهوة الافعى // القمح يحصد مرة أخرى // ويعطش للندى.. المرعى

Tammouz, de la terre menacée par les « vipères », ainsi que le motif de la « soif de rosée » dans un contexte caniculaire, incarnent la lutte entre les forces de la fécondité et de la stérilité :

Juillet revient bannir le souvenir
Par la soif et par les pierres tirées du feu,
[...] Les enfants dans l'exil s'interrogent :
Nos pères ont empierré ici nos nuits des milles pierres
De nos gloires dorées...
Ils ont beaucoup parlé des vignes et des figues
Juillet revient et nous n'en voyons rien.⁵³²

Ces vers représentent la tentative du poète de dévoiler les sources de la vie et de la fécondité dans son pays par l'évocation du mythe de Tammouz. Le retour de Tammouz symbolise la résurrection et le renouvellement de la fécondité de la terre. Mais ce retour entraîne aussi le renouvellement du drame de son peuple. La négation « nous n'en voyons rien » qui suit les figures de la fécondité, « gloires dorées, des vignes et des figues », illustre la misère du son peuple privé de tout, sous le joug de l'occupant. L'anaphore de « Juillet revient » accentue l'amertume et le désespoir de Darwich, symbolisés par l'image des « enfants exilés » d'une part et celle du poète-prisonnier d'autre part :

Le prisonnier soupire : Tu étais nôtre
O Juillet incendiaire, don gratuit
Comme la lumière du soleil ou comme du sable
Or aujourd'hui tu nous fouettes à coups de nostalgie⁵³³

⁵³² *Ibid.*, p. 113-114.

Trad. *Idem.*

Citation originale en arabe :

تموز عاد ليرجم الذكرى // عطشاً.. وأحجاراً من النار // (...) وتساءل الأطفال في المنفى: // عن مجدنا الذهبي // قالوا كثيراً عن كروم التين والعنب // تموز عاد وما رأيناها

⁵³³ *Idem.*

Trad. *Idem.* Citation originale en arabe :

وتنهذ المسجون: كنت لنا // يا حارقي تموز... معطاء // رخيصاً مثل نور الشمس // واليوم تجلدنا بسوط الشوق والذل

On observe la diversité des images et des voix dans le poème. Darwich fait retentir une nouvelle voix après celle des enfants exilés, la voix du poète-prisonnier qui apparaît comme une voix personnelle à travers l'expression : « le prisonnier soupire ». Puis, cette voix se transforme en une voix collective qui exprime le drame humain d'un peuple occupé. La collectivité se manifeste à travers l'utilisation de l'adjectif possessif « nôtre » suivi par le pronom personnel « nous ». Le poète privé de liberté transmet sa souffrance au monde extérieur à la prison et l'unit à la souffrance du peuple privé des biens de sa terre et des dons de la nature. L'image de Tammouz « incendiaire » qui « fouette à coups de nostalgie » incarne la douleur et les privations du peuple palestinien. Ainsi, l'évocation du mythe de Tammouz est associée à la production d'amertume et des malheurs :

Et d'humiliations.

Juillet ! Il part de nos aires

Juillet ! Il prend son manteau de flamme

Pourtant au fond de nos ruines

Il laisse une vipère...

Et dans nos gorges derrière lui

Une soif sèche...

Et dans le sang

Une éternité de désir et de colère.⁵³⁴

Pour Darwich, la fin de Juillet coïncide avec le début d'un nouvel épisode de la souffrance du son peuple. Juillet ou Tammouz, dont l'arrivée ravive le désir de la destruction chez l'occupant, repart en laissant l'occupant-vipère

⁵³⁴ *Ibid.*, p.114.

Trad. *Ibid.*, p. 105.

Citation originale en arabe :

تموز.. يرحل عن بيادنا // تموز .. يأخذ معطف اللهب // لكنه يبقى بخربتنا // أفعى // ويترك في حناجرنا // ظمأ // وفي دمننا //
خلود الشوق والغضب

« au fond [des] ruines » de Palestine. Darwich décrit les conséquences tragiques du départ de Juillet sur son peuple : la soif et la colère. Les images : « manteau de flamme », « une soif sèche », « le sang », « éternité de désir et de colère », constituent le champ sémantique d'une brûlure insupportable qui commande une révolte. C'est une révolution que le poète souhaite déclencher de l'intérieur de la prison face au geôlier et qu'il veut propager dans la patrie. Le message principal que la poésie écrite en captivité par Darwich vise à transmettre en dehors de la prison est révolutionnaire :

Du bout de la prison une poignée de mes poèmes s'est envolée
Pour affirmer vos mains comme un souffle sur un feu
[...] Je dirai aux gens, aux amis : Nous sommes là, processionnants,
Captifs de votre amour,
En ce jour ma passion pour la patrie a grandi d'une année
Embrassez-moi donc comme le vent étreint le feu !⁵³⁵

La cellule devient un lieu de ressourcement et l'espace du renouvellement de l'amour de la patrie, dont le poète se dit « captif », qui dépasse la réalité carcérale. Ainsi, Darwich rejoint la tradition poétique arabe la plus ancienne ainsi qu'il le rappelle lui-même dans un entretien :

Dans la tradition arabe, l'Andalousie est la lamentation collective sur le paradis perdu. Elle exerce une attraction dramatique vers le passé. L'Andalousie rappelle la poésie antéislamique de la Jahiliyya dans laquelle on pleure sur le lieu, sur la maison qui n'est plus. C'est la tradition, le chant doit commencer par des lamentations sur les pierres et sur le campement disparu. C'est le chant des nomades qui passaient d'un lieu à un autre. Le poète avance et trouve des pierres. Laylâ est passée par là, Lubnâ est passée par là. L'Andalousie a pris

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 115.

Traduit de l'arabe : *Ibid.*, p. 103-104.

Citation originale en arabe :

من آخر السجن طارت كف أشعاري // تشد أيديكم ريحاً .. على نار // (...) أقول للناس للأحباب: نحن هنا // أسرى محبتكم في الموكب
الساري // في اليوم أكبر عاماً في هوى وطني // فعانقوني عناق الريح للنار

la place du lieu perdu, et ensuite la Palestine s'est transformée en Andalousie.⁵³⁶

La Palestine est devenue l'équivalent de l'Andalousie, un paradis dont la communauté arabe pleure la disparition. Darwich exprime ainsi une fatalité de la perte et de la dépossession que l'écriture poétique tend à combattre. Les mythes qu'il reprend sont réinterprétés dans un sens politique et viennent en soutien de ses revendications.

4-Symbolique de l'histoire

L'histoire avec la force symbolique de ses événements constitue une source très riche dans laquelle puisent les poètes prisonniers pour exprimer leurs sentiments derrière les murs de la cellule et pour défendre leurs positions. L'évocation de l'histoire crée une interaction diachronique dans le texte poétique, où le passé vient colorer de ses traces les besoins du moment présent, ce qui tisse un lien entre le passé et le présent à travers lequel les poètes puisent dans la mémoire collective. Cette inspiration reliant passé et présent peut être considérée comme « une sorte de révolution contre les images du présent par l'évocation d'images semblables dans le passé », comme l'explique Rajaa 'Eid⁵³⁷. Les poètes reformulent un événement du passé et réemploient des symboles historiques à travers une opération intertextuelle par laquelle ils tentent de les mettre en harmonie avec leur présent :

La façon par laquelle les poètes traitent la sensibilité de l'histoire repose sur les techniques de tri dialectique des faits et sur les techniques de choix et de la modulation [...]. La vérité historique se transforme en une vérité poétique grâce à

⁵³⁶ Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore*, op. cit., p. 117-118.

⁵³⁷ Rajaa 'Eid, *Lughat al-sh'ir (Le langage de la poésie)*, Alexandrie, Mnshaat al-ma'arif, 1998, p. 201.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

نوع من الثورة علي صور الحاضر من خلال استدعاء صور مشابهة في الماضي

ces techniques qui forment les points de distinction entre la poésie et l'Histoire.⁵³⁸

Ainsi, le traitement poétique des données historiques et leur réemploi sous forme intertextuelle redonnent vie à ces événements et renforcent leur pouvoir significatif historique et littéraire. Les poètes contemporains tendent à réécrire l'histoire en évoquant ses faits et événements pour créer une nouvelle réalité qui associe le présent au passé dans un contexte poétique visant à créer des perspectives d'avenir. Les symboles historiques constituent des outils que les poètes réemploient pour soutenir leur cause, individuelle et collective. En outre, ils donnent au texte poétique plus d'originalité et de profondeur en puisant dans des civilisations différentes. Autrement dit, l'histoire avec ses événements multiples et ses symboles connus, forme une source d'inspiration pour les poètes prisonniers. Pour eux, elle est comme l'arbre qui symbolise leurs racines et soutient leur généalogie. Cette histoire invite les poètes à la défendre pendant les temps de crises, de guerre et d'occupation. Par conséquent, les poètes comme Cassou créent des analogies entre le passé et le présent pour inscrire leur texte dans l'histoire :

La plaie que, depuis le temps des cerises,
je garde en mon Cœur s'ouvre chaque jour.
En vain les lilas, les soleils, les brises
viennent caresser les murs des faubourgs.
Pays des toits bleus et des chansons grises,
Qui saigne sans cesse en robe d'amour,
Explique pourquoi ma vie s'est éprise
Du sanglot rouillé de tes vieilles cours.

⁵³⁸ 'Izz Aa-dine al-munasirah, *Hariss al-nass al-shi'rey (Gardien du texte poétique)*, Beyrouth, Dar Kitabaat, 1993, p. 95.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

ان الطريقة التي يعالج بها الشعراء حساسية التاريخ قائمة على تقنيات فرز جدلية الاحداث وعلى تقنيات الاختيار والتعديل. [...] فالحقيقة التاريخية تتحول الي حقيقة شعرية بفضل هذه التقنيات التي تشكل نقاط التمييز بين الشعر والتاريخ

Aux fées rencontrées le long du chemin

Je vais racontant Fantine et Cosette.⁵³⁹

Ici, Cassou recourt au passé pour dénoncer l'occupation et chanter l'espérance. Le sonnet XXIII se réfère à un fait historique « la Commune de Paris »⁵⁴⁰ par la référence à la chanson « Le temps des cerises », composée par Jean-Baptiste Clément. Les quatrains rappellent le souvenir des massacres des ouvriers, qui ont été évoqués dans le sonnet XXII : « En tout pays, depuis toujours, les ouvriers // meurent. Le sang des ouvriers baigne les rues »⁵⁴¹. Dans le sonnet XXIII, Cassou s'adresse donc à la France, qui est symbolisée par certaines images : « au pays des toits bleus et des chansons grises » et « aux fées rencontrées le long du chemin ». Il s'agit de métonymies qui font référence à la France des provinces et renvoient au merveilleux des contes de fées considérés comme une partie du patrimoine national. Cassou associe également les images des fées aux héroïnes de Victor Hugo des *Misérables* : « Fantine et Cosette ». Cette association révèle le désir du poète d'en appeler aux fées pour secourir les deux malheureuses que sont *Fantine* et *Cosette*. Ces deux figures symbolisent toutes les filles françaises humiliées et maltraitées par l'occupant nazi.

⁵³⁹ Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret*, op. cit., p. 67.

⁵⁴⁰ Sur la Commune de Paris, citons : En mars 1871, les Allemands vainqueurs de la guerre contre la France, font le siège de Paris. Le second Empire a été renversé et, depuis le 4 septembre 1870, la République a été proclamée. L'Assemblée élue le 8 février 1871 est toutefois à majorité monarchiste ; elle siège dans la ville royale de Versailles. La nouvelle République, dirigée par l'ambigu Adolphe Thiers, semble donc fragile. C'est dans ces conditions qu'éclate, le 18 mars 1871, une insurrection dans la capitale. La « Commune » y est proclamée, mélange d'un républicanisme radical (les communards décrètent par exemple la séparation de l'Église et de l'État, la gratuité de l'enseignement) et des différentes tendances du socialisme français (Karl Marx suit ainsi avec intérêt les événements parisiens). La Commune prend fin brutalement lors de la « semaine sanglante » du 21 au 28 mai 1871, qui voit les troupes « versaillaises » écraser l'insurrection. Le bilan est de 25 000 morts. Le mouvement ouvrier français est décapité. Mais la Commune lui fournira, pour longtemps, une origine mythique, en même temps qu'elle accentuera la méfiance des socialistes envers la République. [en ligne] <https://www.universalis.fr>, consulté le 22 juin 2018.

⁵⁴¹ Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret*, op. cit., p. 66.

Le sonnet XXIII s'inspire, on l'a dit, de la célèbre chanson « Le temps des cerises » composée par Jean-Baptiste Clément et Antoine Renard en 1866 et qui est devenue un symbole de la Commune de Paris. Bien que cette chanson ait été composée avant la Commune, elle est néanmoins fortement associée à l'insurrection parisienne car son auteur a été un communard actif. Les cerises rappellent sans doute la couleur du drapeau des insurgés, mais le texte n'a pris un sens politique qu'après coup. Par cette allusion, Cassou établit un lien entre la Commune de Paris et le contexte de l'occupation allemande de la France. Le fait de s'en inspirer suggère que les vieilles chansons, que le poète prisonnier connaît bien, surgissent dans la mémoire pendant la période de l'emprisonnement. La chanson « Le temps des cerises » fut d'ailleurs reprise en 1942 par Charles Trenet dans une version modernisée pour narguer l'occupant nazi.

Le sonnet de Cassou semble se situer dans le prolongement de cette chanson : il exprime la nostalgie des temps de paix et chante l'espoir d'un avenir meilleur. On peut ainsi noter plusieurs références à la chanson de Jean-Baptiste Clément dans le sonnet de Cassou qui reprend des expressions du dernier couplet de cette chanson : « Une plaie ouverte [...] Et le souvenir que je garde au cœur » devient chez Cassou « La plaie que, depuis le temps des cerises / je garde en mon cœur s'ouvre chaque jour ». On trouve une autre reprise dans le deuxième quatrain : le vers « qui saignes sans cesse en robe d'amour » reprend « Cerises d'amour aux robes pareilles ». Cassou tente de donner à sa plainte une valeur collective en reliant les douleurs du passé aux malheurs du présent. Il termine le poème par « la fête » qui succède à « la plaie », ce qui forme une inversion thématique de la chanson car « Le temps des cerises » est inaugurée par « la fête » qui précède « la plaie ». En fait, Cassou commence par les peines pour terminer par l'espoir :

L'arbre de l'école, à son tour, répète
une belle histoire où l'on dit : demain...

Ah ! jaillisse enfin le matin de fête
où sur les fusils s'abattraient les poings !⁵⁴²

En évoquant la chanson des ouvriers, Cassou exprime le désir de liberté, de solidarité et de résistance face à l'oppression. Il chante l'avenir notamment par l'expression « le matin de fête », précédée de l'exclamation « ah » qui reflète son impatience de voir la liberté. Le poète réécrit une chanson ancienne pour en absorber la force et communiquer un désir de la lutte aux autres hommes par la poésie. Ainsi la réécriture permet au poète de s'appuyer sur le passé pour défendre des causes comme la libération de la patrie, illustrée dans les poèmes de Cassou et de Darwich.

Ce dernier recourt à l'Histoire pour mettre en lumière la question palestinienne et pour décrire la crise traversée par le peuple palestinien. Les symboles historiques se multiplient dans les poèmes, qui désignent l'occupant israélien et invitent les Palestiniens à résister à l'occupant. Darwich trouve une référence qui convient parfaitement à son projet, l'Empire Byzantin :

En ton nom j'ai crié dans les vallées :
Les chevaux de Byzance ! – je les connais bien
Encore que les champs de batailles aient changé
Prenez garde
Aux éclairs que mon chant a tirés en frappant la pierre
C'est moi l'ornement de la jeunesse et le chevalier des chevaliers⁵⁴³

⁵⁴² *Ibid.*, p. 67.

⁵⁴³ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, *op. cit.*, p. 93.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, *op. cit.*, p. 91.

Citation originale en arabe :

وباسمك ، صحت في الوديان // خيول الروم! .. أعرفها // وإن يتبدل الميدان! // خذوا حذراً .. // من البرق الذي صكته أغنيتي على
الصوائر // أنا زين الشباب وفارس الفرسان

Byzance, qui a été souvent représentée par les artistes jusqu'à la fin du XIX^e siècle en tant qu'exemple de l'autoritarisme et de la décadence⁵⁴⁴, est évoquée dans ces vers pour symboliser l'occupant israélien. « Les chevaux de Byzance » représentent les soldats israéliens que le poète « connaît bien » et Darwich désigne la terre palestinienne par l'image des « champs de batailles ». La Palestine est le nouveau « champ de bataille » entre les Arabes et l'occupant. Ici, Darwich fait allusion à la lutte historique entre les Arabes et l'Empire byzantin qui sert ensuite de référence au conflit israélo-arabe contemporain.

Le recours à l'histoire constitue une nécessité technique qu'exige la modernité poétique et forme également une nécessité thématique fondée sur des motifs sociaux, culturels et politiques comme l'explique Abdel-Rahman Bsissou⁵⁴⁵. Ces motifs conduisent le poète, en tant qu'« ornement de la jeunesse » et « chevalier des chevaliers », à avertir le peuple – « prenez garde » – qu'il doit se préparer à la lutte. Les Byzantins, en tant que figure de l'occupant contemporain, sont au cœur des vers :

Chevaux de Byzance ! – je les connais bien
Et je sais bien que devant eux
C'est moi, moi, l'ornement de la jeunesse
Le chevalier des chevaliers !⁵⁴⁶

Le poète reprend certaines expressions en refrain : « chevaux de Byzance, je les connais bien », « ornement de la jeunesse », « le chevalier des chevaliers ». Cette répétition « d'un mot ou d'un groupe des mots revêt une signification

⁵⁴⁴ Voir Olivier Delouis, « Byzance sur la scène littéraire française (1870-1920) », dans Marie-France Auzépy (dir.), *Byzance en Europe*, Presses universitaires de Vincennes, 2003, p. 4-10.

⁵⁴⁵ Abdel-Rahman Bsissou, *Qasydat al-qina'a fil sh'ir al-'arabi al-mu'aassir (Le poème du masque dans la poésie arabe contemporaine)*, Beyrouth, al-muassass al-arabyeh lil dirassat, 1999, p. 208.

⁵⁴⁶ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, op. cit., p. 94.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, op. cit., p. 91.

Citation originale en arabe :

خيول الروم .. أعرفها // وأعرف قبلها أني // أنا زين الشباب وفارس الفرسان!

psychologique certaine »⁵⁴⁷ chez le poète. La reprise des images montre l'état d'esprit qui domine l'écriture poétique de Darwich : un esprit révolutionnaire que rappelle clairement la lutte historique entre les Arabes et les Byzantins. Le poète révolutionnaire rappelle l'histoire pour raviver la révolte du peuple palestinien et pour l'inviter à mener le combat à son terme comme « un chevalier des chevaliers ». Il considère que son peuple en sortira victorieux et que l'occupant sera vaincu à l'image de plusieurs symboles historiques de la tyrannie :

Pharaon a péri

Néron a péri

Or toutes les esclaves de Babel ont retrouvé la vie !⁵⁴⁸

Darwich essaie d'illuminer le présent par les rayons de l'espoir en évoquant la mort de Pharaon et de Néron. Le poète compare leur chute à la fin proche de l'occupation, ce qui devrait redonner la vie à sa patrie comme c'est le cas des « esclaves de Babel [qui] ont retrouvé la vie ». La tyrannie finit toujours par être abattue par les forces de la liberté. Le poète confirme cette vision par l'utilisation du passé grammatical des verbes, *maata* (a péri), répété deux fois et *'aadat* (ont retrouvé). Il veut persuader le lecteur que cette vision n'est pas un rêve, mais une réalité confirmée d'une part par l'emploi du passé de l'indicatif et décrit d'autre part par le rappel de la fin de Pharaon et de Néron. Ici, l'intertextualité historique permet de rassurer le lecteur sur la promesse d'un avenir quasi assuré : toutes les tyrannies ont une fin.

Brasillach recourt également à l'histoire, proche et non antique, pour justifier sa situation et les idées qui l'ont fait condamner à mort. Il se réfère à des faits réels de l'histoire de la France, qui ont causé de nombreuses victimes, mortes pour avoir défendu leurs idées. Brasillach se considère lui-

⁵⁴⁷ Khristo Negm, « Al-tahlil al-nafsi lil adab », (« L'analyse psychologique de la littérature »), in *al-saqaffa al-nafsyeh*, Tome I, N°4, Beyrouth, Dar al-nahdah al-arabyeh, 1990, p. 74.

⁵⁴⁸ Mahmoud Darwich, *Un Amant de Palestine*, op. cit., p. 170.

Traduit de l'arabe par Olivier Carré in *Poèmes palestiniens*, op. cit., p. 136.

Citation originale en arabe :

ففرعون مات // ونبيرون مات // وكل السنابل في أرض بابل // عادت إليها الحياة!

même comme victime de ses opinions. Le poète, condamné à mort, se compare aux morts lors de la crise de février 1934 en France :

Les derniers coups de feu continuent de briller
Dans le jour indistinct où sont tombés les nôtres.
Sur onze ans de retard, serai-je donc des vôtres ?
Je pense à vous ce soir, ô morts de Février.⁵⁴⁹

Ce poème « Aux morts de février », commencé et interrompu le 1^{er} février 1945, fait référence à la manifestation antiparlementaire du 6 février 1934 conduite par des ligues d'extrême-droite dont l'Action française, qui tourne à l'émeute et fait de nombreuses victimes après une fusillade des forces de l'ordre.

C'est donc onze ans plus tard, dans l'attente de son exécution, que Brasillach revient sur ces événements. Il rappelle le carnage causé par cette crise sanglante : « les derniers coups de feu » qui tuent de nombreux manifestants. Face à l'angoisse, le poète s'évade par la poésie qui forme un dernier refuge avant la mort, mais cette angoisse qui s'empare de lui le contraint à vivre sa mort en poésie : « Sur onze ans de retard, serai-je donc des vôtres ? ». Le jeu sur les pronoms « les nôtres », « des vôtres », souligne l'appartenance du poète à la communauté des insurgés victimes, selon lui, de la répression. L'invocation solennelle terminale « Ô morts de Février » situe le poète parmi une communauté d'opprimés morts pour leurs idées. Brasillach établit un lien entre sa mort, prononcée en raison de son activité lors de la Seconde Guerre mondiale, et la manifestation de 1934 qui a marqué sa radicalisation politique et son passage du nationalisme classique au fascisme. On peut éventuellement y lire le regret de ne pas être mort onze ans plus tôt, sans le déshonneur qui pèse désormais sur lui. Symboliquement, il est fusillé le 6 février 1945, onze ans jour pour jour après la manifestation du 6 février 1934, après avoir écrit jusqu'au dernier matin – une méditation en prose intitulée « La mort en face ».

⁵⁴⁹ Robert Brasillach, *Les poèmes de Fresnes*, *op. cit.*, p. 70.

L'intertextualité historique forme pour Brasillach un moyen efficace de se justifier et de défendre son âme assaillie par le spectre de la mort. En attendant la fin du procès et le jugement, il évoque des noms illustres comme François Villon, Miguel de Cervantès et André Chénier qui ont partagé son expérience carcérale :

L'an trente-cinq de mes années,
Ainsi que Villon prisonnier,
Comme Cervantès enchaîné,
Condamné comme André Chénier,
Devant l'heure des destinées,
Comme d'autres en d'autres temps,
Sur ces feuilles mal griffonnées
Je commence mon testament.⁵⁵⁰

Par ce poème testamentaire, Brasillach rappelle les expériences d'emprisonnement des autres écrivains dont l'histoire de la littérature conserve la mémoire. Il entame son poème en adaptant les termes du *Testament* de François Villon : la formule « En l'an trentième de mon âge ⁵⁵¹» de Villon devient chez Brasillach en « L'an trente-cinq de mes années », une manière d'insister sur la relative jeunesse des deux condamnés. Par ailleurs, « Le Testament du condamné » de Brasillach reprend l'image de « Villon prisonnier », qui proteste contre son enfermement. Villon condamné implore la pitié de tous, en critiquant encore au passage, les tortionnaires et bourreaux qui l'ont soumis au régime du pain sec, de l'eau et de la torture et, avec eux, Thibaud d'Aussigny, le puissant évêque d'Orléans, responsable de son enfermement à Meung-sur-Loire. Ce dernier porte la responsabilité de ses malheurs en prison et de sa déchéance physique et morale :

Sinon aux traîtres chiens mâtins
Qui m'ont fait ronger dures crêtes,
Mâcher maints soirs et maints matins,

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁵¹ François Villon, *Poésies*, Paris, Flammarion, 1992, p. 80.

Qu'ores je ne crains trois crottes.
Je fisse pour eux pets et rottes ;
Je ne puis, car je suis assis.
Au fort, pour éviter riottes,
Je crie à toutes gens mercis.⁵⁵²

On peut donc dire que l'image de « Villon prisonnier » utilisée par Brasillach porte un message : Brasillach, comme Villon, est victime d'un procès injuste et les juges sont responsables de ses malheurs en prison, comme l'est l'évêque Thibaud d'Aussigny. Ici, l'évocation du personnage de Villon montre que l'intertextualité forme une nécessité symbolique à laquelle recourt le poète pour inscrire un message important : « déclarer son innocence ». En établissant son testament, Brasillach, comme Villon, dit son angoisse existentielle et peut-être aussi certains regrets ou remords. Comme Villon, Brasillach transpose une forme juridique dans le registre poétique, mais c'est que le testament est également poétique et le poème finit par constituer un tombeau. Brasillach utilise le même procédé avec l'évocation du poète André Chénier, que nous avons évoqué plus haut.

Le poème « Le Testament d'un condamné » fait référence à un autre écrivain : Miguel de Cervantès. L'image de « Cervantès enchaîné » évoque un fait réel de la vie de l'écrivain espagnol qui a été emprisonné pendant cinq ans à Alger (1575-1580). Brasillach rappelle ces années pour comparer sa réaction en prison à celle de Cervantès, connu pour son esprit fort et son audace lors de son incarcération. À travers cette opération intertextuelle, le poète lance un défi face aux geôliers et montre qu'il affronte courageusement les souffrances de l'emprisonnement comme l'a fait Cervantès. La mémoire de l'écrivain espagnol galvanise Brasillach et lui donne la force de continuer l'écriture en prison. Ici, le symbole historique devient une source de fermeté de l'âme et de courage, une source dans laquelle les poètes prisonniers

⁵⁵² *Ibid.*, p. 88.

puisent leurs poèmes comme le font Brasillach et le poète égyptien Fu'ād Negm.

Ce dernier pratique également l'intertextualité en reprenant certains symboles historiques pour parler du présent. Il se réfère au patrimoine arabe et islamique pour enrichir les vers par une lyrique énergique que lui fournissent les figures historiques. Ce poète prisonnier cite des personnages historiques, connus pour leur courage et leur gloire, et dont l'âme est semblable à la sienne, dominée par les idées révolutionnaires. En promettant la victoire des Arabes contre Israël, le poète évoque *Saladin*⁵⁵³, une figure historique bien connue chez les Arabes et dans l'histoire islamique grâce à ses victoires militaires, en particulier la victoire écrasante lors de la bataille d'Hittin en 1187, victoire qui lui ouvre les portes de la Palestine et de Jérusalem :

Peuple arabe
Fils des chevaliers
Qui porte le drapeau de la lutte
Qui a nourri le passé par des jours glorieux
Saladin,
appelle, des profondeurs de sa mort,
les gens endormis :
Je ne vous appartiens pas , et vous n'êtes pas mes fils,
si vous acceptez autre chose que la victoire,
C'est seulement l'arme qui,
dirige pendant la guerre,

⁵⁵³ Saladin, en arabe : يوسف بن نجم الدين أيوب بن شاذي « الملك الناصر » أبو المظفر صلاح الدين ('*abū al-muẓẓafar ṣalāḥ ad-dīn al-malik an-nāṣir yūsuf ben Negm ad-dīn al-'ayyūbī ben šādī*), nommé aussi Salāḥ Ad-Dīn Al-Ayyūbī ou Salaheddine et Selahedînê Eyūbî (en kurde). Il est né en 1138 à Tikrit et mort le 4 mars 1193 à Damas. Il est le premier dirigeant de la dynastie ayyoubide. Il est connu par sa lutte contre les Francs pour avoir repris les territoires qu'ils occupaient durant le dernier tiers du XII^e siècle. Il a conduit les armées musulmanes pour récupérer Jérusalem en 1187 après une guerre sanglante. Il a pris le pouvoir en Égypte de 1169 à 1193 et à Damas de 1174 à 1193. Voir : Aboul Mahassin Bahaa el-dine ibn Shadaad, *Siraat Salaheddine (Biographie de Salaheddine)*, Le Caire, Hindawi 2012.

et résout les problèmes et les crises⁵⁵⁴

Ces vers décrivent l'esprit révolutionnaire d'un écrivain prisonnier qui cherche le chemin de la liberté pour lui et pour la nation arabe. Le poète affirme que la révolution constitue la seule solution pour les peuples arabes face à l'occupation israélienne, d'une part, et face aux régimes arabes autoritaires, d'autre part. Pour transmettre ce message au lecteur, il évoque une figure historique qui porte les caractéristiques de la révolution et de l'héroïsme : Saladin qui a su s'opposer aux Croisés. L'évocation de ce personnage montre que « le poète choisit, parmi les personnages historiques, ceux qui conviennent à la nature des idées et des questions qu'il désire transmettre au lecteur »⁵⁵⁵ comme le dit le critique Ali 'Ashri Zayed. Negm rappelle le passé glorieux des Arabes à travers l'image du « Peuple arabe » présenté comme « fils des chevaliers », suivie par plusieurs images qui illustrent la fierté du poète envers ce passé : « porte le drapeau de la lutte », « a nourri le passé par des jours glorieux ». Ces images forment un champ sémantique de la gloire et de l'héroïsme tandis que le vocabulaire du poète est fondé sur des termes simples utilisés comme des slogans émotionnels. Ce type d'énonciation vise à raviver les espoirs et à ranimer l'esprit de la révolution chez les peuples arabes. L'emploi du verbe *younaadi* (« appeler » conjugué au présent de l'indicatif) montre que le poète vise à attirer l'attention du lecteur en insistant sur la dimension orale et dialogique du poème.

Par ailleurs, Negm utilise également le personnage de Saladin pour dénoncer la faiblesse des peuples arabes contemporains. La figure des « gens endormis » désigne les Arabes actuels et reflète l'amertume et la tristesse du

⁵⁵⁴ Ahmad Fu'ād Negm, *Al-a'maal Al-kamilah (Œuvres complètes)*, op. cit., p. 359.

Traduction personnelle. Citation originale en arabe dialectal égyptien :

ويا شعب العرب // يا ابن الفوارس // يارافع للنضال بيرق ورايه // يا واهب للزمن أيام وضية // صلاح الدين // ينادي من منامته // على النايمين // لا انا منكم ولا انتو من ولادي // إذا رضيتم // بغير النصر غاية // ولا غير السلاح في الحرب // يحكم // ويحسم // في المشاكل والقضايا

⁵⁵⁵ Ali 'Ashri Zayed, *Istid'aa al-shakhsseyat al-tarikhyeh fi al-sh'ir al-'arabi al-mou'assir (L'évocation des personnages historiques dans la poésie arabe contemporaine)*, Le Caire, Dar al-fikr al-'arabi, 1997, p. 120.

poète vis à vis de leur faiblesse. Ces « gens endormis » doivent se réveiller pour répondre à l'appel de Saladin qui s'irrite contre eux et refuse de les admettre dans sa filiation : « je ne vous appartiens pas », « vous n'êtes pas mes fils ».

Notons ici que Darwich utilise également ce héros historique dans sa poésie (écrite hors de prison) pour dénoncer l'état actuel de la nation arabe, sa faiblesse devant l'occupation israélienne : « Nous connaissons l'histoire depuis son commencement // Et nous savons le commerce fait de Saladin au marché des slogans »⁵⁵⁶. Darwich regrette que le nom du héros ne signifie plus rien dans un monde dominé par les transactions commerciales et les intérêts économiques personnels : « Notre blessure n'était qu'une chaire // à celui qui l'a vendue.... // Il a vendu les épées // pour construire une tribune // dédiée à la gloire des trônes ! »⁵⁵⁷.

Si Saladin est parfois le révélateur d'une forme de décadence de la nation arabe, son appel héroïque doit guider les Arabes sur le chemin de la victoire et leur montrer les moyens de cette victoire : la révolution et la force des armes. Negm forme un plan de bataille et appelle à la victoire à travers l'évocation de personnages historiques héroïques. Pour cela, il se réfère au patrimoine arabe qui compte plusieurs figures de chevaliers comme *'Antara Ibn Chaddad* :

Ô les filles du Nil ! Ô les captives
chez les bourreaux
'Antar n'est pas présent à votre époque,
Mais il y a des millions de personnes comme lui
Chevaliers
qui, au moment attendu,

⁵⁵⁶ Mahmoud Darwich, *Al-a'maal al-oula (Œuvres premières)*, Tome I, *op. cit.*, p. 299.

Ma traduction. Citation originale en arabe : نعرف القصة من أولها // وصلاح الدين في سوق الشعارات

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 343.

Ma traduction. Citation originale en arabe :

لم يكن جرحنا غير منبر // للذي باعه ... باع حطين ... باع السيوف ليبيني منبر // نحو مجد الكراسي!

Monteront le dragon
Détruiront les barrages
Libèreront les prisonniers⁵⁵⁸

Le poète évoque un personnage connu pour son esprit chevaleresque et pour sa bravoure et le compare aux Égyptiens qui s'apprêtent à déclencher une révolution. Il affirme que le peuple égyptien contient des millions de citoyens semblables à 'Antar par leur courage.

Claude-Gilbert Dubois explique que l'image « a une grande valeur symbolique et [qu']elle reproduit toutes les étapes de transformation et d'utilisation de la communication par l'image. Mais à chaque instant l'effectuation de [cette] image s'accompagne d'une volonté de donner du sens. On ne peut la détacher de la procédure de signification et d'une problématique du signe »⁵⁵⁹. Ces analyses montrent que le jeu entre le signe et la signification, le signifiant et le signifié, active les deux axes essentiels du symbolisme de l'image. Ces axes s'échangent leurs rôles lorsque le poète recourt à l'intertextualité qui lui permet de les utiliser de manière réciproque. En évoquant un symbole historique, le poète tente de donner un sens particulier au poème et ce sens peut former une série de signes qui porte plusieurs significations. Cela constitue un des objectifs de l'intertextualité historique chez les poètes prisonniers : évoquer un symbole significatif qui porte plusieurs signes, comme le fait Brasillach en rappelant Jeanne d'Arc et Charlotte Corday :

Les adversaires d'autrefois pour ce jour se sont accordés,
Les juges traînés au boucher sont auprès des mauvais enfants,
Car les juges seront jugés par coupables et innocents.
Socrate juge la cité, Jeanne signe le jugement,

⁵⁵⁸ Ahmad Fu'ād Negm, *Al-a'maal Al-kamilah (Œuvres complètes)*, op. cit., p. 379-380.

Ma traduction. Citation originale en arabe dialectal égyptien :

يابنات النيل ياسبايا // ف حبال الجلادين // مابقاش في زمانكم عنتر // لكن فيه الملايين // فارس // لحظة ماتحين الساعة // يركب ضهر
التين // ويحطم الحواجز // ويقف المساجين

⁵⁵⁹ Claude-Gilbert Dubois, « Symbole et mythe », in Danièle Chauvin et alii. (dir.), *Questions de Mythocritique*, op. cit., p. 337.

Et à la Cour siègent ce soir la Reine et Charlotte Corday.⁵⁶⁰

Le procès de Brasillach inspire ces vers et forme la raison pour laquelle le poète évoque les symboles : Brasillach se réfère aux personnages historiques dont la vie connaît un procès semblable au sien. Ainsi, l'évocation de Socrate, de Jeanne d'Arc et de Charlotte Corday porte une valeur symbolique et permet de comparer le sort de Brasillach à des personnages illustres dans l'histoire. Le poète s'inspire du procès de ces personnages pour dénoncer le système judiciaire implacable et les juges qui le condamnent. Il déclare les juges coupables et menace : « les juges seront jugés ». Il les accuse d'être responsables des jugements iniques dont tous les personnages évoqués et lui-même sont victimes. Pour cela, il annonce le début d'un nouveau procès, qui se déroule en présence de Socrate, de Jeanne d'Arc et de Charlotte Corday. Ce procès imaginaire constitue un procès parallèle au procès réel qu'il dénonce. Socrate, dont les chefs d'accusation sont « ne pas reconnaître les mêmes dieux que l'État, [...] introduire des divinités nouvelles et [...] corrompre la jeunesse »⁵⁶¹, est convoqué dans le temps présent pour revendiquer ses droits et juger ceux qui lui ont infligé une peine injuste. Par ailleurs, le procès de Socrate prend une autre dimension à travers « les véritables motifs [qui] sont de nature politique »⁵⁶², ce qui révèle un autre objectif de Brasillach : dénoncer le caractère politique de son propre procès. Il achève le procès imaginaire par les figures de Jeanne d'Arc et de Charlotte Corday. L'expression « Jeanne signe le Jugement » renvoie au second procès de 1456 qui proclama l'innocence de Jeanne et réhabilita entièrement l'héroïne et sa famille. Jeanne revient dans le temps présent pour « signer le jugement » du nouveau procès. Brasillach clôt le procès du temps présent par l'image de Charlotte Corday qui « siège à la Cour ». Accusée d'avoir assassiné Marat et condamnée à mort, ce personnage historique justifie son

⁵⁶⁰ Robert Brasillach, *Les poèmes de Fresnes*, op. cit., p. 46.

⁵⁶¹ Pierre Chambry, *Socrate de Xénophon*, Paris, Hachette Littérature, Coll. « Classiques Athéna », 1951, p. 55.

⁵⁶² Louis-André Dorion, *Socrate*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? » 2004, p. 23.

acte par l'amour de la patrie et le salut de la République⁵⁶³. Ce sont les mêmes arguments que donne Brasillach pour se justifier. Pour autant, on peut remarquer que Brasillach cite, à travers les erreurs judiciaires, les principales figures de la droite nationaliste : Jeanne d'Arc que Charles Maurras voulait voir remplacer Marianne, ou Charlotte Corday qui assassina Marat, et bien sûr le philosophe martyrisé par la démocratie, Socrate.

L'histoire constitue une source riche d'inspiration pour les poètes qui circulent entre les époques pour mieux faire passer leur message personnel et politique sur le présent. Cassou et Brasillach évoquent l'histoire nationale, la Commune ou les manifestations de 1934, pour resituer leur drame personnel dans le contexte de la France occupée et de la Seconde Guerre mondiale, même si les deux poètes n'occupent pas la même place sur l'échiquier politique. Brasillach qui fait partie des « écrivains maudits » avec Céline, Rebatet et Drieu-la-Rochelle, cherche à se placer dans une lignée illustre, constituée par les grands condamnés à mort de l'histoire, allant de Socrate à lui-même en passant par Jeanne d'Arc et Charlotte Corday. C'est aussi le patrimoine littéraire français qui est convoqué avec Victor Hugo pour Cassou et François Villon pour Brasillach. Les poètes arabes tendent à mobiliser les épisodes glorieux de l'histoire arabe afin de remobiliser les victimes de l'hégémonie israélienne, qu'il s'agisse de la lutte glorieuse contre l'Empire byzantin, de Saladin et sa reconquête de Jérusalem ou d'autres figures chevaleresques.

Pour conclure, la mythologie et l'histoire forment des sources inépuisables dans lesquelles les poètes de notre corpus puisent la matière de leurs poèmes. Si l'intertextualité nourrit le tissu des poèmes, elle constitue également un message social, politique et personnel adressé au monde extérieur à la prison. Poétiquement, l'intertextualité mythique et historique transforme le poème en texte productif, qui « se situe à la jonction de

⁵⁶³ Albert Sorel, *Charlotte de Corday : une arrière-petite-fille de Corneille*, Paris, Hachette, 1930, p. 246.

plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur », comme le dit Philippe Sollers⁵⁶⁴. Sur le plan thématique la reprise des mythes et des symboles historiques confère aux poèmes un sens nouveau et plus profond.

⁵⁶⁴ Philippe Sollers, « *Écriture et révolution* », in *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Paris, Le Seuil, 1968, coll. « Points », p. 75.

Conclusion

Grâce aux reprises intertextuelles, le poète s'appuie sur la mémoire historique, culturelle et littéraire du lecteur. Il puise dans un répertoire de textes antérieurs et tente de créer une sorte d'harmonie entre son texte et ceux qui l'ont précédé. Chaque fois que le poète use de l'intertextualité pour créer une formulation nouvelle de données anciennes, sa création ne peut être isolée du contexte historique, social et culturel, ni de l'héritage religieux, littéraire, historique ou mythologique. En ce sens, selon Sophie Rabau, le « texte est porteur de son passé qu'il détermine plus qu'il n'est déterminé par lui ; inversement un texte est porteur de son futur qu'il contient en puissance sinon en acte : la trace est trace du futur plus que du passé »⁵⁶⁵.

Nous avons montré dans la présente partie la nature de cette relation entre le texte, le passé et le futur, représentée par les différentes formes d'intertextualité mises en scène par les poèmes de notre corpus. Nous avons exposé dans le premier chapitre le recours des poètes prisonniers aux sources religieuses comme la Bible et le Coran. L'évocation des prophètes et de leur récit constitue une technique dominante dans les poèmes, à laquelle recourent les poètes pour exprimer le drame de l'emprisonnement. Darwich invoque Mahomet, le Christ et Habaquq, qu'il prend à témoin de la tragédie vécue par son peuple. Brasillach fait allusion à la passion de Christ qu'il met en relation avec son expérience personnelle. Cela montre que les poètes se réfèrent aux sources religieuses pour des raisons aussi bien individuelles que collectives. Mais le rapprochement avec Dieu et la religion peut s'expliquer par l'approche de la mort et les craintes qu'elle suscite.

⁵⁶⁵ Sophie Rabau, *L'Intertextualité, op. cit.*, p. 37.

Dans le second chapitre, nous avons exposé les différentes manières dont les poètes font usage de la mythologie et de l'histoire. Les reprises intertextuelles contribuent à transformer l'événement historique en mythe, personnel ou collectif. Ainsi, la présence des villes maudites comme Babylone, et l'usage des mythes grecs, comme Ulysse et *l'Odyssée*, permet à Darwich de créer son propre mythe qui devient par extension le mythe de Palestiniens. De même, Cassou fait des événements historiques le tissu de ses poèmes pour situer sa propre histoire. Grâce à l'intertextualité, les poèmes de notre corpus deviennent une image à la fois du passé des poètes et de leur avenir, qui permet de transcender l'histoire littéraire comme le suggère Sophie Rabau :

L'intertextualité permet de penser la littérature comme un système qui échappe à une simple logique causale et même à la linéarité du temps humain : les textes se comprennent les uns par rapport aux autres et chaque nouveau texte entre dans ce système qui les modifie, mais n'est pas le simple résultat des textes précédents ; il est à la fois leur passé et leur futur, si ces notions ont encore un sens : avec l'intertextualité s'ouvre la perspective d'une herméneutique littéraire dégagée de l'histoire littéraire.⁵⁶⁶.

L'usage de l'intertextualité – religieuse, mythique, historique – ajoute de fait une strate de codes supplémentaires au texte poétique qui gagne ainsi en profondeur et en complexité. Ces références constituent finalement un discours métaphorique ou parabolique de plus qui s'ajoute à la construction du poème. Pour autant, le contexte de l'emprisonnement et la proximité de la mort impliquent une certaine urgence, notamment dans le message adressé au lecteur et à la société qui sont pris à témoin du scandale que vit le poète ou son peuple. Dès lors, le choix des références intertextuelles doit être efficace pour donner force au message, ce qui peut réduire la polysémie du texte poétique à un discours idéologique facilement repérable. Mais les

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 15-16.

dramas de l'histoire peuvent justifier que la poésie se fasse servante des idéaux politiques, surtout quand ils sont nobles, malgré tout le mal que pourraient penser un Baudelaire ou un Mallarmé d'une telle conception. Pour autant, la poésie des prisons ne rompt pas avec l'essence même de la poésie définie par Paul Ricœur à travers la référence dédoublée de la métaphore, qui conserve un lien avec le réel mais ce dernier peut être dépassé au profit d'autres dimensions de la réalité⁵⁶⁷.

⁵⁶⁷ Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 127.

Conclusion Générale

Les mots disent le monde et les mots disent l'homme, ce que l'homme voit et ressent, ce qui existe, ce qui a existé, ce qui existera, l'antiquité du temps, le passé, le futur de l'âge et du moment, la volonté, l'involontaire, la crainte et le désir de ce qui n'existe pas, de ce qui va exister.⁵⁶⁸

Paul Éluard, « *Poésie involontaire et poésie intentionnelle* »

Les mots constituent un instrument essentiel pour l'homme. En temps de guerre, d'occupation et sous un régime autocratique, le langage peut effectivement servir un combat efficace contre ce qui est identifié comme le mal. La poésie des prisons entre dans la catégorie de la littérature engagée qui permet de lutter pour la liberté, la paix et contre toutes les formes de tyrannie.

La poésie forme un mode d'expression pour les poètes enfermés tout en jouant parfois le rôle d'exutoire ou de thérapie pour soulager la souffrance de l'incarcération. L'œuvre poétique jalonne un itinéraire psychologique, moral et politique qui permet au lecteur d'accompagner le poète, d'abord anéanti par le choc de l'incarcération, puis luttant contre toutes les formes de désespoir et l'esprit de défaitisme avant de trouver enfin, aux sources mêmes de la douleur, la volonté de réagir et de lutter pour sa libération et celle de son peuple.

Par leurs poèmes, les poètes prisonniers chantent la gloire de leur patrie opprimée tout en vilipendant leurs ennemis. La patrie est figurée comme un symbole d'honneur, digne de tous les sacrifices. Les poètes, comme Darwich et Cassou, placent leur pays occupé au centre de leurs poèmes, à l'image de la Palestine humiliée et de la France défaite puis libérée. La poésie des prisons obéit à une axiologie selon laquelle se trouvent clairement dénoncées

⁵⁶⁸ Paul Éluard, *Œuvres Complètes*, tome II, *op.cit.*, p. 1132.

l'image ignoble de l'ennemi qui occupe la patrie et la figure monstrueuse du dictateur qui humilie son peuple.

Les questions sociales et politiques occupent une place importante dans la poésie des prisons, à commencer par ce que l'on a appelé les droits de l'homme (ou droits humains), c'est-à-dire des droits universels, inaliénables, quel que soit le régime en place ou l'appartenance ethnique, nationale ou religieuse. Ces principes remontent à la Déclaration universelle des droits de l'homme proclamée à l'ONU le 10 décembre 1948, héritière de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789. Si la situation de la France est conjoncturelle entre 1940 et 1944, celle des pays arabes est plus durable et structurelle, si bien que les poètes arabes prisonniers proposent dans leurs textes de réformer la société à laquelle ils appartiennent et de la reconstruire sur une base démocratique harmonieuse. Les poètes incarcérés développent leur propre lexique de l'expérience carcérale, une grammaire personnelle de la douleur, déterminés par les conditions matérielles de la prison et la séparation d'avec la famille et l'univers amical. Les poètes de notre corpus répondent souvent à des idéaux politiques que l'on qualifie de progressistes, à l'exception de Robert Brasillach fasciné par l'idéologie fasciste.

La poésie des prisons se nourrit également de l'oppression et de l'arbitraire venant des autorités, celles de la prison, mais aussi celles de la Cité. Dans l'expérience de la claustration forcée, les poètes résistent et leur vie quotidienne est faite de menues victoires sur le monde des geôliers, sur les règlements de la prison et aussi sur soi-même. La prison est une question d'espace : l'espace corporel du détenu, la cellule, la relation avec la communauté dans l'établissement pénitentiaire. L'espace exerce une emprise sur le détenu davantage que le prisonnier ne maîtrise son espace. Par ailleurs, la prison est souvent vécue comme un lieu souterrain, caractérisé par l'obscurité et le froid, ce qui rapproche sa perception du modèle des Enfers dans la tradition occidentale. Les poètes réussissent à transformer l'obscurité de la prison en source lumineuse d'inspiration poétique malgré toutes les tentatives faites pour les couper du monde extérieur.

Notre objectif a été d'analyser dans une perspective comparatiste les poèmes écrits en prison dans le monde arabe et dans la France occupée des années quarante. Si les textes français sont d'un nombre plutôt réduit, le corpus arabe est extensif. D'un côté, nous avons Jean Cassou, Robert Brasillach et Jean Genet, de l'autre, Mahmoud Darwich, Ahmad Fu'ād Negm, Faraj Bayrakdar, Ahmad Al-Safī Al-Najafī. Il convient de signaler la position atypique de Jean Genet qui n'est pas un prisonnier politique et a éprouvé une forme de jouissance à être emprisonné. Les *33 sonnets composés au secret* de Jean Cassou pourraient être mis en regard des *Sonnets de la prison de Moabit* d'Albrecht Haushofer, récemment traduits de l'allemand par Jean-Yves Masson⁵⁶⁹. Professeur d'université, Haushofer avait collaboré avec le régime nazi sans adhérer au parti avant de participer à l'attentat manqué contre Hitler du 20 juillet 1944. Arrêté et incarcéré à la prison berlinoise de Moabit, il compose quatre-vingts sonnets qu'on retrouve sur lui après son exécution dans la nuit du 22 au 23 avril 1945. Le recueil est le testament d'un homme qui fait son examen de conscience et regrette sa trop longue complicité silencieuse avec le régime nazi.

Afin de définir les caractéristiques de cette poésie engagée, nous avons d'abord situé les œuvres étudiées dans leur contexte historique et littéraire, ce qui nous a permis de mieux saisir les différentes circonstances de leur création. Notre étude comparatiste a été conduite à partir de plusieurs niveaux d'analyse : historique, politique, social et poétique. Nous avons pu ainsi articuler les liens entre la prison, la poésie et l'engagement. Le monde arabe est une terre fertile pour l'écriture carcérale. Les transformations politiques survenues dans les pays arabes à partir des années 1950 ont un impact direct sur le rôle intellectuel, politique et social des écrivains. À l'évidence, la géopolitique a influencé la poésie écrite en prison, mais cette

⁵⁶⁹ Édition bilingue, Paris, Édition La Coopérative, 2019. Une première traduction de 1954 portait sur une édition incomplète.

dernière n'est pas qu'une poésie de circonstance car elle porte des messages universels.

La poésie des prisons traduit un véritable amour du peuple dont le poète se considère comme un membre. Le poète a pour mission de « réveiller le peuple », parfois endormi dans la compromission et l'ignorance, comme l'écrivait Victor Hugo à son éditeur Hetzel en 1853⁵⁷⁰. Cela paraît d'autant plus nécessaire lorsque l'histoire devient tragique et que la société entre dans des convulsions politiques. Le lyrisme de la poésie peut parfois être un instrument plus efficace que les discours convenus ou idéologiques des politiques. L'emprisonnement renforce l'engagement des poètes et développe chez eux des ressources dont ils n'avaient pas forcément conscience.

Ahmad Fu'ād Negm a réussi à transmettre ses messages révolutionnaires à l'extérieur de la prison malgré la censure sévère. La langue dialectale d'Égypte lui a permis d'accéder aux lecteurs, y compris ceux qui n'avaient pas reçu d'éducation voire les illettrés, notamment grâce à la mise en musique de certains de ses poèmes par son ami et compositeur Cheikh Imam. Outre les aspects sociaux et politiques, nous avons pu déterminer les sujets les plus illustrés dans la poésie des prisons, qui révèlent les obsessions des poètes dans leur cellule comme le spectre de la mort, l'amour, le défi et l'aspiration à la liberté. Notre étude a également permis d'aborder la représentation poétique du quotidien carcéral des poètes. Ces derniers dessinent divers tableaux de leur vie derrière les murs de la prison.

La poésie des prisons étant avant tout de la poésie, notre étude s'est attachée à la prosodie, aux figures de rhétorique, aux images et symboles qui frappent le lecteur. Un des effets recherchés par l'écriture poétique est l'émotion, même si l'humour ou la dérision ne sont pas absents comme chez Darwich. Nous l'avons dit, Negm innove en exploitant l'arabe dialectal d'Égypte tandis que Cassou et Al-Najafi utilisent des formes poétiques

⁵⁷⁰ Victor Hugo, Lettre à Hetzel, Jersey, 6 février 1853. Voir Victor Hugo, Pierre-Jules Hetzel, *Correspondance*, Tome 1 (1852-1853), Paris, Klincksieck, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 1979.

classiques. Le premier compose des sonnets, structure consacrée dès le XVI^e siècle dans la poésie française, tandis que le second reste fidèle à la forme arabe ancienne de la *qassida*. Si Darwich et Bayrakdar utilisent la poésie libre, Genet ne renonce pas aux alexandrins dans son long poème *Le Condamné à mort*. La contrainte de la forme est loin d'être un obstacle au flux de la création, elle la conditionne même dans le contexte particulier de la prison. La poétique littéraire de la contrainte peut paradoxalement libérer l'écriture du poète enfermé dans l'espace restreint de la cellule.

Forme réputée simple, la poésie des prisons repose néanmoins sur un assez large usage de l'intertextualité qui renvoie à une littérature plus savante. C'est ainsi que le Coran et la Bible constituent un hypertexte souvent sollicité, ce qui peut aussi correspondre à un retour à la spiritualité chez le poète incarcéré. Par ailleurs, la poésie des prisons accorde une place particulière à la mythologie, notamment antique, dans un retour aux fondements d'une culture de nature à rassurer dans un contexte de crise. La poésie se nourrit également de l'histoire et des mythes, religieux ou anthropologiques, dont l'universalité parle à l'homme. Les mythes permettent de dialoguer avec l'histoire et le présent tout en inspirant de nouveaux messages. La métaphore, le symbole, le mythe permettent au poète de « déguiser » sa pensée sans la trahir, de la rendre moins référentielle afin qu'elle échappe aux dispositifs de censure qui entourent la prison et les régimes totalitaires. La poésie emprisonnée vise à dire l'incommunicable et à faire partager aux hommes et femmes libres l'expérience indicible de l'incarcération : « C'est dans cette impossible relation du dehors au dedans que prend toute sa place l'enjeu éthique de cette écriture interdite », précise Judit Maár dans un recueil d'articles publié en l'honneur du 50^{ème} anniversaire de la révolution hongroise de 1956⁵⁷¹. Les poètes étudiés confirment par leurs poèmes écrits en prison que « la poésie est la partie la

⁵⁷¹ Judit Maár et Jean Bessière (dir.), *L'écriture emprisonnée*, Cahiers de la Nouvelle Europe, Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises, N°7, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 7.

plus haute du journal du poète. Elle est le journal de ses plus hauts moments », comme le dit le poète et philosophe Jean Wahl⁵⁷².

Il n'est pas sûr qu'on puisse parler de déclin de la « littérature pénitentiaire » en ce début du XXI^e siècle au Proche et Moyen-Orient. Les prisons de certaines capitales « hébergent » encore un certain nombre d'intellectuels et d'écrivains, ainsi que des prisonniers politiques et des activistes, par exemple des écrivains libanais et palestiniens incarcérés dans des prisons israéliennes. La chute de l'URSS et la reconfiguration du monde qui a suivi n'ont pas mis un terme à la persécution des artistes et des intellectuels qui veulent faire entendre une parole libre. Plusieurs intellectuels et écrivains sont toujours derrière les barreaux dans l'attente de « l'aube » de la liberté ou doivent fuir leur pays pour échapper aux menaces de persécution ou d'assassinat et à l'horreur des prisons.

Une prison comme la Bastille est devenue elle-même un mythe dans l'imaginaire français car elle a constitué un véritable laboratoire de l'écriture sous l'Ancien Régime et notamment de l'écriture politique. Et les prisons célèbres ne manquent pas dans le monde, anciennes ou récentes : Alcatraz aux États-Unis, Robben Island en Afrique du Sud, les *Piombi* à Venise, Kenitra au Maroc sans oublier Guantanamo ou Abou Ghraib, désormais prison centrale de Bagdad... En tout cas, le troisième millénaire connaît au niveau mondial des centaines d'écrivains enfermés et privés de leur liberté. Aucun continent n'est épargné. Dans les prisons de Chine, du Tibet, de Birmanie, de Cuba, du Vietnam, de Syrie, de Turquie, de Tunisie, d'Arabie Saoudite, du Niger, d'Iran, de Russie..., des écrivains sont incarcérés lors des dernières années pour avoir exprimé des opinions contraires à la doctrine officielle de leur pays. Le 15 novembre 2018, PEN International a même décrété une « Journée de l'Écrivain en Prison » pour appeler à protéger les écrivains et les journalistes à travers le monde, de plus en plus menacés voire assassinés pour avoir défendu la liberté d'expression.

⁵⁷² Propos de Jean Wahl, cités par Marc Varaut, *op. cit.*, p. 14.

Le cercle des poètes « détenus » est large et nous rappelons ici quelques noms⁵⁷³. En Chine, Liu Xiaobo est condamné en 2009 à 11 ans de prison à cause de ses écrits contre le pouvoir. Il obtient le prix Nobel de la Paix 2010 alors qu'il était en prison. Il meurt le 13 juillet 2017 à la suite d'un cancer du foie qui le frappe lors de son emprisonnement. Rappelons aussi Chen Wei qui est condamné à 9 ans de prison en 2011 pour « incitation à la subversion du pouvoir d'État ». Au Tibet, Dolma Kyab, professeur d'histoire et écrivain tibétain, est arrêté le 9 mars 2005 dans son collège de Lhassa. Selon les autorités, il est accusé d'avoir trahi des secrets d'État. Il est condamné à dix ans de prison et libéré le 8 octobre 2015.

Au Vietnam, le poète Van Tuc Nguyen est connu pour ses textes contre la corruption. Il a été arrêté en 2008, puis condamné en 2009 à 4 ans de prison pour « propagande contre l'état socialiste ».

En Iran, le jeune poète Alireza Roshan est arrêté en 2011, puis enfermé une année à Téhéran en raison de son appartenance à la confrérie des derviches Gonâbâdi, ordre soufi persécuté par le pouvoir. Il a écrit plusieurs poèmes en prison qu'il a d'abord diffusé sur internet. Son recueil *Jusqu'à toi combien de poèmes ?* a été traduit en français et publié en 2011 aux Éditions Érès.

La poétesse colombienne Angye Gaona, est arrêtée en 2012 pour avoir critiqué le gouvernement et dénoncé un génocide.

L'écrivain camerounais Enoh Menomesse est enfermé en 2011 à cause de son opposition au Président Biya. Il est libéré le 27 avril 2015 après 40 mois de détention à Yaoundé.

La poésie écrite en prison a encore de beaux jours devant elle, même si elle a parfois besoin du relais des réseaux sociaux et d'internet pour être diffusée. Elle reste un support privilégié de l'engagement social et politique des écrivains car elle permet de porter une parole forte, de contestation et de révolte, dans le monde étouffant des dictatures de toutes sortes. Le blog

⁵⁷³ Une liste complète et détaillée des écrivains détenus est disponible en ligne sur le site <https://pen-international.org>.

« Danger Poésie » d'André Chenet porte un titre intéressant car si la poésie peut mettre en danger son auteur, elle constitue en retour une menace pour les tyrans et autres ennemis de la liberté d'expression. Notre thèse correspond bien sûr à un exercice académique, mais le chercheur n'est pas enfermé dans sa tour d'ivoire ou son laboratoire, il doit contribuer à sa mesure à la défense des droits inaliénables des humains dont il fait partie.

Bibliographie

I- CORPUS PRINCIPAL

1- AL-NAJAFÎ, Ahmad Al-Safî, *Hassâd al-sijn / حصاد السجن* (*Récolte de la prison*), Beyrouth, Dar al-Ghandour, 1951.

2- BAYRAKDAR, Faraj, *H'amâmah mouttlaqat al-jina'hîin / حمامة مطلقه الجناحين* (*Une colombe aux ailes déployées*), Beyrouth, Dar Mukhtarât, 1997.

Traduit de l'arabe par Abdellatif Laâbi, *Ni vivant ni mort*, Marseille, Al Dante, 2012.

3- BRASILLACH, Robert, *Les poèmes de Fresnes*, Paris, Édition Godefroy de Bouillon, 2000.

4- CASSOU, Jean, *Trente-trois sonnets composés au secret*, Paris, Gallimard, 1995.

5- DARWICH, Mahmoud, *'Ashiq min filastin / عاشق من فلسطين* (*Un Amant de Palestine*) in *Al-dîwan « Al-aa'mâl al-oula » الديوان ، الأعمال الاولى* (*Le Recueil, les premières œuvres*), Tome I, Beyrouth, Dâr Riad El-Rayyes, 1^{ère} éd., 2009.

6- GENET, Jean, « *Le condamné à mort* » et « *Marche funèbre* », dans *Le condamné à mort et autres poèmes suivi de Le funambule*, Paris, Gallimard, 1999.

7- NEGM, Ahmad Fu'âd, *Al'amâal al-shi'ryeh al-kamilah / الأعمال الشعرية الكاملة* (*Œuvres poétiques complètes*), Le Caire, Dar Mirette, 2005.

- *Siwar min al-hayat wal-sijn / صور من الحياة والسجن* (*Images de la vie et de la prison*), Le Caire, Dar al-Ahmadi, 2005.

II- CORPUS SECONDAIRE ET AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES

ABDEL SABOUR, Salah, *Hayatti fi al'shir / حياتي في الشعر (Ma vie dans la poésie)*, Beyrouth, Dar Iqraa, 1983.

AL-BAYATTÎ, Abdel Wahab, *Adîwan / الديوان (Le Recueil)*, Beyrouth, Dar Al-'awda, 1986.

AL-MALÂÏKA, Nazik, *Shagarat al-qamar / شجرة القمر (L'arbre de la lune)*, Beyrouth, Dar al-'ilm lil malayyin, 1968.

AL-MAQDISI, Ahmad Hassan , *La taktoulou el-Cham لا تقتلوا الشام (Ne tuez pas el Cham)*, poème publié en ligne.

AL-MONASRAH, Ezz Al-din, *Al-a'maal al-sh'iryah al-kamilah / الاعمال الشعرية الكاملة (Œuvres poétiques complètes)*, Beyrouth, Al-mouassassah al-arabyeh lil dirassat wa al-nashr, 1994.

AL-NAJAFÎ, Ahmad Al-Safî, *Hazl wa Jad / هزل وجد (Du comique et du sérieux)*, Baghdâd, al-Matba'ah al-'arabeyh, 1937.

- *Al-Majmou'a Al-Kamila lil asha'ar ghaer al manshoura / المجموعة الكاملة للشعار غير المنشورة (Œuvres complètes inédites)*, Baghdâd, Matba'et al-sha'ab, 1977.

AL-QASSIM, Samih, *Al-diwan / الديوان (Le recueil)*, Beyrouth, Dar al 'awdah, 1987.

AL-SAYYAB, Badr Chakir, *Ad-Dîwan / الديوان (Le Recueil)*, Beyrouth, Dar Al-'awda, 1989.

ARAGON, Louis, *Les yeux d'Elsa*, Paris, Seghers, 1942.

- *La Diane Française*, Paris, Seghers, 1946.

- *Le Musée Grévin*, Paris, Minuit, 1946.

BAYRAKDAR, Faraj, *Khyanat al-lou'ghâ wal samt, Ta'ghribatî fi sijoun al-mukhabarat al-souriah / خيانات اللغة والصمت، تغريباتي في سجون المخابرات السورية (Trahisons de la langue et du silence, Mon éloignement dans les prisons des Renseignements syriens)*, Beyrouth, Dar al Jadeed, 2012.

- *Qassidat al-nahr / قصيدة النهر (Poème du fleuve)*, Ras el Khaïmah, Dar Noun, 2013.

- *al-kourouj min al-kahf, yawmiyyat al-sijn wa al-houriyya / الخروج من الكهف، يوميات السجن و الحرية (La sorite de la grotte, Journal de la prison et de la liberté)*, Amman, Dar al Faris, 2013.

BRASILLACH, Robert, *Les raisons d'un engagement*, Paris, Édition Notre combat, 1945.

- *Corneille, Œuvres complètes*, Tome VII, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1963-1966.

- *Écrit à Fresnes*, Paris, Plon, 1967.

- *Les Sept Couleurs*, Paris, Plon, 1985.

BRIGNEAU, François, *A Fresnes, au temps de Robert Brasillach*, Paris, Publication FB, 1944.

CASSOU, Jean, *La mémoire courte*, Paris, Minuit, 1953.

- *Parti pris*, Paris, Albin Michel, 1964.

- *Une vie pour la liberté*, Paris, Robert Laffont-Opera Mundi, 1981.

CHAR, René, *Recherche de la base et du sommet*, Paris, Gallimard, 1955.

COCTEAU, Jean, *Journal 1942-1945*, Paris, Gallimard, 1989.

DARWICH, Mahmoud, *Al-dīwan « Al-aa'mâl al-oula » / الديوان، الأعمال الاولى (Le Recueil « les premières œuvres »)*, 3 Tomes, Beyrouth, Dâr Riad El-Rayyes, 1^{ère} éd., 2009.

- *La terre nous est étroite et autres poèmes*, trad. Elias Sanbar, Paris, Gallimard, 2000.

DE VIAU, Théophile, *Œuvres poétiques*, Tome II, Genève, Librairie Droz, 1962.

ÉLUARD, Paul, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.

GARY, Romain, *Éducation européenne*, Paris, Gallimard, 1956.

GENET, Jean, *Un Captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986.

- *Notre Dame des fleurs* , Paris, Gallimard, 1986.
- *L'ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991
- *Journal d'un voleur*, Paris, Gallimard, 1993.
- *Pompes funèbres dans Le condamné à mort et autres poèmes suivi de Le funambule*, Paris, Gallimard, 1999.

HAUSHOFER, Albrecht, *Sonnets de la prison de Moabit*, traduits de l'allemand par Jean-Yves Masson, Édition bilingue, Paris, Édition La Coopérative, 2019.

HUGO, Victor et HETZEL, Pierre-Jules, *Correspondance*, Tome 1 (1852-1853), Paris, Klincksieck, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 1979.

JABRA, Jabra Ibrahim, *Tammouz fi al-madinah / تموز في المدينة (Tammouz dans la ville)*, Beyrouth, Al-mouassassah al-arabyeh lil dirassat wa al-nashr, 1981.

KARABET, Aram, *Al-Rahil ila al-majhul / الرحيل إلى المجهول*, Alexandrie, Dar Jidar, 2009 ; *Treize ans dans les prisons syriennes, voyage vers l'inconnu*, traduit de l'arabe (Syrie) par Nathalie Bontemps, Paris, Actes Sud, 2013.

KOUROUMA, Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.

MALRAUX, André, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 1933.

NEGM, Ahmad Fu'ād, *Al-Fagoumi "Al-siraa al-zattiyah al-kamila" الفاجومي السيرة الذاتية الكاملة* (L'autobiographie complète), Le Caire, Librairie de Gezirète al-Ward, 2009.

- *hamamtak ya raïs (Ta colombe, ô président) / حمامتك يا ريس*, poème inédit et paru en ligne en 2011.

QABBANI, Nizar, *al-yawmiat al-serria li Bahia al-masryia / اليوميات السرية لبهية المصرية* (Le journal intime de Bahia l'Égyptienne), [en ligne] sur www.nizarqabani.com.

RILKE, Rainer Maria, *Sonnets à Orphée* (1922) ; *Rainer Maria Rilke, Poésie*, Traduction de Maurice Betz, Paris, Éd. Émile-Paul frères, 1942.

TÂHIR, Bahâ', *Khalati Safiyya wa-l-dayr / خالتي صفيية والدير (Tante Safiyya et le monastère)*, Le Caire, Dar al-Hilal, 1991.

VALÉRY, Paul, « *Cahiers* », Paris, Gallimard, 1974.

VILLON, François, *Poésies*, Paris, Flammarion, 1992.

III- ÉTUDES CRITIQUES SUR LES AUTEURS DU CORPUS

- **AL-NAJAFÎ, Ahmad Al-Safî**

1- OUVRAGES

AL KHALIL, Samir, *Mohawalat al-tajdid fi sh'ir Ahmad Al-Safî Al-Najafî / محاولات التجديد في شعر احمد الصافي النجفي (Les tentatives du renouvellement dans la poésie d'Ahmad Al-Safî Al-Najafî)*, Alger, Dar al Bassair, 2017.

AL MA'OUCH, Salem, *Ahmad Al-Safî Al-Najafî, hayatih min shi'rih / احمد الصافي النجفي، حياته من شعره (Ahmad Al-Safî Al-Najafî, sa vie à travers sa poésie)*, Beyrouth, Bahsoun, 2006.

Al MURDINI, Zouheir, *Ahmad Al-Safî Al-Najafî / احمد الصافي النجفي*, Beyrouth, Dâr Riad El-Rayyes, 1989.

BARHOUMI, Khalil, *Ahmad Al-Safî Al-Najafî : Sha'ir al-ghurba wa al-alam / احمد الصافي النجفي: شاعر الغربة والألم (Ahmad Al-Safî Al-Najafî : Poète de l'expatriation et de la douleur)*, Beyrouth, Dar Al-kotob Al-'lmiyah, 1993.

MAZLUM, Mohammed, *Ahmad Al-Safî Al-Najafî : al-ghurba al-kubra li mussafir bila jiha / احمد الصافي النجفي: الغربة الكبرى لمسافر بلا جهة (Ahmad Al-Safî Al-Najafî : La grande expatriation d'un voyageur sans destination)*, Beyrouth, Manshurat al Gamal, 2014.

ROMANOS, Georges (dir.), *Muzakirat al-sha'ir Ahmad Al-Safî Al-Najafî / مذكرات الشاعر أحمد الصافي النجفي (Les mémoires du poète Ahmad Al-Safî Al-Najafî)*, Byblos, Byblion, 2011.

2- ARTICLES

AL DIGELI, Zouheir, « Ahmad Al-Safî Al-Najafî : al-ta'îr al lazi ahssana al-ghinaa » / « احمد الصافي النجفي: الطائر الذي أحسن الغناء » (« Ahmad Al-Safî Al-Najafî : L'oiseau qui a bien chanté), [en ligne] in *al Qabas*, n° 12895, 2009.

AR-RAB'I, Abdel Aziz, « Ahmad Al-Safî Al-Najafî, "Mutannabî haza al-'asr" » / « احمد الصافي النجفي "متنبي هذا العصر" » (« Ahmad Al-Safî Al-Najafî "Mutannabî de cette époque" ») in Revue *al-Adîb*, Beyrouth, 1970, p.11-14.

TAYARAH, Wissam, « Ahmad Al-Safî Al-Najafî fi rihlat al-ibd'aa wa hayat al-manafi » / « احمد الصافي النجفي في رحلة الابداع وحياة المنافي » (« Ahmad Al-Safî Al-Najafî pendant le voyage de la création et la vie des exiles), [en ligne] in *al-Azmenah*, 2011.

3- ENTRETIENS

AL-NAJAFÎ, Ahmad Al-Safî, Entretien télévisé avec Turki Kazim GOUDA en 1974, version papier in *al-madaa*, 2012.

- **BAYRAKDAR, Faraj**

1-ARTICLES

BAYRAKDAR, Faraj, « Yaoum fi hayah » / « يوم في حياة » (« Un jour dans une vie »), [en ligne] in *Al Nahar*, 2007.

BEN HAMZA, Hussein, « Faraj Bayrakdar » / « فرج بيرقدار », [en ligne] in *al Akhbar*, n° 1805, 2012.

2-ENTRETIENS

BAYRAKDAR, Faraj, Entretien avec Mona SALEH, 2011 [en ligne] sur m.dw.com.

- Entretien avec 'Adnan ABDEL RAZIQ in *al 'Arabi al Jadid*, [en ligne], 2014.

- Entretien avec Yasser HAMZA, 2017 [en ligne] sur akhbaalaan.net.

- **BRASILLACH, Robert**

1- OUVRAGES

BILGER, Philippe, *20 minutes pour la mort, Robert Brasillach : le procès expédié*, Elbeuf, Éditions du Rocher, 2011.

BRASSIÉ, Anne, *Robert Brasillach ou encore un instant de bonheur*, Paris, Robert Laffont, 1987.

GEORGES, Bernard, *Robert Brasillach*, Paris, Éditions Universitaires, Coll. « Classiques du XXe siècle », 1968.

ISORNI, Jacques, *Le procès de Robert Brasillach (19 Janvier 1945)*, Paris, Flammarion, 1946.

KAPLAN, Alice, *Intelligence avec l'ennemi : Le procès Robert Brasillach*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2003.

LAVAL, Michel, *Brasillach ou la trahison du clerc*, Paris, Hachette, 1992.

MADIRAN, Jean, *Robert Brasillach*, [1957], Paris, NEL, Nouvelle édition, 2008.

PELLISSIER, Pierre, *Brasillach le Maudit*, Paris, Denoël, 1989.

RASSON, Luc, *Littérature et fascisme, les romans de Robert Brasillach*, Paris, Lettres modernes Minard, Coll. « La Thèsothèque », 1991.

SAPIROT, Pierre (dir.), *Robert Brasillach et la génération perdue*, Paris, Éditions du Rocher, Coll. « Cahiers du Rocher », 1987.

TAME, Peter, *La Mystique du Fascisme dans l'Œuvre de Robert Brasillach*, Paris, NEL, 1986.

VANDROMME, Paul, *Robert Brasillach, L'homme et l'œuvre*, Paris, Plon, 1956.

2- ARTICLES

OULLET, François, « Robert Brasillach » in *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 80, 2000, p. 32-34.

WINOCK, Michel, « Fallait-il fusiller Brasillach ? », in *L'Histoire*, n° 179, juillet 1994, [en ligne] sur www.lhistoire.fr, pages 62-69.

- CASSOU, Jean

1- OUVRAGES

DE LUSSY, Florence, *Jean Cassou : 1897-1986, un musée imaginé*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995.

GEORGEL, Pierre, *Jean Cassou*, Paris, Seghers, Coll. « poètes d'aujourd'hui », 1967.

RACINE, Nicole, *Jean Cassou, un musée imaginé*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1995.

2- ARTICLES

BOUYGUES, Élodie, « Jean Cassou, pour une redéfinition de la poésie », in *Les Nouvelles Littéraires* des années vingt » [en ligne] sur *Fabula*.

DELACROIX, Fabienne Camarero, « Jean Cassou, geôle et poésie », in *Anales de Filología Francesa*, n° 17, 2009, p.51-68.

- DARWICH, Mahmoud

1- OUVRAGES

ABOUEMIDAH, Salah Zaki, *al-Khitab al-shi'ri 'and Mahmoud Darwich, dirassah issloubeyeh / دراسة اسلوبية / الخطاب الشعري عند محمود درويش / (Le discours poétique chez Mahmoud Darwich, Étude stylistique)*, Gaza, Édition al Miqdad, 2000.

AL NABULSSI, Chakir, *Magnoun al-turab / مجنون التراب (Le fou de la terre)*, Beyrouth, al-mu'ssallah al-'arabiyyah lil dirassat wa al-nashr, 1987.

AL-NAQÂCH, Rajaa, *Mahmoud Darwich Sha'ir al-Ard al-muhtalah / محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة (Mahmoud Darwich, Poète de la Terre Occupée)*, Le Caire, Dar al-hilal, 1971.

AL-RABAIHAT, Omar Ahmad, *Al-asar Al-tu'rati fi sh'ir Mahmoud Darwich / الأثر التوراتي في شعر محمود درويش (L'effet de Torah dans la poésie de Mahmoud Darwich)*, Amman, Dar Al Yazuri, 2006.

AL-ZOUGHBI, Ahmad, *al-sha'ir al-ghaddib Mahmoud Darwich* / الشاعر الغاضب (Le poète en colère « Mahmoud Darwich », Mou'assasat Hamada, Irbid, 1995.

AVNÉRI, Ouri (dir.), *Mahmoud Darwich, Palestine mon pays, l'affaire du Poème*, Paris, Minuit, 1988.

BADRAN, Gamal, *Mahmoud Darwich, sha'ir al-soumoud wa al-mouqawama* / محمود درويش، شاعر الصمود والمقاومة (Mahmoud Darwich, poète de la solidarité et de la résistance), Le Caire, al-dar al-massriyya al-libnanyya, 1999.

BOUSTANI, Sobhi et AVRIL, Marie-Hélène (dir.), « *La poésie de Mahmoud Darwich et le quotidien sublimé* », *Poétique et politique : la poésie de Mahmoud Darwich*, Passac, Presses universitaires de Bordeaux, 2010.

COLLECTIF, *Mahmoud Darwich : al-mukhtalif al-haqiqi* / محمود درويش، المختلف (Mahmoud Darwich : Le différent véritable), Amman, Al Shorouq, 1999.

DA'MAS, Moustafa Namr, *wa tarajala faris al-kalima, Mahmoud Darwich* / وترجل فارس الكلمة ، محمود درويش (Le chevalier du mot est parti « Mahmoud Darwich), Aamman, Dar Galiss al-zaman, 2008.

MICHEL, Sa'ada, *Mahmoud Darwich, 'aasi 'ala al-nissiyyan* / محمود درويش: عصي (Mahmoud Darwich, l'inoubliable), Beyrouth, Dar Reyad al-rayyes, 2009.

2- ARTICLES

ABOU FADIL, Hayat, « Mahmoud Darwich », in *An-Nahar*, n° 23438, août 2008, p. 11.

AL AGHA, Khidr, « sha'ir al-gami' » / « شاعر الجميع » (« Poète de tous »), in *As-Safir*, n°11073, août, 2008, p. 17.

AL-SHARQAWI, Ali, « Mahmoud Darwich », in *al Mustaqbal*, n° 3046, août, 2008, p. 22.

AL-ZAHABI, Khayri, « al-sha'ir filastin » / « الشاعر فلسطين » (« Le poète Palestine »), in *As-Safir*, n° 11072, août, 2008, p. 19.

AMOURI, Al-Said, « At-nas fi sh'ir Mahmoud Darwich » / « التناص في شعر محمود درويش » (« L'intertextualité dans la poésie de Mahmoud Darwich »), in *Drassat*, décembre 2016, p. 140-154.

'AWAD, Mayssah, « sawt al-sha'ab » / « صوت الشعب » (« Voix du peuple »), in *As-Safir*, n° 11071, août, 2008, p. 13-14.

BAFKIH, Ali, « sha'ir al-lahzah al-tarikhiyah » / « شاعر اللحظة التاريخية » (« Poète du moment historique »), in *al Hayat*, n° 16565, août, 2008, p. 13.

BERTHOD, Anne, « Les vers éternels de Mahmoud Darwich, voix de la résistance palestinienne », [en ligne], in *Télérama*, 2018.

FADIL, Omar, « sha'ir al-'urubah al-mu'assirah » / « شاعر العروبة المعاصرة » (« Poète d'arabisme contemporain »), in *As-Safir*, n°11072, août, 2008, p. 21-22.

JABER, Yahia, « dawlat al-sh'ir al-mustaqla » / « دولة الشعر المستقلة » (« État indépendant de la poésie »), in *al Mustaqbal*, n° 3044, août, 2008, p. 20.

KHALIFA, Marcel, « al-shu'araa la yamutun » / « الشعراء لا يموتون » (« Les poètes ne meurent pas »), in *As-Safir*, n° 11071, août, 2008, p. 16-17.

NAÏM, Mona, « Mahmoud Darwich » [en ligne], in *Le Monde*, 2008.

ZOUHEIR, Hawari, « faris al-sawrah » / « فارس الثورة » (« Chevalier de la révolution »), in *As-Safir*, n°11072, août, 2008, p. 14-15.

3- MÉMOIRES ET THÈSES

MOUSSA, Ibtissam, *Al-tanass al-dini wa al-tarikhi fi sh'ir Mahmoud Darwich / التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش / (L'intertextualité religieuse et historique dans la poésie de Mahmoud Darwich)*, Thèse de Magistère à l'université d'Hébron en Palestine, 2007.

NASR, Sahar Sami, *Al-tanas Al-dini fi sh'ir Mahmoud Darwich / التناص الديني في شعر محمود درويش / (L'intertextualité religieuse dans la poésie de Mahmoud Darwich)*, Thèse de Magistère ès littérature arabe à l'université de Zagazig en Égypte, 1996.

4- ENTRETIENS

DARWICH, Mahmoud, *La Palestine comme métaphore*, Entretiens traduits de l'arabe par Elias Sanbar et de l'hébreu par Simone Bitton, Paris, Actes Sud, 1997.

- *Aujourd'hui, il n'y a qu'un seul dieu et il est américain*, rencontre avec Rose Sean James in *Libération*, n° 6839, 10 mai 2003.

- *Entretiens sur la poésie avec Abdo Wazen et Abbas Beydoun*, traduit de l'arabe par Farouk Mardam-Bey, Paris, Actes Sud, 2006.

- *Anâ al-muwaqqi' adnâh Mahmoud Darwich / انا الموقع أدناه محمود درويش*: Entretien avec Ivana Marchalian, Beyrouth, Dâr as-sâqui, 2014 ; *Je soussigné, Mahmoud Darwich*, Traduit de l'arabe par Hana Jaber, Paris, Actes Sud, 2015.

- GENET, Jean

1- OUVRAGES

BEN JELLOUN, Tahar, *Jean Genet menteur sublime*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2010.

BONNEFOY, Claude, *Jean Genet*, Paris, Presses Universitaires, 1965.

DICHY, Albert & FOUCHÉ, Pascal, *Jean Genet, Essai de chronologie 1910-1944*, Paris, Bibliothèque de l'université de Paris VII, 1988.

EKOTTO, Frieda, *L'écriture carcérale et le discours juridique chez Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2001.

EL BASRI, Aïcha, *L'imaginaire carcéral de Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 1999.

HUBERT, Marie-Claude, *L'esthétique de Jean Genet*, Paris, SEDES, Coll. « Esthétique », 1996.

JABLONKA, Ivan, *Les vérités introuvables de Jean Genet*, Paris, Seuil, 2004.

MAGNAN, Jean-Marie, *Jean Genet*, Paris, Seghers, Coll. « Poète d'aujourd'hui », 1966.

MALGORN, Arnaud, *Jean Genet, Qui-êtes-vous ?*, [1988], Lyon, La Manufacture, 1996.

MARTY, Éric, *Jena Genet, Post-scriptum*, Lagrasse, Edition Verdier, 2006.

NEUTRES, Jérôme, *Genet sur les routes du Sud*, Paris, Fayard, 2002.

SALMAN, Malek (dir.), *Jean Genet, sh'iriyat al-tamarud / جون جينية: شعرية التمرد (Jean Genet, poésie de la révolte)*, Damas, Dar kan'an, 1998.

SARTRE, Jean Paul, *Saint Genet Comédien et martyr dans Œuvres complètes de Jean Genet, Tome I*, Paris, Gallimard, 1952.

WHITE, Edmund, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, 1993.

2- ARTICLES

COLLECTIF, Genet « Dossier », in *Magazine littéraire*, n°313, septembre 1993, p. 14-77.

DICHY, Albert, « Jean Genet : la prison imaginaire », in *Magazine littéraire*, n°247, Novembre 1987.

GILLES, Audrey, « La poésie du phallus dans *Le Condamné à mort* de Jean Genet » in *analyses*, automne, 2007, 56-68.

3- ENTRETIENS

GENET, Jean, Entretien avec Robert Poulet in *Bulletin de Paris*, 19 juillet 1956.

- NEGM, Ahmad Fu'ād

1- OUVRAGES

ABDEL MALEK, Kamal, *Ahmad Fu'ād Negm, Tashkhiç awga'a al-ouma al-masriyya / احمد فؤاد نجم، تشخيص أوجاع الأمة المصرية (Ahmad Fu'ād Negm, Diagnostic de douleurs de la nation égyptienne)*, Beyrouth, Chirkat al-matbou'at, 2010.

- *ash'ar Ahmad Fu'ād Negm / اشعار أحمد فؤاد نجم (Les poésies d'Ahmad Fu'ād Negm)*, Le Caire, al-markaz al-qawmi lil targama, 2016.

AL MOKH, Jalal, *Ahmad Fu'ād Negm, min al-saoura ila al-khayba / احمد فؤاد نجم من الثورة إلى الخيبة (Ahmad Fu'ād Negm, de la révolution à la déception)*, Sousse, Dar la-Ma'arif, 1990.

'ISSA, Salah, *Sha'ir takdir al-amn al-'aam : al malafat al-qadaiya li al-sha'ir Ahmad Fu'ād Negm / شاعر تكدير الأمن العام: الملفات القضائية للشاعر أحمد فؤاد نجم (Poète de perturbation de la sécurité publique : Les procès judiciaires du poète Ahmad Fu'ād Negm)*, Le Caire, Dar al-shorouq, 2007.

SA'AD, Adel, *kalimat Ahmad Fu'ād Negm al-akhira / كلمات أحمد فؤاد نجم الأخيرة (Les derniers mots d'Ahmad Fu'ād Negm)*, Le Caire, Rawafid, 2014.

2- ARTICLES

DOUAIHY, Jabbour, « Ahmad Fouad Negm, l'Égyptien libre », [en ligne] in *L'Orient Littéraire*, Janvier 2014.

JACQUEMOND, Richard, « La langue acérée du poète contre les dictateurs : Ahmad Fouad Negm, 1929-2013 », décembre 2013 [en ligne] sur orientxxi.info

IV- ÉTUDES CRITIQUES SUR L'HISTOIRE ET LA LITTÉRATURE FRANÇAISES

A- Sur la littérature

ALBOUY, Pierre, *Mythes et Mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1985.

ASS'AD, Samia, « al ustrourah fi al-adab al firinsi al-mu'assir » / « الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر » (« Le mythe dans la littérature française contemporaine »), in *'Alam al Fikr*, n°3, 1985, p. 109-134.

AUDISIO, Gabriel (dir.), *Écrivains en prison*, Paris, Seghers, 1945.

BALANDIER, Franck, *Des poètes derrière les barreaux*, Paris, L'Harmattan, coll. Amarante, 2012.

BENOIT, Jean-Louis, « La question de Dieu dans la littérature française du XXe siècle », in *Revue roumaine d'études francophones*, 2012, p. 56-72.

COUFFIGNAL, Robert, *L'inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*, Paris, Lettres modernes Minard, 1966.

CURATOLO, Bruno et MACROT, François (dir.), *Écrire sous l'Occupation : du non-consentement à la Résistance, France-Belgique-Pologne, 1940-1945*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

DABEZIES, André, *Jésus-Christ dans la littérature française*, Anthologie, Tome II, Paris, Desclée, 1987.

DE LATOUCHE, Henri, *Œuvres d'André et de M.-J. Chénier*, Bruxelles, Laurent frères, 1829.

FOUCHET, Max-Pol, *Les Poètes de la revue Fontaine - Poésie 1, n°55-61*, Paris, Éditions Saint Germain des Prés, 1978.

GUÉRIN, Jean-Yves, *Le théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, Honoré Champion, 2007.

JACKSON, John Edwin, *Baudelaire et la sacralité de la poésie*, Genève, Droz, Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2018.

- JULLIEN, Claudia**, *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française* », Paris, Vuibert, 2003.
- LABRE, Chantal**, *Dictionnaire biblique culturel et littéraire*, Paris, Armand Colin, 2002.
- LALOU, René**, *Histoire de la littérature française contemporaine (de 1870 à nos jours)*, Paris, P.U.F., 1947.
- LOISEAUX, Gérard**, *La littérature de la défaite et de la collaboration*, Fayard, Paris, 1995.
- MESCHONNIC, Henri et ÔNO, Manako**, *Victor Hugo et la Bible*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.
- MOREL, Robert**, *La littérature clandestine*, Montignac, Éditions Fanlac, 1945.
- POLASTRON, Lucien Xavier**, *Livres en feu : histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, Paris, Gallimard, 2009.
- QUINTON, Laurent**, *Une littérature qui ne passe pas. Récits de captivité des prisonniers de guerre français de la Seconde Guerre mondiale (1940-1953)*, Thèse de doctorat en Littérature française du XXe siècle, Université Rennes 2, 2007, 606 p.
- RIDDERSTAD, Anton**, « L'édition française sous l'Occupation (1940-44) », in *Romansk Forum XV Skandinaviske romanistkongress*, n°16, Oslo, août 2002, n. 697-703.
- RIPPA, Anne Suzanna Rimpioja**, *Réécritures bibliques chez Paul Claudel, André Gide et Albert Camus : Une étude intertextuelle sur dix œuvres littéraires*, Thèse de doctorat en Littérature française et comparée, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013.
- SAPIRO, Gisèle**, « La raison littéraire, Le champ littéraire français sous l'Occupation (1940-1944) », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 111-112, mars 1996, Littérature et Politique, p. 3-35, [en ligne] sur www.persee.fr.
- SEGHERS, Pierre**, *La résistance et ses poètes*, Paris, Seghers, 1974.

VARAUT, Jean-Marc, *Poètes en prison, de Charles d'Orléans à Jean Genet*, Paris, Perrin, 1989.

B- Sur l'histoire, la politique et la sociologie

AMOUROUX, Henri, *La vie des Français sous l'occupation*, Paris, Fayard, 1961.

ARON, Robert, *Histoire de l'épuration, Tome II*, Paris, Fayard, 1975.

ASSOULINE, Pierre, *L'épuration des intellectuels*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1985.

AUDIAT, Pierre, *Paris pendant la guerre*, Paris, Hachette, 1946.

AZÉMA, Jean-Pierre, *La Collaboration*, Paris, PUF, 1975.

CITTA, Michèle, *La Collaboration*, Paris, Armand Colin, Coll. « Kiosque », 1964.

BELLET, Roger et RÉGNIER, Philippe, *Écrire la Commune : témoignages, récits et romans : 1871-1931*, Tusson, Du Lérot, copyright 1994.

D'APPOLLONIA, Ariane Chebel, *Histoire politique des intellectuels en France (1944-1954)*, 2 tomes, Bruxelles, Éditions Complexe, Coll. « Questions au XX^{ème} s. » 1991.

DEBÛ-BRIDEL, Jacques, *La résistance intellectuelle, témoignages*, Paris, Julliard, 1970.

DITTMAR, Gérald, *Histoire de la Commune de Paris de 1871*, Paris, Éditions Dittmar, 2008.

DURAND, Yves, *La France dans la deuxième guerre mondiale (1939-1945)*, Paris, Armand Colin, 2001.

FOUCHÉ, Pascal, *L'Édition française sous l'occupation*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine, Université de Paris VII-Jussieu, 1987.

GASCAR Pierre, *Histoire de la captivité des Français en Allemagne (1939-1945)*, Paris, Gallimard, 1967.

NOVICK, Peter, *L'épuration française 1944-1949*, Paris, Balland, 1945.

ORY, Pascal & SIRINELLI, Jean-François, *Les intellectuels en France de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992.

PÉRÈS, Rémi, *Chronologie de la France au XXe siècle*, Paris, Vuibert, 2000.

PROCHASRON, Christophe, *Introduction à l'histoire de la France au XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2000.

RAGACHE, Gilles et RAGACHE, Jean-Robert, *Des écrivains et des artistes sous l'occupation 1940-1944*, Paris, Hachette, 1988.

ROUGERIE, Jacques, *La Commune de 1871*, Paris, PUF, 2009.

SIMONIN, Anne, *Les Éditions de Minuit. 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC Éditions, 1994.

TAUSSAT, Robert, *Jean Moulin : la constance et l'honneur de la République*, Paris, Fil d'Ariane, 2001.

V- ÉTUDES CRITIQUES SUR LA LITTÉRATURE ET L'HISTOIRE DU MONDE ARABE

A- Sur la littérature

ABBAS, Ihssan, *Iltigahaat al-sh'ir al-'araabi al-mou'asser / اتجاهات الشعر العربي المعاصر (Les tendances de la poésie arabe contemporaine)*, Amman, Dar Al Shorouq, 1992.

'ABDEL QADER, Al-Qot, *al-adab al-'arabi al-hadiç / الأدب العربي الحديث (La littérature arabe moderne)*, Le Caire, Dar Gharib, 2001.

ABOU CHAWAR, Rachad, *Qiraat fi al-adab al-filastini / قراءات في الأدب الفلسطيني (Lectures dans la littérature palestinienne)*, Amman, Al Shorouq, 2007.

ABOU CHIMALAH, Fayez, *al sijn fi al-sh'ir al filastini 1967-2001 / السجن في الشعر الفلسطيني ١٩٦٧-٢٠٠١ (La prison dans la poésie palestinienne 1967-2001)*, al-Bireh, al muassassa al filstiniyyah lil irshad al-qawmi, 2003.

ABOU GHALI, Moukhtar Ali, *al-ustourah al-mihuariyyah fi al-sh'ir al-'arabi al-mu'assir / الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر (Le mythe central dans la poésie*

arabe contemporaine), Le Caire, al-haiyyah al-masriyyah al-'ammah lil kittab, 2006.

ABOU HAKA, Ahmad, *al-iltizam fi al-sh'ir al-'arabi / الإلتزام في الشعر العربي* / (*L'engagement dans la poésie arabe*), Beyrouth, Dar al-'ilm lil malayyin, 1979.

AHMAD, Abdul-Ilah, *al-adab al-qissassi fil 'iark monzo al-harb al-'almyyia al-saniyya / الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية* (*La littérature narrative en Irak depuis la Seconde Guerre mondiale*), 2 volumes, Baghdâd, Dar al-shi'oun al-saqafiyya, 1977.

AL 'AZAB, Youssri, *Maussou'at sh'ir al-'amiyyah fi misr / موسوعة شعر العامية في مصر* / (*Encyclopédie de la poésie vernaculaire en Égypte*), Le Caire, al Haiyaa al-'ama li kosour al-saqaffah, 2010.

AL BAHRAWI, Sayed, *al-'arrud wa iqa'a al-sh'ir al-'arabi / العروض وإيقاع الشعر العربي* / (*Les mètres et le rythme de la poésie arabe*), Le Caire, al-hay'aa al-masriyyah lil kitab, 1993.

AL-BINDARI, Hassan, *Al-tanass fil shi'r ilfilastini al-mu'assir / التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر* / (*L'intertextualité dans la poésie palestinienne contemporaine*), Ghaza, Université de Gaza, 2007.

AL-CHAHRI, Abel Aziz Sa'ad, *Altans : al-quraan fi dirassat al-hadaça al-'arabiyya wa al-istichraq / التناص: القرآن في دراسات الحداثة العربية والاستشراق* / (*L'intertextualité : le Coran dans les études de la modernité arabe et l'orientalisme*), Riyad, Markaz al-fikr al-mu'assir, 2016.

AL-DIRAJI, Mohammed Abbas, *Al-ish'aa' al-quraani fi al-sh'ir al-arabi / الإشعاع القرآني في الشعر العربي* / (*Le rayonnement coranique dans la poésie arabe*), Beyrouth, 'Alam al-kotob lil tiba'ah, 1987.

AL-HADIDI, Ali, *Mahmoud Sami El Baroudi, Shai'r an-nahdda / محمود سامي البارودي، شاعر النهضة* / (*Mahmoud Sami El Baroudi, poète de la Renaissance*), Le Caire, Maktabit al-anglou al-masryeh, 1969.

AL JAYYOUSI, Salma Al Khadra, *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*, 2 vols, Leiden, Brill, 1977 ; *al-itjihat wal harkat fi al-sh'ir al-'arabi al-hdiss* / (*Les tendances et les mouvements dans la poésie arabe moderne*),

traduit de l'anglais vers l'arabe par Abd el-Wahid Lou'lou'âa, Beyrouth, Markaz dirassat al-wihada al-'arbyyia, 2019.

- *Mukadimat al-adab al-filastini fi al-'asr al-hadiss / مقدمة الأدب الفلسطيني في العصر الحديث* (Introduction de la poésie palestinienne à l'époque moderne), [en ligne] sur <https://abaaalhasan-read.blogspot.com>.

AL-KABISSI, Oumran, *lughat al-sh'ir al-'iraki al-mu'assir / لغة الشعر العراقي المعاصر* (Le langage de la poésie irakienne contemporaine), Koweït, Wikalat al-matbu'at, 1982.

AL-MALĀĪKA, Nazik, *qadayyia al-sh'ir al-mu'assir / قضايا الشعر المعاصر* (Les questions de la poésie contemporaine), Baghdād, Maktabat al-nahda, 1967.

AL MA'OUCH, Salem, *Sh'ir al-sijoun fi al-adab al-'arabi al hadiss wal mou'assir / شعر السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر* (La poésie des prisons dans la littérature arabe moderne et contemporaine), Beyrouth, Dar al Nahda al 'arabyeh, 2003.

AL-NAJAR, Abdel Fatah, *Harakit Al-sh'ir Al-hor fi Al-ordone (1979/1992) / حركة الشعر الحر في الأردن* (Mouvement de la poésie libre en Jordanie (1979/1992)), Irbid, Al-bahjah, 1998.

AL-QANTAR, Sayf Al-dine, *al-adab al-'arabi al-souri ba'ad al-istiqlal / الأدب العربي السوري بعد الإستقلال* (La littérature arabe syrienne après l'Indépendance), Damas, Ministère de la culture, 1997.

AL-RIKABI, Falih, « ruyyia mushtaraka bayn sha'irayin : al-Ma'arri kama ra'ah al-Jawahiri » / « رؤية مشتركة بين شاعرين: المعري كما رآه الجواهري » (« Point de vue commun de deux poètes : al-Ma'arri vu par al-Jawahiri »), in *Aqlam*, n° 3-4, Baghdād, 2007.

AL-SABBAGH, Ramdan, *Fi naqd al'shir al-'arabi al-mu'assir/ في نقد الشعر العربي المعاصر* (Dans la critique de la poésie arabe contemporaine), Alexandrie, Dar Al-waffaa, 2002.

AL-SOYOFI, Mohammed Ali, *Abjadeyat Al-hujarah / أبجدية الحجارة* (L'alphabet des pierres), Nicosie, Bissan, 1988.

AL-WARAKI, Said, *Lughat al-sh'ir al-arabi al-hadiç / لغة الشعر العربي الحديث (Le langage de la poésie arabe moderne)*, Beyrouth, Dar al-nahda al-'arabiyya, 1984.

AL-ZAWAHRA, Zahir Mohammed, *al-tnas fi al-sh'ir al-'arabi al-mu'assir / التناص في الشعر العربي المعاصر (L'intertextualité dans la poésie arabe contemporaine)*, Amman, Dar al-hamid, 2013.

A'SSFOUR, Jabir, « M'anna al-hadassah fi al-sh'ir al-mo'assir » / « معني الحداثة » / « في الشعر المعاصر » (« La définition de la modernité dans la poésie contemporaine »), in *Revue Fussul*, n°4, Le Caire, 1984.

A'SSFOUR, Mohammed, « جبرا إبراهيم جبرا شاعرا » (« Jabra Ibrahim Jabra comme poète »), in *Dirassat Naqdyeh*, Beyrouth, Al-mouassassah al-arabyeh lil dirassat wa al-nashr, 1996.

'AZAB, Mohammed Ali, *'an tahawilat al-sh'ir al-'ami bayn al-turass wa el-mu'sarh / عن تحولات الشعر العامي بين التراث والمعاصر (Sur les métamorphoses de la poésie dialectale entre le patrimoine et le contemporain)*, Le Caire, Al-hay'aa al-'amah li-kuossour al-saqafah, 2014.

'AWAD, Ibrahim, *Fan al-sh'ir al-'arabi al-hadiç / فن الشعر العربي الحديث (Art de la poésie arabe moderne)*, Le Caire, al-manar, 2006.

'AWAD, Rita, *ustourat al-mawt wa al-inbi'as fi al-sh'ir al-'arabi al-hadiç / اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث (Le mythe de la mort et de la résurrection dans la poésie arabe moderne)*, Beyrouth, al-mu'ssassah al-'arabiyyah lil dirassat wa al-nashr, 1987.

'AYAD, Chukri, *mussika al-sh'ir al-'arabi / موسيقي الشعر العربي (Musicalité de la poésie arabe)*, Le Caire, Dar al Ma'rifah, 1978.

BADINI, Dounia, *La revue Shi'r / Poésie et la modernité poétique arabe, Beyrouth (1957-1970)*, Paris, Actes Sud, 2009.

BEIK, Kamal Kheir, *Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine*, Paris, Publications Orientales de France, 1978.

BELKACEM, Mostefaoui, « Les gens du livre, Édition et champ intellectuel dans l'Égypte républicaine, d'Yves Gonzalez-Quijano », in *Réseaux*, volume 17, n° 92-93, 1999, p. 439 à 444. [en ligne] sur <https://www.persee.fr>.

BENCHEIKH, Jamel Eddine, *Poétique arabe*, Paris, Gallimard, 1989.

- *Dictionnaire de littératures de langue arabe et maghrébine francophone*, Paris, PUF, 2000.

BEY, Farouk Mardam, « Aram le Fou », in *L'Orient littéraire*, [en ligne], Beyrouth, Février 2012.

BOUSTANI, Sobhi, et GERMANOS, Marie-Aimée (dir.), *La littérature arabe dialectale, un patrimoine vivant*, Paris, Karthala, 2016.

BSISSOU, Abdel-Rahman, *Qasydat al-qina'a fil sh'ir al-'arabi al-mu'aassir / قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر (Le poème du masque dans la poésie arabe contemporaine)*, Beyrouth, al-muassass al-arabyeh lil dirassat, 1999.

CHATTI, Mounira, *La fiction hérétique : Créations littéraires arabophones et francophones en terre d'islam*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

DEIF, Chawqi, *El Baroudi, Raed al sh'ir al hadis/ البارودي رائد الشعر الحديث (El Baroudi, pionnier de la poésie moderne)*, Le Caire, Dar al-ma'arif, 1988.

DIAB, Saleh, « Ces voix sont les vraies voix de la poésie écrite en Syrie », Entretien avec Hussein Bin Hamza, in *Diacritik*, avril 2018, [en ligne] sur diacritik.com.

- « Une anthologie de poésie syrienne et arabe parue en France », Entretien avec Carole Mesrobian, décembre 2018, [en ligne] sur www.recoursaupoeme.com.

EL JANABI, Abdul Kader, *Le poème arabe moderne, Anthologie*, Paris, Maisonneuve & Larose, Coll. « Rivages arabes », 1999.

EL-SAWAFIRI, Kamel, *Al-shi'r al-'arabi al-hadis fi maassat Filastin min 1900 illa 1960 / ١٩٦٠ إلى ١٩٠٠ في مأساة فلسطين (La poésie arabe moderne dans le drame de Palestine de 1900 à 1960)*, Beyrouth, Sejel al-'arabi, 1985.

ETTE, Ottmar, « Amin Maalouf, l'exil et les littératures sans résidence fixe », J.-P. Morel, W. Asholt, G.-A. Goldschmidt (dir.), *Dans le dehors du monde. Exils d'écrivains et d'artistes au xx^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 309-327.

GADO'U, Nassra Ahmyyid, *al-adab wal sawra « al-adab al-'iraki al-mu'assir namuzag » / "الأدب والثورة" نموذج الأدب العراقي المعاصر* / (La littérature et la révolution « le modèle de la littérature irakienne contemporaine ») [en ligne] sur www.intelligentsia.tn.

GAWAD, Ahmad Abdel, « Sh'ir al-âmmiyya fi Misr » / « شعر العامية في مصر » (« La poésie dialectale en Égypte »), in *el youm el-sab'i*, le Caire, [en ligne] sur www.youm7.com.

HALAWY, Ahemd, *al-ustourah fi al-sh'ir al-'arabi al-m'uassir / الأسطورة في الشعر العربي المعاصر* (Le mythe dans la poésie arabe contemporaine), Beyrouth, Dar al Adab, 1992.

HAMOUD, Mohammed, *al-haddassah fi al-sh'ir al-'arabi al-mu'assir / الحداثة في الشعر العربي المعاصر* (La modernité dans la poésie arabe contemporaine), Beyrouth, Dar al Kitab al libnani, 1986.

HOLE, Clive, *Modern Arabic Structures, Functions and Varieties*, Washington, Georgetown University Press, 2004, traduit par Frédéric Lagrange, « De Arhas layali à Al-'atab 'ala l-nazar : Le désir de la langue chez Yusuf Idris », dans Sobhi Boustani et Marie-Aimée Germanos (dir.), *La littérature arabe dialectale un patrimoine vivant*, Paris, Karthala, 2016.

HOUR, Mohammed, *al-qabd 'ala al-jamr, tajribat al-sijn fi al-sh'ir al-mu'assir / القبض على الجمر، تجربة السجن في الشعر المعاصر* (Feu saisi, l'expérience de l'emprisonnement dans la poésie contemporaine), Amman, Dar al-faris, 2004.

ISMAI'L, E'zz Al-dine, *Al-sh'ir al-'arabi al-mu'aser / الشعر العربي المعاصر* (La poésie arabe contemporaine), Beyrouth, Dar al-a'wdah, 2007.

JACQUEMOND, Richard, *Entre scribes et écrivains, le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, Paris, Actes Sud, 2003.

KANAFANI, Ghassan, *al-adab al-filastini al-mouqawim taht al-ihtilal 1948-1968 / الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الإحتلال ١٩٤٨-١٩٦٨* (La littérature palestinienne résistante sous l'occupation 1948-1968, Beyrouth, Karki, 1968.

KHALIL, Ibrahim, *madhkal li dirassat al-sh'ir al-'arabi al-hadiç / مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث* (Introduction à l'étude de la poésie arabe moderne), Amman, Dar al-massira, 2004.

KHAWAM, René, *La poésie arabe, Des origines à nos jours, Anthologie*, Paris, Phébus, 2000.

LAÂBI, Abdellatif, *La poésie palestinienne contemporaine*, 2^{ème} édition Montreuil, Le Temps des Cerises et la Maison de la poésie de Rhône-Alpes, 2002.

MÉGARBANÉ, Patrick et VUONG, Hoa Hoi, *Ors et Saisons : une anthologie de la poésie arabe classique*, Paris, Actes Sud, Sindbad, 2006.

- *Le Dîwân de Bagdad : l'âge d'or de la poésie arabe*, Paris, Actes Sud, Sindbad, 2008.

MEJAHID, Ahmad, *Ashkal al-tanas al-sh'iri, dirassah fî tawzif al-shakhseyat al-turasyyeh / أشكال التناس الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية* (Les formes de l'intertextualité poétique, étude de l'emploi des figures du patrimoine), Le Caire, Al-hay'aa al-masriya al-a'mah lil kittab, 2006.

MORESI, Silvia, « L'altra storia degli scrittori siriani », in *Q Code*, février 2017 ; « La littérature syrienne : miroir de la réalité », traduit de l'italien vers le français par Sylvain Bianchi, in *Orient XXI*, avril 2017.

PAOLI, Bruno, *De la Théorie à l'usage, essai de reconstitution du système de la métrique arabe ancienne*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2008, [en ligne] sur <http://books.openedition.org>

PINON, Catherine, « Les valeurs de *kâna* en arabe contemporain », [en ligne] sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr>.

RADWAN, Yasser, *altans al-quraani / التناس القرآني* (L'intertextualité coranique), Casablanca, East african, 2013.

RIZQ, Assa'd, *Al-oustourah fi al-sh'ir al-mu'assir : al-shu'araa al-tamouziyyoun / الأسطورة في الشعر المعاصر: الشعراء التمززيون (Le mythe dans la poésie contemporaine : les poètes tammouzéens)*, Beyrouth, Afaq, 1959.

SA'ADA, Antone, *al-sira'a al-fikri fi al-adab al-souri / الصراع الفكري في الأدب السوري (Le conflit intellectuel dans la littérature syrienne)*, Le Caire, Dar Hindawi, 2014.

SAÏD, Ali Ahmad (Adonis), *siyassit al-sh'ir/ سياسة الشعر (Politique de la poésie)*, Beyrouth, Dar al-adab, 1985.

- *Zaman al-shi'r / زمن الشعر (Temps de la poésie)*, Beyrouth, Dar as-sâqui, 2005.

SARGOUN, Karam, *Al-dalalah al-dinyeh fi al-sh'ir al-filistini / الدلالة الدينية في الشعر الفلسطيني (Le sens religieux dans la poésie palestinienne)*, 2007, [en ligne] sur <http://www.ssnp.info>, consulté le 22 mars 2018.

SH'AS, Ahmad Jabr, *Al-usturah fi al-sh'ir al-filastini al_mu'assir / الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر (Le mythe dans la poésie palestinienne contemporaine)*, Khan Younès, Al-qadisseyyah, 2002.

SOLIMANE, Khalid, « Zahirat al-ghomoud fi al-sh'ir al-hurr » / « ظاهرة الغموض في الشعر الحر » (« Le phénomène de l'ambiguïté dans la poésie libre »), in *Revue Fussul*, v. 7, n°1-2, octobre 1986/mars 1987, p. 65-88.

TOMICHE, Nada, *Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne*, Paris, G.P. Maisonneuve et Larose, 1981.

VAUTHIER, Élisabeth, *La création romanesque contemporaine en Syrie de 1967 à nos jours*, Damas, Presses de l'Ifpo, 2007, Nouvelle édition [en ligne], sur <http://books.openedition.org>.

WADI, Taha, *sh'ir Chawqi / شعر شوقي (La poésie de Chawqî)*, Le Caire, Dar al-ma'arif, 1994.

YASSINE, Baqir, *Muzaffar Al-Nawab, Hayatuh wa sh'irah / مظفر النواب،حياته و شعره (Muzaffar Al-Nawab, sa vie et sa poésie)*, Qom, Dar al-ghadir, 2003.

YOUNIS, Abdel Hamid, *Al Hilaliéh fi al-Tarikh wa al-adab al-sha'bbi / الهلاليه في التاريخ والأدب الشعبي (Les Hilaliens dans l'Histoire et la littérature populaire)*, Le Caire, Markaz al-dirassat al-sha'biah, 2003.

ZAYED, Ali 'Ashri, *Istid'aa al-shakhsseyat al-tarikhyeh fi al-sh'ir al-'arabi al-mou'assir / استدعاء الشخصيات التاريخية في الشعر العربي المعاصر (L'évocation des personnages historiques dans la poésie arabe contemporaine)*, Le Caire, Dar al-fikr al-'arabi, 1997.

B- Sur l'histoire, la politique, la sociologie, et la religion

ABDEL FATAH, Issam, *Al-za'im min ayam al-intissar ila sanawat al-inkissar / الزعيم من أيام الانتصار إلى سنوات النكسة (Le président depuis les jours de la victoire jusqu'aux années de la chute)*, Le Caire, Kinouz, 2008.

ABDEL HAMID, Sobhi, *asrar sawrat 14 tamouz 1958 fil 'irak / اسرار ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ في العراق (Les secrets de la Révolution de 14 Juillet 1958 en Irak)*, Baghdâd, Al Dar al-'arabiyah lil maossu'at, 1994.

ABDEL MALEK, Anouar, *Dirassat fi al-saqafa al-wataniyya / دراسات في الثقافة (Études à la culture patriotique)*, Beyrouth, Dar al-tala'a, 1967.

ABOUL 'AMRIN, Khalid, *Hamas / حماس*, Markaz al-hadara al-'arabiyah, Le Caire, 2008.

AJCHENBAUM, Y. Marc (dir.), *Israël-Palestine « Une terre, du sang, des larmes »*, Paris, Librio, 2002.

AL-'AQAD, Abbas Mahmoud, *Da'ai al-samaa, Bilal ibn Rabâh / داعي السماء، بلال (Appelant du ciel, Bilal ibn Rabâh)*, Le Caire, Nahdat Misr, 1945.

AL-ATTRAQGI, Zul-Noun, « *maosso'at al-mossoul al-hadariyya* » / *موسوعة الموصل الحضارية (L'Encyclopédie de la civilisation du Mossoul)*, Tome V, Mossoul, Dar al-kittaba lil tiba'a wal nashr, 1992.

AL-'AZA, 'Alaa et TABAR, Linda, *al-muqawma al-sha'biyyah al-filastiniyyah taht al-ihtilal / المقاومة الشعبية الفلسطينية تحت الاحتلال (La Résistance populaire palestinienne sous l'occupation)*, Beyrouth, mou'assat al-dirassat al-filastiniyyah, 2014.

AL-HINDI, Hany Al-Hindi, *al-harakah al-qawmiyyah al-'arabiyyah fi al-qarn al-'ishrin / الحركة القومية العربية في القرن العشرين (Le mouvement du panarabisme au vingtième siècle)*, Beyrouth, Markaz Dirassat al-widah al-'arabiyyah, 2015.

AL HOUT, Bayan, *Filastin, al-tarikh al-siyyassi min 'ahad al-kan'aniyyin hata al qarn al-'ishrin / فلسطين، التاريخ السياسي منذ عهد الكنعانيين حتى القرن العشرين (La Palestine : L'histoire politique depuis l'époque des Cananéens jusqu'au 20^{ème} s.)*, Beyrouth, Dar al Istiqlal, 1991.

AL KAYALI, Abdel Wahab, *Tarikh Filastin al-hadiss / تاريخ فلسطين الحديث (L'histoire moderne de la Palestine)*, Beyrouth, Al-mouassassah al-'arabiyyah lil dirassat, 1990.

AL-KHALIL, Samir, *Irak, la machine infernale*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1991.

AL-SALAABI, Ali Mohammed, *ad-dawlah al-amauiyah / الدولة الأموية (L'État omeyyade)*, Le Caire, al-maktaba al-'asryeh, 2008.

AL-YAHIA, Mohammed Ibn Adel Rahman, *Ma'assaat Souria / مأساة سوريا (Le drame de la Syrie)*, Damas, Selsilat tarikhona al-mo'assir, 2012.

AMIN, Galal, *Masr wal masriyyoun fi 'ahd Moubarak / مصر والمصريون في عهد مبارك (Égypte et les Égyptiens à l'époque de Moubarak)*, Le Caire, Dar Mirete, 2009.

BARON, Xavier, *Aux origines du drame syrien 1918-2013*, Paris, Tallandiers, 2013.

CHABBI, Jacqueline, *Le Coran décrypté : figures bibliques en Arabie*, Paris, Fayard, Coll. « Bibliothèque de culture religieuse », 2008.

CORM, Georges, *Histoire du Moyen-Orient de l'Antiquité à nos jours*, Paris, La Découverte, 2007.

DAOUD, Ahmad, *Tarikh souria al-qadim / تاريخ سوريا القديم (L'histoire ancienne de la Syrie)*, Damas, Dar ninourta, 1986.

DIB, Kamal, *mugaz tarikh al 'irak / موجز تاريخ العراق (Résumé de l'histoire de l'Irak)*, Beyrouth, Dar al-Farabi, 2013.

FADL-ALLAH, Hassan, *Hezbollah wa al-dawla fi lobnan / حزب الله والدولة في لبنان (Hezbollah et l'État au Liban)*, Beyrouth, Shiraqat al-matbu'at, 2015.

- GERBAUD, Paul**, *Tout savoir sur le conflit israélo-palestinien*, Paris, Hatier, 2012.
- GRESH, Alain**, « Dans l'Égypte de Nasser surgit une " nouvelle classe " », in *le Monde diplomatique*, n°675, Juin 2010, p. 22.
- GUILHOU, Nadine et PEYRÉ Janice**, *La mythologie égyptienne*, Paris, Marabout, 2014.
- GUINGAMP, Pierre**, *Hafez El Assad et le parti Baath en Syrie*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- HART, George**, *Mythes égyptiens*, Paris, Points, 1993.
- HEIKAL, Mohammed Hassanein**, *Moubarak wa zamanoh, min al-manassah ila al-midan / مبارك وزمانه من المنصة إلى الميدان (Moubarak et son époque, de la tribune à la place)*, Le Caire, Dar al-shorouq, 2013.
- IBN SHADAAD, Aboul Mahassin Bahaa el-dine**, *Siraat Salaheddine / سيرة صلاح الدين (Biographie de Salaheddine)*, Le Caire, Hindawi 2012.
- IBN KASSIR, 'Umar**, *Qissass al-anbeyaa / قصص الأنبياء (Les récits des prophètes)*, Beyrouth, Dar al-m'arifah, 1981.
- IBRACH, Ibrahim**, *Al-bo'd al-qawmi lil qâdeya al-filastiniyah : Filastin bayna al-qâwmiah al-arabyiah wa al-watania al-filastiniyah / البعد القومي للقضية الفلسطينية : فلسطين بين القومية العربية والوطنية الفلسطينية (La dimension nationale de la question palestinienne « La Palestine entre le nationalisme arabe et le patriotisme palestinien »)*, Beyrouth, Marquaz dirassat al- wihda al-'arabyeh, 1987.
- KAPELIOUK, Amnon**, *Arafat l'irréductible « une biographie »*, Paris, Fayard, 2004.
- KEPEL, Gilles et RICHARD, Yann (dir.)**, *Intellectuels et militants de l'Islam contemporain*, Paris, Seuil, 1990.
- LAURENS, Henry**, *Histoire du monde arabe contemporain*, Paris, Fayard, 2004.
- LUIZARD, Pierre-Jean**, *La question irakienne*, Paris, Fayard, 2002.
- MARCOU, Jean**, *L'Égypte contemporaine*, Paris, Le Cavalier Bleu, Coll. « Idées reçues », 2008.

- NOUFAL, A. S. (dir.),** *Al-qadeya al-filastiniyah fi arba'in 'aam / القضية الفلسطينية في أربعين عاما* (La question palestinienne pendant quarante ans), Beyrouth, Markaz Dirassat al-wihda al-'arabya, 1989.
- OUSMAN, Hashim,** *Tarikh souria al-hadiss, 'ahd Hafez al-Assad 1971-2000 / تاريخ سوريا الحديث: عهد حافظ الأسد (١٩٧١-٢٠٠٠) (L'histoire moderne de la Syrie, l'époque d'Hafez al-Assad 1971-2000)*, Beyrouth, Dar Ryad El Rayes, 2014.
- ROUSSILLON, Alain,** « Égyptianité, arabité, islamité : la recomposition des référents identitaires », in *Égypte/Monde arabe*. Première série, 30 septembre 1992, p. 77-136. [en ligne] sur <http://journals.openedition.org>.
- SAGHYAH, Hazim,** *al-Baas al-souri / البعث السوري (Le Baas syrien)*, Beyrouth, Dar as-sâqui, 2011.
- SAID, Amin,** *Sawaraat al-'arab fi al-qarn al-'ishrîn / ثورات العرب في القرن العشرين (Les révolutions des Arabes au XX^e siècle)*, Le Caire, Dar al-Hilal, 1980.
- SAINT-PROT, Charles,** *Histoire de l'Irak*, Paris, Ellipse, 1999.
- SALEM, Latifa,** *Farouk min al-milad ila al-rahil 1920-1965 / فاروق من الميلاد إلى الرحيل (Farouk dès la naissance jusqu'à la mort 1920-1965)*, 1^{ère} édition, Le Caire, Dar al-shorouq, 2005.
- SAYAH, Jamil,** *La Révolution tunisienne: la part du droit*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- SEURAT, Michel,** *L'État de barbarie*, Paris, Le Seuil, 1989.
- SOLÉ, Robert,** *Égypte de Nasser au « printemps arabe*, Paris, Société Éditrice du Monde, Coll. « Le monde // Histoire », 2013.
- 'UWAYS, Sayyid,** *Al-ta'rikh alladhî ahmiluhu 'ala zahrî / التاريخ الحديث احمله على ظهري* (trois volumes), Le Caire, Dâr al-Hilâl, 1985-86-87 ; *L'Histoire que je porte sur mon dos*, traduit de l'arabe par N. al-Azhari, G. Delanoue et A. Roussillon, Le Caire, CEDEJ, 1989.
- VERNIER, Bernard,** *L'Irak d'aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1963.

VI-CRITIQUE GÉNÉRALE

1. Ouvrages

ABASTADO, Claude, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1979.

AL-KHLIL, Shafiq, *Banu Israël A'bra Al-tarikh / بنو إسرائيل عبر التاريخ (Le peuple d'Israël au cours de l'Histoire)*, Le Caire, Shams, 2016.

AL-MUNASIRAH, 'Izz Aa-dine, *Hariss al-nass al-shi'ri / حارث النص الشعري (Gardien du texte poétique)*, Beyrouth, Dar Kitabaat, 1993.

AL-SAMRAH, Mahmoud, *Al-naqd al-adabi wa al-ibda' fi al-sh'ir / النقد الأدبي والإبداع في الشعر (La critique littéraire et la création à la poésie)*, Beyrouth, Al-mouassassah al-'arabiyyeh, 1997.

ARISTOTE, *Poétique*, traduction de J. Hardy, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1997.

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

AUZÉPY, Marie-France (dir.), *Byzance en Europe*, Presses universitaires de Vincennes, 2003.

BACKÈS, Jean-Louis, *Le mythe dans les littératures d'Europe*, Paris, CERF, Coll « Littérature », 2010.

BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, in *Œuvres Complètes, Tome I, 1942-1965*, Édition établie et présentée par Eric Marty, Octobre, 1993.

BEAUDE, Pierre-Marie (dir.), *La Bible en littérature*, Paris, Cerf, 1997.

BEAUDE, Pierre-Marie et FANTINO, Jacques, *Le discours religieux, son sérieux, sa parodie en théologie et en littérature : actes du colloque international de Metz (juin 1999)*, Paris, Ed. du Cerf : Université de Metz, 2001.

BEAUSÉJOUR, Alexandre, *Littérature et engagement*, Paris, Hachette, 1975.

DELFAU, Gérard et ROCHE, Anne, *Histoire/Littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Le Seuil, 1977

BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 1975.

BENOÎT, Denis, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2015.

BERCEGOL, Fabienne et LAVILLE, Béatrice, *Formes bibliques du roman au XIXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

BERGEZ, Daniel, *L'explication du texte littéraire*, Paris, Dunod, 1996.

BESSIÈRE, Jean et MAÁR, Judit (dir.), *L'écriture emprisonnée*, Cahiers de la Nouvelle Europe, Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises, N°7, Paris, L'Harmattan, 2007.

BOIDIN, Carole, DAMPIERRE-NOIRAY, Ève et PICHEROT, Émilie, *Formes de l'action poétique*, Paris, Atlande, 2016.

BOUILLET, Marie-Nicolas, et CHASSANG, Alexis (dir.), *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie*, Paris, Hachette, 1878.

BRICOUT, Bernadette (dir.), *Le Regard d'Orphée : les mythes littéraires de l'Occident*, Paris, Seuil, 2001.

BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, nouvelle édition augmentée, Monaco, Éditions du Rocher, 1998.

- *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, Coll. « Écriture » 1992.

- *Mythes et Littérature*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne,

BRUNEL, Pierre, PICHOS, Claude et ROUSSEAU, André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983.

BURIN, Philippe, *La Dérive fasciste*, Paris, Seuil, 1986.

CHABRY, Anna et Laurent, *Le pouvoir dans tous ses états*, Paris, Imago, 2003.

CHAMBRY, Pierre, *Socrate de Xénophon*, Paris, Hachette Littérature, Coll. « Classiques Athéna », 1951.

CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1996.

- CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André et WALTER, Philippe**, *Questions de Mythocritique, Dictionnaire*, Paris, Éditions, Imago, 2005.
- CHEVREL, Yves**, *La littérature comparée* [1989], PUF, « Que sais-je ? », 1997.
- CLAVARON, Yves**, *Edward Said. L'intifada de la culture*, Paris, Kimé, « Détours littéraires », 2013.
- COHEN, Esther**, *Les narrateurs d'Auschwitz*, Québec, Presses de l'Université de Montréal PUM, 2010.
- COLLECTIF**, *Histoire et Littérature : les écrivains et la politique*, Paris, PUF, 1976.
- COLLECTIF**, « *Écrire la prison* », *Revue Études Littéraires Africaines*, n°18, Paris, Karthala, 2004.
- COLLECTIF**, *Guide de lecture des Prophètes*, Montrouge, Bayard, Coll. « Bayard compact » 2010.
- COMBE, Dominique**, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.
- COMMELIN, Pierre**, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Pocket, 2008.
- COMTE, Fernand**, *Les grandes figures des mythologies*, Paris, Larousse, 1997.
- COQUIO, Catherine (dir.)**, *Parler des camps, Penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999.
- CROS, Edmond**, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- *Le sujet culturel, sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- DAOUD, Anas**, *al-ustoura fi al-sh'ir al-muassir / الأسطورة في الشعر المعاصر (Le mythe dans la poésie contemporaine)*, Le Caire, Maktabat 'ain Chmas, 1975.
- D'EAUBONNE, Françoise**, *Les écrivains en cage*, Paris, 1970.
- DELFEAU, G., et ROCHE, A.**, *Histoire-littérature*, Paris, Seuil, 1977.
- DIEL, Paul**, *Le symbolisme dans la bible : l'universalité du langage symbolique et sa signification psychologique*, Paris, Payot, 1975.

- DORION, Louis-André**, *Socrate*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? » 2004.
- DOWN, Siobhan (dir.)**, *Écrivains en prison*, Genève, Labor, 1997.
- DORÉ, Joseph (dir.)**, *Jésus : l'encyclopédie*, Paris, Albin Michel, 2017.
- DUFETEL, Jacques**, *La spiritualité verlainienne*, Paris, Klincksieck, 1997.
- DUJARDIN, Edouard**, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, Messein, 1931.
- DUPIN, Marie**, *Jésus devant Caïphe et Pilate ou procès de Jésus-Christ*, Paris, Bonaventure et Duccessois, 1863.
- DURAND, Gilbert**, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- *Dictionnaires des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.
- DUVAL, Yves-Marie**, *Le Livre de Jonas dans la littérature chrétienne grecque et latine : sources et influence du Commentaire sur Jonas de saint Jérôme*, Paris, Études augustinienes, 1973.
- 'EID, Rajaa**, *Loughat al-sh'ir / لغة الشعر (Le langage de la poésie)*, Alexandrie, Mnsha'at al-ma'arif, 1998.
- EIGELDINGER, Marc**, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987.
- *Lumières du mythe*, Paris, PUF, 1993.
- EISSEN, Ariane et ENGÉLIBERT, Jean-Paul (dir.)**, *La dimension mythique de la littérature contemporaine*, Paris, Éditions Imago, 2005.
- EMMANUEL, Pierre**, *Le Goût de l'un*, Paris, Seuil, 1963.
- ESCARPIT, Robert**, *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970.
- FOUCAULT, Michel**, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- GARDE-TAMINE, Joëlle et MOLINO, Jean**, *Introduction à l'analyse de la poésie*, Paris, PUF, 1992.

- GENGEMBRE, Gérard**, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1996.
- GENETTE, Gérard**, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
 - *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
 - *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- GÉRARD André-Marie**, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, 1991.
- GRANT, Michael et HAZEL, Jean**, *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, Seghers, 1975.
- GRAVES, Robert**, *Les mythes grecs*, Paris, Fayard, 1993.
- GRIMAL, Pierre**, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1999.
- GUCHET, Yves**, *Littérature et politique*, Paris, Armand Colin, 2000.
- HEITZ, Françoise et JOHNSON, Ady**, *Figures du Christ dans l'art, l'histoire et la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- HOMÈRE**, *Odyssée*, Paris, Flammarion, 2017.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine**, *Littérature et mythes*, Paris, Hachette, 2001.
- HUSSHERR, Cécile et REIBEL, Emmanuel (dir.)**, *Figures bibliques, figures mythiques, Ambiguïtés et réécriture*, Paris, Ed. Rue d'Ulm, Coll. « Coup d'essai », 2002.
- JOURDAN, Fabienne**, *Orphée et les Chrétiens : La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles*, 2 Tomes, Paris, Les Belles Lettres, 2010/2011.
- KADARÉ, Ismaïl**, *Printemps albanais*, Paris, Fayard, Livre de Poche Biblio, 1991.
- KRISTEVA, Julia**, *Sémiotikè : recherche pour une sémanalyse*, 1969.
 - *Le Langage*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1981.
- LE QUELLEC, Jean-Loïc et SERGENT, Bernard**, *Dictionnaire critique de mythologie*, Paris, CNRS Edition, 2017.

LESÊTRE, H. *Le Livre des Psaumes*, Paris, Lethilleux, 1883.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques*, Paris, Plon, 1964–1971, 4 volumes.

LÖWY, Michael, « La Religion de la Liberté chez Franz Kafka : contre l'autorité des gardiens de la loi/ Franz Kafka's Religion of Freedom : Against the Authority of the Custodians of the Law », in *Archives de sciences sociales des religions*, n°101, 1998, p. 75-86, [en ligne] sur www.persee.fr.

MC CALL, Henrietta, *Mythes de la Mésopotamie*, Paris, Points, 1973.

MILLET, Olivier, *Bible et littérature*, Paris, Honoré Champion, 2003.

MONNEYRON, Frédéric et THOMAS, Joël, *Mythes et littérature*, Paris, PUF, 2012.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1975.

NEGM, Khristo, « Al-tahlil al-nafsi lil adab » / التحليل النفسي للأدب (« L'analyse psychologique de la littérature »), in *al-saqaffa al-nafsyeh*, Tome I, N°4, Beyrouth, Dar al-nahdah al-arabyeh, 1990, p. 71-78.

-*fi al-naqd al-adabi wa al-tahlil al-nafsi* / في النقد الأدبي والتحليل النفسي (*À la critique littéraire et la psychanalyse*), Beyrouth, Dar al-Gil, 1991.

PAGEAUX, Daniel Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand colin, 1974.

PARIZET, Sylvie, *Le défi de Babel : Un mythe littéraire pour le XXIème siècle*, Paris, Desjonquères, Coll. « Idée et Littérature », 2001.

- *Mythe et littérature*, Nîmes, Lucie Éditions, 2008.

- *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle* : [actes du colloque, 14-16 avril 2005, Université Paris 10], textes réunis par Sylvie Parizet, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, Coll. « Littérature et poétique comparées », 2009.

- *Babel : ordre ou chaos ? Nouveaux enjeux du mythe dans les œuvres de la Modernité littéraire*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2010.

PAVESE, Cesare, *Littérature et société : Suivi de Le mythe*, Paris, Gallimard, 1999.

PELLETIER, Anne-Marie, [1973], *Écritures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*, Paris, Cerf, 1995.

- « Métamorphoses littéraires d'une parabole – Le fils prodigue selon Gide, Rilke et Kafka », In *Cahier biblique*, n°30, septembre 1991, p. 21-32.

PERROT, Jean, *Mythe et littérature : sous le signe des jumeaux*, Paris, PUF, 1976.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

PLANTIER, Mgr, *Études littéraires sur les poètes bibliques*, tome. I, Paris, Louis Giraud, 1865.

POTTERO, Jean, *Lorsque les dieux faisaient l'homme : Mythologie mésopotamienne*, Paris, Gallimard, 1989.

- *Mésopotamie - L'écriture, la raison et les dieux*, Paris, Gallimard, 1994.

- *Babylone et la Bible, entretiens avec Hélène Monsacré*, Paris, Les Belles Lettres, Coll. « Entretiens », 1994.

PUFF, Jean-François (dir.), *Dire la poésie*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2015.

RABAU, Sophie (dir.), *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, Coll. « Corpus », 2002.

RASSON, Luc, *L'Écrivain et le Dictateur, Écrire l'expérience totalitaire*, Paris, Imago, 2008.

RASTIER, François, *Ulysse à Auschwitz : Primo Levi, le survivant*, Paris, les Éditions du Cerf, Coll. « Passages », 2005.

RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

- *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1984.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1963.

ROY, Claude, *La poésie populaire*, Paris, Seghers, Coll. « P. S. », 1954.

SAID, Edward, *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, « Between Worlds », Londres, Granta Books, 2012 ; *Réflexions sur l'exil et*

autres essais, « Dans l'entre-deux mondes », traduction Charlotte Woillez, Paris, Actes Sud, 2008.

- *Out of Place. A Memoir* [1999], Londres, Vintage, 2000 ; *À Contre-voie*, traduction Brigitte Caland et Isabelle Genet, Paris, Le Serpent à plumes, 2002.

SAMEH, Moussa, *Al-oussloubyeh / الأسلوبية (La stylistique)*, Koweït, Dar al-kanadi, 2003.

SAMIR, Fadil, *Al-saout al-akhar : Al-jawhar al-hiwari lil khitab al-adabi / الصوت الآخر: الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي (L'autre voix : le dialogisme dans le discours littéraire)*, Bagdad, Dar al-shiy'on al-saqafyeh al-a'ma, 1992.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2013.

SAPIRO, Gisèle, - *La guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.

-*La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, Coll. Repères, 2014.

SARTRE, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

SÉRANT, Paul, *Le Romantisme fasciste*, Paris, Fasquelle, 1959.

SÉVILLIA, Jean, *Le terrorisme intellectuel de 1945 à nos jours*, [2000], Paris, Perrin, 2004.

SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, P.U.F, 1993.

SOLLERS, Philippe, « *Écriture et révolution* », in *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1968.

SOREL, Albert, *Charlotte de Corday : une arrière-petite-fille de Corneille*, Paris, Hachette, 1930.

SUHAMY, Henry, *Les figures de style*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1988.

THUMEREL, Fabrice, *La Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998.

TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1986.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1978.

VRAY, Nicole, *Les mythes fondateurs de Gilgamesh à Noé*, Paris, Desclée De Brouwer, Coll. « Bibliothèque Européenne/essais », 2012.

ZIMA, Pierre, *Texte et société : perspectives sociocritiques*, Paris, L'Harmattan, 2011.

2. Articles et revues

ARON, Raymond, « Les intellectuels et la politique », in *Commentaire*, n°22, 1983, p. 259-263.

BÉLANGER, Marcel, « Franz Kafka : le combat avec le mur de la cellule », in *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 8, 1983, p. 23-29.

BERRADA, Mohammed, « De l'engagement poétique à l'engagement esthétique », in *Tumultes*, n°19, 2002, p. 137-139.

BOUCHERON, Patrick, « Ce que la littérature comprend de l'histoire », in *Sciences Humaines*, n° 218, 2010, p. 17.

BRUNEAU, Judith Emery, « La littérature engagée » in *Québec français*, n° 131, automne 2003, p. 68-70.

COLLA, Elliott et GABRIEL, Nicole, « La poésie de la révolte », in *Tumultes* n° 38-39, 2012, p. 313-319.

COLLECTIF, *Je suis partout : Anthologie (1932-1944)*, Paris, Auda Isarn, 2012, 648 pages.

COLLECTIF, « Écrire l'histoire », in *Révolution*, n°18, 2018, Paris, CNRS Éditions, 286 p.

Esprit « **le monde des prisons** », n° 225, Paris, Seuil, avril 1955.

GALIENNE, Guillaume, « Ça peut pas faire de mal » in *France Inter*, 24 janvier 2015.

Revue de littérature comparée, N°2 / 2014 : Métamorphoses des mythes, Paris, Didier Érudition, 2014, 128 p.

SAID, Edward, *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays* [2000], Londres, Granta, 2012 ; *Réflexions sur l'exil et autres essais*, traduction Charlotte Woillez, Paris, Actes Sud, 2008.

SOUBBOTNIK, Michael, « Poésie et politique », in *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, n°26, 2007, p. 3-5.

WAGNER, Patrick, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », in *Le Portique* [En ligne], Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 1 2003. p.1-10.

WELFELÉ, Odile (dir.), « Poésie et Politique » in *Terrain* n°41, septembre 2003, 175 p.

VII- OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

- *Encyclopediae Universalis*.

- *Encyclopédie de l'Islam*, Leyde, Brill, 1978.

- Le Noble Coran *القرآن الكريم* ; traduction en langue française de ses sens, Médine, Éditions Complexe Roi Fahd, 2006.

-La Bible en ligne sur www.bible.com/fr/bible.

VIII- SOURCES WEBOGRAPHIQUES

- <https://www.almasryalyoum.com>, consulté le 10 février 2013.

- www.alwatanvoice.com le 13 février 2013.

- www.encyclopedia.com, consulté 15 février 2013.

- <https://www.marefa.org>, consulté le 4 mars 2013.

- <https://libral.org>, consulté le 19 mars 2013.

- www.alalamtv.net le 23 mars 2013.

- <http://adab.com>, consulté le 23 avril 2013.

- <http://www.larousse.fr/encyclopedia>, consulté le 14 janvier 2018.

- <https://www.bible.com/fr/bible>. Consulté le 20 février 2018.

- <https://mythologica.fr>, consulté le 10 mai 2019.

- <https://penserlanarrativite.net>, consulté le 19 mai 2019.

- <https://pen-international.org>.

Index des Noms

ABBAS, Mahmoud, 69.
 'ABD AL-SABUR, Salah, 86, 279.
 ABDEL GAWAD, Ahmad, 153.
 ABDEL FATAH, Issam, 40.
 ABDEL HAMID, Sobhi, 56.
 ABDUL KHALIQ, Mutlaq, 108.
 ABOUHEMIDAH, Salah Zaki, 144.
 ABOU SALMA, 109, 111.
 ADONIS, 95, 96, 97, 139, 249.
 AHMAD, Abdul-Ilah, 99.
 AJCHENBAUM, Y. Marc, 65.
 AL-ATTRAQGI, Zul-Noun, 100.
 AL-BAYATTÎ, Abdel Wahab, 56, 103, 139.
 AL-BINDARI, Hassan, 286.
 ALBOUY, Pierre, 287.
 AL-DALAL, Gibrayyil, 16.
 AL-DIRAJI, Mohammed Abbas, 259.
 AL-HAKIM, Tawfiq, 80.
 AL-HAMADANI, Abou Firas, 16.
 AL-HINDI, Hany, 42
 AL JAWAHIRI, Mohammed Mahdi, 102, 103.
 AL JAYYOUSI, Salma Al Khadra, 73, 74, 105, 107, 109, 110, 111, 115, 116, 117.
 AL KAYALI, Abdel Wahab, 64.
 'ALLOUCH, Nagui, 56.
 AL-MALÂÏKA, Nazik, 100, 101, 103, 139, 144.
 AL MA'OUCH, Salem, 15, 175.
 AL-MAQDISI Ahmad Hassan, 53.
 AL-MONASRAH, Ezz Al-din, 292, 300.
 AL-NAJAFÎ, Ahmad Al-Safi, 19, 21, 36, 54, 55, 72, 126, 135, 140, 145, 146, 147, 151, 155, 174, 175, 177, 208, 209, 215, 232, 249, 322, 323.
 AL-NAJAR, Abdel Fatah, 242.
 AL-NAQÂCH, Rajaa, 239, 245, 266.
 AL-NAWAB, Muzaffar, 44.
 AL-QASSIM, Samih, 111, 116, 117, 191, 192.
 AL-RABAIHAT, Omar Ahmad, 245, 246, 247, 280, 282.
 AL-RIKABI, Falih, 102, 103.
 AL-SA'AD, Maryam Kassem, 113, 114.
 AL-SABBAGH, Ramdan, 279.
 AL-SALAABI, Ali Mohammed, 48.
 AL-SAMRAH, Mahmoud, 248.
 AL-SAYYAB, Badr Chakir, 57, 101, 102, 103, 139.
 AL-SOYOFI, Mohammed Ali, 242.
 AL YAHIA, Mohammed Ibn Adel Rahman, 49, 50.
 AMIN, Galal, 45.
 AMOUROUX, Henri, 122.

APOLLINAIRE, Guillaume, 14.
ARAGON, Louis, 60, 118, 122, 123,
124, 134, 141, 147, 149, 150, 169,
177, 210.
ARISTOTE, 35, 36.
ARON, Raymond, 25.
AR-RAB'I, Abdel Azîz, 54.
A'SSFOUR, Jabir, 268.
AUDET, René, 35.
AUDISIO, Gabriel, 143, 158.
'AZAB, Mohammed Ali, 154.
BADINI, Dounia, 72, 140.
BALANDIER, Franck, 23.
BARAHENI, Reza, 186.
BARON, Xavier, 49, 50, 52.
BARTHES, Roland, 168, 235.
BAYRAKDAR, Faraj, 19, 20, 36, 72,
127, 140, 154, 155, 156, 158, 159,
161, 165, 166, 179, 180, 181, 182,
193, 194, 195, 197, 204, 205, 209,
213, 214, 222, 224, 228, 229, 230,
232, 259, 260, 261, 322, 323.
BEAUDELAIRE, Charles, 165.
BEAUSÉJOUR, Alexandre, 26.
BEIK, Kamal Kheir, 74.
BELKACEM, Mostefaoui, 75.
BEY, Farouk Mardam, 179.
BEYDOUN, Abbas, 11.
BILEN, Max, 288, 291.
BLANCHOT, Maurice, 290.

BOIDIN, Carole, 269, 272.
BOOTH, Marylin, 89.
BOUSTANI, Sobhi, 264.
BRASILLACH, Robert, 19, 21, 22,
36, 72, 119, 127, 156, 157, 158,
166, 169, 170, 172, 173, 174, 187,
188, 189, 197, 201, 202, 203, 209,
230, 231, 240, 241, 251, 252, 272,
273, 274, 275, 276, 283, 284, 288,
289, 305, 306, 307, 308, 309, 312,
313, 314, 316, 321, 322.
BRASSIÉ, Anne, 273, 274.
BRUNEAU, Judith Emery, 26, 27.
BRUNEL, Pierre, 29, 30, 290.
BSISSOU, Abdel-Rahman, 304.
CAMUS, Albert, 120.
CASSOU, Jean, 19, 21, 22, 36, 72,
118, 127, 140, 141, 142, 147, 148,
149, 150, 155, 156, 158, 166, 175,
176, 177, 205, 206, 209, 210, 211,
213, 215, 232, 238, 239, 241, 243,
249, 250, 258, 288, 290, 300, 301,
302, 303, 314, 317, 320, 322, 323.
CAYROL, Jean, 143.
CÉLINE, Louis-Ferdinand, 119.
CHABRY, Anna, 159.
CHABRY, Laurent, 159.
CHAMBRY, Pierre, 313.
CHAMOISEAU, Patrick, 104.
CHAR, René, 120.

369 CHASSAY, Jean-François, 234.

CHAWQI, Ahmad, 133, 134.
 CHENET, André, 327.
 CHÉNIER, André, 14, 289, 307, 308.
 CHEVREL, Yves, 279.
 CLAVARON, Yves, 25.
 COCTEAU, Jean, 22, 225.
 COMBE, Dominique, 70.
 COQUIO, Catherine, 23.
 CURATOLO, Bruno, 118.
 CUREL, François, 120.
 DABEZIES, André, 262, 273, 275.
 DADIÉ, Bernard, 24.
 DANIEL, Arnaud, 123.
 DAOUD, Ahmad, 48.
 DARWICH, Mahmoud, 19, 20, 36, 67, 69, 70, 72, 111, 114, 115, 116, 117, 125, 126, 135, 136, 137, 138, 140, 143, 144, 147, 148, 155, 166, 170, 171, 172, 184, 189, 190, 196, 197, 202, 203, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 221, 222, 229, 230, 231, 332, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 277, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 303, 304, 305, 311, 316, 317, 320, 322, 323.
 D'AUBIGNÉ, d'Agrippa, 275.
 DE BEUVOIR, Simone, 120.
 DE CERVANTÈS, Miguel, 307, 308.
 DE GAULLE, Charles, 63.
 DELOIUS, Olivier, 304.
 DE LUSSY, Florence, 210.
 DE VIAU, Théophile, 13.
 DIAB, Saleh, 94, 95, 98.
 DIB, Kamal, 55.
 DICHY, Albert, 226.
 DORION, Louis-André, 313.
 D'ORLÉANS, Charles, 12.
 DOSTOÏEVSKI, Fiodor, 16.
 DUBOIS, Claude-Gilbert, 312.
 DUJARDIN, Edouard, 181.
 DUPIN, Marie, 251.
 DURAND, Gilbert, 288.
 DURAND, Yves, 61.
 'EID, Rajaa, 299.
 EIGELDINGER, Marc, 250, 288.
 EL BAROUDI, Mahmoud Sami, 133, 134.
 EL JANABI, Abdul Kader, 73.
 EL-SADATE, Anouar, 39.
 EL-SAWAFIRI, Kamel, 64.
 ÉLUARD, Paul, 62, 118, 123, 149, 150, 320.
 ETTE, Ottmar, 114.
 FOUCAULT, Michel, 220.

FOUCHET, Max-Pol, 123.
 FUMET, Stanislas, 186.
 GADO'U, Nassra Ahmyyid, 100.
 GAONA, Angye, 326.
 GARY, Romain, 34.
 GENET, Jean, 11, 19, 21, 22, 23, 27, 28, 36, 72, 115, 127, 168, 184, 185, 186, 216, 217, 218, 219, 221, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 242, 322, 324.
 GENETTE, Gérard, 242.
 GEORGES, Bernard, 201.
 GHAZZALI, Lahouari Ghazzali, 266, 268, 270.
 GRESH, Alain, 78.
 HABIBI, Émile, 113.
 HASSAN, Kadhim Jihad, 287.
 HEIKAL, Mohammed Hassanein, 45.
 HIGAZI, Ahmad 'Abd al-Mu'ti, 85.
 HIKMET, Nazim, 11.
 HOLES, Clive, 89.
 HOUR, Mohammed, 24.
 HUBERT, Marie-Claude, 218.
 HUGO, Victor, 200, 323.
 HUSSHERR, Cécile, 243.
 IHSSAN, Abbas, 285.
 INB KASSIR, 256.
 IBN ZEYDOUN, Ahmad, 15.
 IBRACH, Ibrahim, 66.
 ISMAÏ'L, E'zz Al-dine, 255.
 JABRA, Ibrahim Jabra, 111, 292.
 JACQUEMOND, Richard, 75, 76, 83, 84, 85, 89, 90.
 JENNY, Laurent, 254.
 KADARÉ, Ismaïl, 166.
 KAFKA, Franz, 164.
 KANAFANI, Ghassan, 112.
 KARABET, Aram, 178.
 KHALIFA, Sahar, 106.
 KHALIIFÉ, Moustafa, 179.
 KOUROUMA, Ahmadou, 24.
 KYAB, Dolma, 326.
 LAÂBI, Abdellatif, 117.
 LABRE, Chantal, 252, 275, 276, 281.
 LA ROCHELLE, Pierre Drieu, 119, 121.
 LAURENS, Henry, 63.
 LÉVI, Primo, 10.
 LÖWY, Michael, 164.
 MAÁR, Judith, 324.
 MAGNAN, J.M, 224.
 MAHFÛZ, Naguib, 85.
 MAHMOUD, Abdel Rahim, 109.
 MALRAUX, André, 34.
 MARCOT, François, 118.
 MARCOU, Jean, 41.

MAROT, Clément, 13.

MAURIAC, François, 118, 122.

MEJAHID, Ahmad, 250.

MENOMESSE, Enoh, 326.

MOLINO, Jean, 264.

MORIER, Henri, 175.

MOUSSA, Ibtissam, 253, 254, 266.

NEGM, Ahmad Fu'ād, 19, 21, 36, 41, 43, 44, 46, 47, 72, 89, 91, 125, 126, 140, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 159, 160, 163, 164, 165, 166, 182, 183, 208, 209, 216, 222, 223, 232, 256, 257, 258, 276, 305, 309, 310, 311, 312, 322, 323.

NEGM, KHRISTO, 305.

NASR, Sahar Sami, 246.

NEUTRES, Jérôme, 27.

NGUYEN, Van Tuc, 326.

NOUFAL, A. S., 66.

ORY, Pascal, 25.

OUSMAN, Hashim, 48.

PANIER, Louis, 243.

SAID, Edward, 25, 115.

SAÏD, Amin, 54.

SALEH, Yassine El Haj, 179.

SALEM, Latifa, 40.

SALIBA, Louis, 146.

SAMEH, Moussa, 255.

SAMIR, Fadil, 254.

SAPIRO, Gisèle, 29, 124, 125.

PARAVY, Florence, 168.

PELLISSIER, Pierre, 158, 173, 174.

PICHOIS, Claude, 30.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, 280.

PINON, Catherine, 244.

PIVIDAL, Rafael, 160.

POLASRTON, Lucien Xavier, 122.

QABBANI, Nizar, 83, 161.

RABAU, Sophie, 234, 279, 316, 317.

RASSON, Luc, 160, 166.

REIBEL, Emmanuel, 243.

RICCEUR, Paul, 35, 318.

RIDDERSATD, Anton, 121.

RILKE, Rainer Maria, 290.

ROSHAN, Alireza, 326.

ROUSSEAU, André-Michel, 30.

ROUSSET, Jean, 96.

ROUSSILLON, Alain, 76, 82.

SAGHYAH, Hazim, 48.

SARTRE, Jean Paul, 23, 26, 120, 224.

SAYAH, Jamil, 45.

SAYEGH, Tawfiq, 111, 112.

SEGHERS, Pierre, 123.

SEURAT, Michel, 49.

SH'AS, Ahmad Jabr, 285, 291.

372 SIGANOS, A., 284.

SIRINELLI, Jean-François, 25.
 SOCRATE, 313.
 SOLÉ, Robert, 41.
 SOLIMANE, Khalid, 262.
 SOLLERS , Philippe, 315.
 SOREL, Albert, 314.
 STENDHAL, 211.
 ‘UWAYS, Sayyid, 75.
 VALÉRY, Paul, 262.
 VARAUT, Jean Marc, 11, 12, 14.
 VAUTHIER, Élisabeth, 78, 92.
 VERLAINE, Paul, 14, 205, 243, 275.
 VEYNE, Paul, 35.
 VILLON, François, 13, 307, 308,
 314.
 TÂHIR, Bahâ’, 77.
 TAYSSAT, Robert, 62.
 TODOROV, Tzvetan, 29.
 TOMICHE, Nada, 79, 81, 87, 88.
 TOUKAN, Ibrahim, 107.
 TOUKAN, Fadwa, 108.
 TRIOLET, Élsa, 122.
 WAHL, Jean, 325.
 WEI, Chen, 326.
 WINOCK, Michel, 119.
 XIAOBO, Liu, 326.
 YASSINE, Baqir, 44.
 ZAYED, Ali ‘Ashri, 310.
 ZIYAD, Tawfiq, 111, 116, 117.

Table des matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	9
PREMIÈRE PARTIE : MISE EN CONTEXTES DES ŒUVRES.....	33
INTRODUCTION.....	34
CHAPITRE I : CONTEXTUALISATION HISTORIQUE ET POLITIQUE	38
1- L'Égypte et le rêve inabouti de la démocratie.....	39
1.1- L'Égypte sous le pouvoir de Nasser.....	40
1.2- Sadate à la tête du pays.....	42
1.3- Moubarak, successeur de Sadate.....	45
2- La Syrie du Général Assad et du Docteur Bachar : « Une République héréditaire ».....	48
3-L'Irak en proie à la colonisation britannique et aux régimes collaborateurs.....	54
4- La France, la Palestine et la lutte contre l'occupation.....	58
CHAPITRE II : CONTEXTUALISATION LITTÉRAIRE ET CULTURELLE.....	71
1- La littérature arabe et le mouvement moderniste.....	72
2- L'Égypte, un pays en renaissance culturelle.....	75
2.1- Le monopole de l'État nassérien sur le champ intellectuel.....	76
2.2- Une vie intellectuelle nouvelle sous le régime de Sadate.....	80
2.3- L'Égypte de Moubarak et le retour du monopole d'État sur le champ intellectuel.....	84
2.4- Le champ poétique égyptien depuis la deuxième moitié du vingtième siècle.....	86
2.4.i- Le renouveau de la poésie égyptienne.....	86
2.4.ii- Sh'ir al-'âmmiyya (La poésie dialectale) en Égypte.....	88

3- La Syrie, une littérature en route vers la modernité.....	91
3.1- La littérature syrienne après l'Indépendance.....	91
3.2- La poésie syrienne de la deuxième moitié du XX ^e siècle.....	94
3.3- Adonis et la révolution poétique.....	95
4- La littérature irakienne contemporaine.....	98
4.1- « Les pionniers de la littérature et de la vie », un groupe littéraire novateur.....	98
4.2- La révolution, thème dominant dans la poésie irakienne contemporaine.....	100
5- La littérature palestinienne et le défi de l'Occupation.....	104
5.1- L'expérience particulière de la littérature palestinienne.....	104
5.2- Les deux sources de la production de la littérature palestinienne.....	106
5.3- La poésie palestinienne avant 1948.....	107
5.4- La littérature palestinienne après 1948.....	110
5.4.i- Le champ littéraire palestinien de 1948 à 1967.....	110
5.4.ii- La poésie palestinienne de la diaspora.....	113
5.4.iii- La poésie palestinienne dans les années 1980 et la modernité....	115
6- Écrire en France sous l'occupation allemande.....	118
6.1- Collaborer ou résister.....	118
6.2- Le poids de la censure nazie.....	120
6.2- La poésie de la Résistance.....	122
CONCLUSION.....	126
DEUXIÈME PARTIE : POÉTIQUE ET POLITIQUE.....	129
INTRODUCTION.....	130
CHAPITRE I : POÉSIE ET ENGAGEMENT POLITIQUE.....	132
1- Patriotisme chanté et Occupation maudite.....	133
2- Dictature répressive et poésie incarcérée.....	156

CHAPITRE II : LES QUESTIONS SOCIALES.....	167
1- L'existence des poètes prisonniers.....	168
2- La séparation d'avec la famille.....	187
CHAPITRE III : INTERROGATIONS POÉTIQUES SUR LA CONDITION HUMAINE.....	199
1- Un retour vers le passé.....	200
2- Esprit de résistance et désir de liberté.....	210
3- L'amour en prison.....	221
4- Le spectre de la mort en prison.....	227
CONCLUSION.....	232
TROISIÈME PARTIE : TEXTES ET INTERTEXTE DANS LA POÉSIE DES PRISONS.....	233
INTRODUCTION.....	234
CHAPITRE I : LA BIBLE ET LE CORAN.....	237
1- Dieu et les poètes prisonniers.....	238
2- Des prophètes et des symboles.....	242
2.1- Dénoncer les injustices.....	242
2.2- Noé, Job, Jonas et autres symboles.....	253
2.3- Marie, Joseph : l'intertextualité en style et rythme coraniques.....	259
3- Figures du Christ.....	262
CHAPITRE II : INTERTEXTUALITÉ MYTHIQUE ET HISTORIQUE...	278
1- Babylone et les villes maudites.....	280
2- La mythologie grecque.....	285
3- Les mythes de la mort et de la résurrection.....	291

4-Symbolique de l'histoire.....	299
CONCLUSION.....	316
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	319
BIBLIOGRAPHIE.....	328
INDEX DES NOMS.....	367
TABLE DES MATIÈRES.....	374

La poésie des prisons chez quelques poètes français et arabes contemporains.

Étude Comparée

Résumé

La poésie des prisons est composée dans des circonstances exceptionnelles et pendant des moments pénibles de la vie des poètes : derrière les murs de la prison où la plume est enfermée. Écrire au fond de la cellule permet au poète d'exercer une forme de liberté, liberté d'assembler les mots, de maîtriser le rythme de sa propre vie, cadencée par des horaires et des contraintes qui n'ont pas été choisies. Notre étude est consacrée à cette création poétique carcérale particulière chez quelques poètes français et arabes contemporains. Nous présentons le contexte historique et littéraire dans lequel se situe cette création. Notre travail montre que cette poésie reflète le désir du poète prisonnier d'affirmer son humanité tout en refusant le lent processus de déshumanisation qui accompagne l'incarcération. La création poétique pendant l'incarcération forme la mémoire de l'homme en prison. Les poèmes composés en prison prennent une dimension éthique plus qu'analytique et s'attachent à des expériences vécues plus qu'à des systèmes de pensée où l'engagement des poètes vient au-devant de la scène. Dans une perspective comparatiste, notre travail examine la relation entre la poésie et la politique, représentée dans la poésie des prisons. Les interrogations sociales et humaines qui occupent les poètes prisonniers sont aussi au centre de notre étude tout comme la poétique et les structures du poème-emprisonné. La thèse étudie également les procédés intertextuels qui nourrissent la poésie des prisons : religieuse, mythique et historique. L'intertextualité constitue une caractéristique fondamentale de cette poésie et occupe une place importante dans notre recherche. En bref, la poésie des prisons prouve que les poètes sont vraiment « les maîtres des mots », ceux qui ignorent le « taisez-vous », adressé aux prisonniers, grâce à la hauteur de leur langage poétique qui exprime leurs différents messages. La création poétique pendant l'emprisonnement montre que les poètes prisonniers sont capables de « dire la prison », chacun dans sa singularité, tout en s'engageant dans la Cité où ils vivent.

Mots Clés : Littérature comparée, poésie des prisons, poésie française, poésie arabe, engagement, prison, politique, histoire, Syrie, Palestine, Égypte, Irak, France, Al-Najafi, Bayrakdar, Brasillach, Cassou, Darwich, Genet, Negm.

Prison poetry in some contemporary French and Arab works.

A comparative study

Abstract

Prison poetry is composed in the midst of exceptional circumstances and during painful moments of the life of poets; behind the prison walls where the pen is imprisoned. Writing at the bottom of the cell allows the poet to exercise a form of freedom, a freedom to put together words, to master the rhythm of his own life, timed by schedules and constraints that are not chosen. The present study is devoted to this particular creation written in prison by a number of contemporary French and Arab poets. It previews the historical and literary context in which this creation is located. It shows that this type of poetry reflects the prisoner poet's desire to assert his humanity while rejecting the slow process of dehumanization that accompanies incarceration. Poetic creation during incarceration shapes the memory of the man in prison. Poems composed in prison adopt an ethical dimension more than analytical and focus on lived experiences more than systems of thought where the commitment of poets comes to the fore. From a comparative perspective, the study addresses the relationship between poetry and politics, represented in prison poetry. The social and human questions that occupy the imprisoned poets are also at the center of the study as the poetics and the structure of the imprisoned-poem. The thesis copes with the intertextual processes that nourish the poetry of prisons in many forms: religious, mythical and historical. Hence, Intertextuality is a fundamental feature of this poetry and will be considered in our research. In short, prison poetry proves that poets are really "the masters of words", those who ignore the "shut up", addressed to prisoners, thanks to the height of their poetic language that expresses their different messages. The poetic creation during imprisonment shows that jailed poets are able to "say prison", each in its own uniqueness, and to get involved in the City to which they belong.

Keywords Comparative literature, prison poetry, French poetry, Arabic poetry, commitment, prison, politics, history, Syria, Palestine, Egypt, Iraq, France, Al-Najafi, Bayrakdar, Brasillach, Cassou, Darwich, Genet, Negm.