

CAMILLE LOTZ

Université Paul-Valéry Montpellier 3, École doctorale

camille.lotz@univ-montp3.fr

ORCID : 0009-006-0016-2634

Vénus Khoury-Ghata : expérience du quotidien et mémoire de l'enfance à la frontière du réel et de l'irréel

Vénus Khoury-Ghata: Experience of Everyday Life and Childhood Memory on the Border Between the Real and the Unreal

Abstract

This article analyses the opening sections of two collections of poetry, “Basse enfance” (*Anthologie personnelle* [“Bass Childhood” (*A Personal Anthology*), Arles, Actes Sud, 1997) and “Orties” (*Quelle est la nuit parmi les nuits*) [“Nettles” (Where is the Night among the Nights)], Paris, Mercure de France, 2004) by a contemporary Lebanese writer and poet Vénus Khoury-Ghata. The distinctive feature of these poems, which plunge us into childhood memories, is the constant interweaving of the real and the marvellous. In Khoury-Ghata’s poetry, this otherness is based on the reconciliation of multiple temporalities (personal, collective, mythical) and on the presence of fundamental strangeness, worked through by the use of dreamlike images. This article begins by examining the intertwining of memory and everyday life through a stylistic analysis of the two sections. The second part unfolds a typology of everyday gestures at the intersection of several time periods. The paper concludes with a study of the motif of transgression and crossing, which repeatedly recurs in the author’s poetry. Everyday objects are transformed into zones of passage and transition from one world to another to the point of blurring the boundaries that distinguish them.

Keywords: lyricism, everyday life, memory, childhood, gestures and rituals

Mots-clés : lyrisme, quotidien, mémoire, enfance, gestes et rituels

Introduction

100

Le quotidien, dans son acception la plus courante, désigne « ce qui appartient à la vie de tous les jours¹ », autrement dit les gestes, les habitudes, les activités qui, se répétant journalièrement, donnent à la vie humaine un certain rythme. Il est un « présent animé par l'expérience vécue mais réfractaire à toute classification » (Sheringham 2013 : 25) du fait de son caractère fluide, sans contour, quasiment imperceptible. Comme le rappelle Michael Sheringham, il appartient essentiellement à la sphère privée et familiale, composée de rituels journaliers pouvant mener à l'ennui (2013 : 32). De ce fait, pour certains penseurs tels que Georg Lukács, il existe une distinction entre la vie courante, indéfinie et insignifiante, et la vie exemplaire, « véritable » :

Il y a donc deux types de réalités psychiques : *la vie* et *la vie*. Tous deux sont également réels, mais ne peuvent l'être *en aucun cas simultanément*. Toute expérience vécue humaine contient les deux éléments, mais avec une intensité et une profondeur chaque fois différentes. [...] Depuis qu'il y a une vie et que les hommes la pensent et veulent l'ordonner, leurs expériences vécues ont toujours contenu cette dualité. (Cité par Charbonnier 2000 : 187)

Si pour certains la « vraie vie » semble donc être « absente » (du quotidien) (Rimbaud [1873], 1998 : 64), pour d'autres elle doit faire l'objet d'une quête dans le quotidien lui-même, dans les gestes routiniers et rituels. Sheringham montre bien que cette recherche d'un « merveilleux » du quotidien, qu'il souligne notamment chez les surréalistes, relève davantage de l'entreprise littéraire que de l'expérience. Vénus Khoury-Ghata, dont l'écriture emprunte à la fois au surréalisme (par la recherche lexicale, le travail de la métaphore, l'émergence de l'irrationnel) et au lyrisme de la poésie arabe, cherche à retranscrire l'épaisseur du quotidien de l'enfance à travers l'élaboration d'une mythologie personnelle. Dans ce creusement temporel, le quotidien peut se mêler à d'autres plans, comme le rêve ou l'invention, qui viennent introduire de la discontinuité dans la continuité indéfinie et floue de l'existence routinière.

Dans *La Poésie comme l'amour*, Jean-Michel Maulpoix revient sur l'esthétique des poètes ayant choisi de se tourner vers le lyrisme, mais un lyrisme dépouillé de ses grandes effusions romantiques, après la période structuraliste et expérimentale des années 1960–1970 en France. Il affirme ainsi que ce

lyrisme du quotidien [...] déclare sa préférence pour le réel contre l'irréel. S'il découvre du sens au sein de la réalité, ce sera d'une manière apparemment accidentelle. La poésie est le relief de l'ordinaire, du moindre et du familier. [...] Dans la poésie française de la deuxième moitié du XX^e siècle, il semble ainsi que s'opère un glissement vers un « ici » toujours plus radical. Il s'agit du présent historique, prosaïque et politique. (Maulpoix 1998 : 124)

et ailleurs : « La poésie moderne a tendance à étendre ou à aggraver la part du banal dans l'écriture, par souci de se rapprocher au plus près du réel » (Maulpoix : in Fernández Erquicia 2019 : 111). Michel Collot évoque quant à lui un « lyrisme de la réalité » (Collot 1998 : 39) qui cherche à se détacher d'une conception romantique de la poésie marquée par l'effusion des sentiments et la célébration du sujet lyrique. Ce « retour au réel », qui caractérise la production française à partir de 1980 selon Tristan Leperlier (2020 : 17), ne permet cependant pas de rendre compte de certains choix esthétiques que l'on rencontre par exemple dans les textes de Vénus Khoury-Ghata ou de Nadia Tuéni, chez qui l'expérience du quotidien se trouve investie par une dimension merveilleuse, quasi-magique parfois :

1 Le Robert, « Quotidien » [en ligne].

Khoury-Ghata's work bridges the anti-lyrical surrealist tradition, which has informed modern French poetry since Baudelaire and the parabolic and communal narrative with its (we might say Homeric) repetitions of metaphors and semi-mythic tropes of Arabic poetry. [...] Khoury-Ghata's work is unique in its synthesis of the quotidian and the fantastic, its conciliation of the narrative and the lyric². (Hacker, 2001 : 16)

Lorsque l'on se penche sur les œuvres poétiques de Vénus Khoury-Ghata, on y découvre l'entrelacement du réel et de l'irréel, du quotidien et de la légende, à même de saisir l'expérience vécue et rêvée, notamment celle de l'enfance libanaise. Dire un quotidien marqué par certains traumatismes (l'omniprésence de la mort, le père autoritaire, la guerre du Liban, la folie du frère³) consiste, chez elle, à refuser le cloisonnement des mondes et des règnes : les rituels, tout en conférant une cadence à l'existence humaine, échappent en partie au réel et créent une jonction avec d'autres dimensions, invisibles, inaudibles, mais auxquelles la poète prête l'oreille. La vie de tous les jours se mêle à l'étrangeté, le lyrisme se situe à la frontière du quotidien et du cosmique et relie l'intimité de l'être et de la structure familiale à l'immensité de l'univers. Cette vie libanaise, depuis quinze ans perdue au moment où la poète écrit les poèmes qui constituent notre base de travail, devient ainsi le « site de la vie intime, du souvenir-songe, l'ombre d'un passé vrai » (Grepat Michel 2010 : 331) où la figure féminine de la mère, figure marginale et transgressive, domine.

L'intrication du souvenir d'enfance et du quotidien dans les textes choisis

« Basse enfance » et « Orties »

« Basse enfance » correspond à la première section de l'*Anthologie personnelle* de Vénus Khoury-Ghata parue en 1997 chez Actes Sud ; « Orties » est le long poème initial du recueil *Quelle est la nuit parmi les nuits* publié au Mercure de France en 2004. Ces deux ensembles poétiques ont la particularité d'être étroitement liés à une mémoire biographique de l'enfance, centrée sur le personnage de la mère. Ils font émerger les souvenirs de l'enfance beyrouthine et ceux de Bcharré, village natal de la mère situé dans le Liban Nord, et mettent en scène l'acte d'énonciation qui donne lieu à ces réminiscences. Dans le parcours poétique de Vénus Khoury-Ghata, ce retour au temps de l'enfance et à sa quotidienneté intervient après la période douloureuse de la guerre civile libanaise et la mort du second époux. En effet, dans les années 1990, l'autrice mène un véritable travail d'exploration de la mémoire personnelle et du quotidien familial, comme elle l'exprime elle-même lors d'un entretien avec Cécile Oumhani :

Plus je vieillis, plus j'ai envie de raconter mon enfance, alors que je l'ai oubliée pendant trente ans. J'étais occupée à vivre, à chercher ma voie parmi des gens aisés et à oublier la modestie de mon départ. Je me trouvais dans un milieu intellectuel très éloigné de celui dans lequel j'ai vécu, qui était

2 « L'œuvre de Khoury-Ghata relie la tradition surréaliste anti-lyrique, qui a informé la poésie française moderne depuis Baudelaire, au récit parabolique et collectif avec ses répétitions de métaphores (que l'on pourrait qualifier d'homériques) et de tropes semi-mythiques issus de la poésie arabe. [...] L'œuvre de Khoury-Ghata est unique dans sa manière de mêler le quotidien et le fantastique, dans sa conciliation du narratif et du lyrique. » Nous traduisons.

3 « Dans tes livres tu essaies de réparer ton enfance, ta maison et ton frère émiétté par la folie » (Khoury-Ghata, Boidé 2019 : sans numérotation).

parfois un peu une cour des miracles et aussi assez rudimentaire. Il y avait chez moi un déni de tout cela. Et brusquement, avec l'âge, on devient modeste à l'approche de cette troisième boucle de la vie. On devient plus simple et on porte un regard plus clairvoyant sur ce qu'on a vécu, qui a fait de nous ce que nous sommes. C'est pourquoi, dans *Orties*, je renoue avec mon enfance dans un village du Nord du Liban, où le végétal est primordial, comme l'herbe des prairies, la vallée, le torrent glacial, les chèvres [...]. (Oumhani 2005)

Ces thèmes centraux se retrouvent d'abord dans quelques poèmes inédits publiés à la fin de l'œuvre intitulée *Mon Anthologie* publiée à Beyrouth en 1993 chez l'éditeur Dar An-Nahar, poèmes repris et développés, redéployés, dans la section « Basse enfance » de l'*Anthologie personnelle* (1997). Les fragments mémoriels se fondent sur l'alternance des pronoms « je », « nous », « elle » et « ils ». Le premier renvoie au sujet poétique, à cette voix à la frontière d'un présent d'énonciation et d'un passé lointain narrativisé. Dans cette époque reculée qui est celle de l'enfance dominant l'imparfait, le passé simple et le pronom de la première personne du pluriel, « nous », qui désigne la fratrie, lancée à la découverte du monde qui entoure la maison beyrouthine ou le village de Bcharré. « Elle », au contraire, se situe entre le jardin envahi d'ortie et l'intériorité de la maison, sur ce seuil instable et fragile. « Elle », c'est la figure maternelle qui circule entre les espaces, entre les temps, entre les pages. En dernier lieu, nous retrouvons la troisième personne du pluriel pour signifier non seulement l'altérité, l'extériorité, le monde qui entoure le microcosme familial, mais également les voix souterraines, celles des morts (Stout 2010 : 2013). Ces thèmes ressurgissent au seuil de *Quelle est la nuit parmi les nuits*, dans ce long poème intitulé « Orties » qui se lit comme l'exhumation de la figure défunte de la mère, et avec elle des lambeaux de souvenir qui se rattachent à l'enfance et à la jeunesse :

De retour à Beyrouth fin septembre, la maison face au terrain vague envahi par les orties était pire qu'une prison. Assise le soir sur le seuil, ma mère prenait la décision de les arracher le lendemain – mais n'en a jamais eu le temps. La poésie ouverte aux fantasmes, mon poème *Orties*, long de vingt pages, raconte le retour à Beyrouth de ma mère enterrée dans son village pour arracher les orties qui lui résistaient de son vivant. (Khoury-Ghata, Boidé 2019 : sans numérotation)

Les « orties » font partie de ces mots qui constituent le lexique matriciel de la poésie khoury-ghatienne, à la manière des « mots-racines » d'Édouard J. Maunick (Joubert 2009 : 35) et qui fonctionnent comme des seuils ouvrant sur un paysage personnel, un « espace du dedans » (Tuéni 1986 : 53).

Régime du présent – régime de l'imparfait : de l'énonciation à la narration, de l'inattendu au quotidien

Dans les deux sections, le passage du présent à l'imparfait recouvre en partie la transition entre l'énonciation et la narration, entre le surgissement inattendu des souvenirs et le creusement de la mémoire. L'écriture semble chercher sans cesse à restaurer, sur la page, la quotidienneté du monde perdu de l'enfance, organisée autour de la figure maternelle. On constate également que l'imparfait apparaît essentiellement dans les poèmes caractérisés par des strates autobiographiques. En effet, dans « Fables pour un peuple d'argile », autre section de l'*Anthologie personnelle* qui évoque le quotidien des Olmèques, peuple précolombien dont il ne reste quasiment plus de traces, c'est le présent qui domine, dont l'usage permet de rendre vivante la mémoire d'un peuple oublié de l'histoire. Dans « Basse enfance », l'imparfait instaure une distance, suggère ce mouvement de réminiscence, de rétrospection intime visant à recomposer une vie

passée. Il possède très souvent sa valeur d'expression de l'habitude : « Les volets prenaient un air navré / lorsque ma mère tirait les cartes devant la nuit » (Khoury-Ghata 1997 : 19), « Nous boitions à force de marcher sous les lignes » (1997 : 32), « elle nous parlait des prairies dallées par la lune » (1997 : 34). La répétition des mêmes mots et la récurrence de certains procédés comme les énumérations et les parallélismes, renforcent davantage encore l'inscription d'un rythme poétique du quotidien : « les vents adverses soufflaient dans ses tiroirs / négociaient dans ses volets / et balayaient vers la ville les miettes des rêves qu'elle grignotait dans son sommeil » (1997 : 22), « des vents haineux qui s'empoignaient sous ses fenêtres / ébouriffaient les plumes des girouettes / arrachaient aux cloches un glas équidistant / s'engouffraient dans l'olivier / vociféraient dans les branches [...] » (1997 : 34). Au contraire, l'emploi du présent, dans certains poèmes, se place sous le signe de l'inattendu et de la métalepse : les personnages de l'enfance surgissent dans le moment de l'énonciation, s'extraient du passé pour renaître sur la page. Pourtant, le quotidien n'est pas absent de ces passages : lorsque la mère apparaît, elle poursuit ses activités ménagères, continue à régler ses gestes malgré la disparition de ce passé dont elle est issue. Cela se perçoit aussi bien dans « Basse enfance », que dans « Orties ». Dans la première section, à la page 17, l'écriture prend une dimension performative visant à restituer le souvenir de la mère au présent de l'énonciation : « J'écris Mère / et une vieille femme se lève dans l'incertitude du soir / enfile une robe de mariée / se hisse sur le rebord de sa fenêtre / [...] se dépoitraille face aux horloges [...] / Ma mère avait cette manière à elle de se dévêtir / comme on arrache ses décorations à un général dégradé ». Dans cet extrait, le fait de se dénuder, action ancrée dans le passé (« avait cette manière à elle de se dévêtir »), est restauré dans l'apparition soudaine de la figure maternelle, qui perpétue sur la page, dans le présent de la remémoration, le geste ancien (« se dépoitraille face aux horloges »). Dans le poème « Orties », l'usage du présent rend compte de l'inattendu, de la surprise que provoque le surgissement de la mère sur la page blanche :

Noircir les pages jusqu'à l'épuisement des mots et surgissement de ce personnage que je vois pour la première fois
 Je ne connais pas son nom [...] /
 Une vieille femme pliée jusqu'au sol arrache à mains nues
 l'ortie qui a poussé sur la page puis la lance dans la marge
 elle s'arrête pour me crier qu'elle était ma mère
 je suis forcée de la croire à cause de l'ortie
 C'était hier
 il y a plus d'un demi-siècle
 l'hiver venu
 les orties montaient à l'assaut de nos fenêtres
 interdisaient au jour de pénétrer dans les chambres
 narguaient la lampe à pétrole
 la femme qui était notre mère partageait avec nous la même odeur d'herbe jamais coupée et mêmes pluies
 elle remettait toujours au lendemain ce travail qu'elle disait au-dessus de ses forces.
 (Khoury-Ghata 2004 : 9–11)

Ce passage montre tout d'abord que le présent est marqué par un effet de rupture : « surgissement », « pour la première fois », « arraché », « s'arrête ». L'ortie est une plante qui apparaît de façon récurrente dans la poésie et l'œuvre romanesque de Vénus Khoury-Ghata : mauvaise herbe que sa mère s'échinait

à arracher lorsque la famille habitait à Beyrouth, elle devient le symbole d'une écriture qui tente de défricher le passé, de débroussailler les souvenirs lointains de l'enfance et du pays natal. Elle fonctionne ici comme un « mot de passe » (Khoury-Ghata 2004 : 10) donnant accès à la mémoire enfouie du sujet poétique. Linda Maria Baros propose de voir dans la présence de ce mot une « réactualisation rituelle » de la figure maternelle, un « déterrement poétique » (Baros 2018). L'arrivée de la mère à la surface de la mémoire est suivie par un changement de temps marqué par l'emploi de l'imparfait, ainsi qu'une rupture formelle introduite par le glissement du verset et du vers libre long à trois vers courts constitués de marqueurs temporels venant creuser la profondeur du souvenir : le premier vers évoque un moment proche du présent d'écriture et faisant partie intégrante de la situation d'énonciation (« hier »), tandis que le deuxième opère une forme d'ellipse vertigineuse (« il y a plus d'un demi-siècle »). Le troisième vers introduit véritablement la dimension narrative qui caractérise la suite du texte : « l'hiver venu ». Le terme « orties » permet de faire le lien entre le présent et l'imparfait, entre la figure inconnue apparue sur la page et celle de la mère. L'imparfait apporte également un nouveau pronom, « nous », permettant l'évocation d'un quotidien lointain, d'une expérience *transpersonnelle* (Bonhomme, 2019 : 100) du passé avec la mise à distance du « je » employé au début du texte. Cette narration poétique de la vie journalière est renforcée par la présence de l'adjectif d'identité « même » répété deux fois, et des adverbes temporels « toujours » et « jamais ». Malgré ce retour au passé, l'étrangéité que suscite la présence de la mère n'est pas résorbée : « la femme qui était notre mère » exprime une forme de contradiction entre la figure maternelle familière et la « vieille femme » que la poète ne reconnaît pas immédiatement. Le retour du même se révèle ainsi traversé par un décalage : la mère est à la fois la même et une autre, son appartenance au monde des morts la voue à une altérité irréductible. Ce retour du même, propre non seulement aux gestes journaliers de la mère et des enfants, mais également aux cycles des saisons et à l'écriture khoury-ghatienne, se fonde, dans les textes, sur une temporalité à la fois individuelle, collective et légendaire.

Gestes quotidiens, univers merveilleux

Les gestes maternels

Dans la poésie khoury-ghatienne, la figure maternelle se caractérise avant tout par son lien avec les tâches ménagères et la lutte quotidienne qu'elle entreprend contre les orties qui menacent d'investir la maison tout entière. Les mouvements répétitifs de l'arrachage, du balayage, de toutes les activités associées à l'intimité de la maison et au jardin, sont relayés par les nombreux parallélismes de construction, les anaphores, les effets de reprise et de variation lexicale, qui participent à la cadence du monde (et du poème) régi par la mère. Francesca Tumia considère cette dernière comme une « figure insaisissable et magique, presque sorcière, s'enfouissant dans la terre, disparaissant la nuit en rêvant, sollicitant les éléments et la végétation à l'extérieur comme à l'intérieur de la maison » (Tumia 2018). À la clarté de la lune et au monde nocturne correspond tout un vocabulaire de la féminité, de l'ombre, du secret, porté par la mère : « Prisonnière du cercle étroit de sa lampe / elle nous parlait des prairies dallées par la lune » (Khoury-Ghata 1997 : 34), « elle avait vue sur le mauvais côté de la nuit » (Khoury-Ghata 2004 : 13), « Le marc de café lui tenait lieu de seule lecture » (2004 : 22). La mère tire les cartes, elle sait parler aux morts et aux éléments. Elle fait signe également vers le personnage mythologique de Sisyphe poussant sa pierre (Tumia 2018) : dans le poème, ce sont les mauvaises herbes, les orties qu'elle s'efforce jour après jour d'arracher et d'expulser

de la maison ouverte à tous les vents. La répétition des gestes de nettoyage, de jardinage donne forme à ce quotidien, en lui conférant une dimension mythique et en brouillant les frontières entre la banalité dont il se dote et l'hyperbolisation que le sujet poétique lui confère : « Ma mère s'abîmait dans le mouvement poussif de son balai / luttant contre un sable qu'elle appelait désert / contre une humidité qu'elle appelait eau friable / [...] ses mains de balayeuse à l'écart du monde / exhumaient des morts invisibles / traquaient le moindre affaissement du vent » (1997 : 12). Le lexique de la vie ménagère sature les textes dédiés à ce personnage : « vieille vaisselle », « assiettes ébréchées », « ravaude », « corde à linge » (1997 : 22), « armoires », « draps » (1997 : 20), « fourneau » (1997 : 23). S'y mêle, de façon antithétique, un vocabulaire du combat, tendant vers le registre épique : « luttant » (1997 : 12), « s'armer d'une bêche » (1997 : 18), « la hargne de l'ortie » (1997 : 20), « les vents adverses » (1997 : 22), « s'empoignaient les vents » (1997 : 23). Dans « Orties », la mère défunte qui ressurgit sur la page révèle son identité mais ce sont véritablement ses gestes et notamment l'arrachage des orties qui permettent au sujet poétique de la reconnaître. L'ortie devient ainsi son attribut, participe à son caractère légendaire. La perpétuation des mêmes mouvements permet de créer une continuité entre la vie (les souvenirs passés) et la mort : « Morte elle continue à lire le marc de café dans ma tasse du matin » (2004 : 23). Dès lors, elle crée un lien entre une temporalité intime et une temporalité mythique.

L'intimité de la mère se traduit également par la mention des cycles menstruels, renvoyant à un quotidien sous le signe de la féminité : « Sur son toit séchait un linge taché de baisers noirs » (1997 : 38), « ses menstrues lui revenaient par le biais de l'arbre qui la regardait le regarder » (2004 : 11). Cette intimité demeure étrange et étrangère aux enfants, qui cherchent à en percer les secrets : « Ma mère entassait dans ses rêves / des maisons sans murs / des mots sans syllabes » (1997 : 20), « « Nous devons la chercher dans la terre où elle se terrait » (1997 : 21). L'intériorité de ce monde dont la figure maternelle est le centre, ne cesse d'être traversée par une dimension légendaire : la mère est dépositaire d'un secret, ses gestes lui donne accès à un espace invisible, occulte, situé de l'autre côté de la surface terrestre (le monde des morts) et de l'autre côté du réel : « Ma mère nous opposait la pente longue de son dos / pour interroger l'humidité des murs / déchiffrer l'alphabet émietté du salpêtre / traduire les signes inscrits sur l'envers de la ville » (1997 : 16). Le geste quotidien se transforme en rituel magique permettant la transgression des frontières entre les mondes et les espaces. L'acte de déchiffrement fait écho aux activités enfantines de la fratrie qui découvre l'univers.

Les rituels de l'enfance

Ce quotidien façonné par la mère est indissociable du regard porté par la communauté des enfants, embrassée par le pronom « nous », et par le sujet lyrique. L'observation des gestes, la répétition et l'imitation traduisent un regard « transpersonnel » (Bonhomme 2019 : 100), à la jonction de l'intime et du collectif, du vécu personnel et de l'universalité de l'expérience quotidienne. Alors que la mère est associée à des puissances inaccessibles, les enfants interagissent avec les éléments naturels qui composent le paysage poétique, particulièrement dans « Basse enfance » : « les coqs arbitraient nos parties de voyelles » (1997 : 31), « Nous avons expliqué notre désespoir à l'argousier et au /genièvre [...] / Nous avons pleuré sur l'épaule du grenadier » (1997 : 15). Les enfants cherchent constamment à établir un lien avec leur environnement, et en ce sens nous pouvons dire avec Anne Gourio qu'ils mènent « une quête permanente de l'échange, de la transmission, du dialogue qui s'éten[d] aux éléments naturels, comme pour combler et compenser le dialogue humain défailant » (2019 : 88). À ces trois temporalités, personnelle,

collective et légendaire, s'ajoute un autre rythme, cosmique, celui du cycle naturel, qui se mêle à la vie quotidienne et vient brouiller les frontières entre l'intériorité et l'extériorité de la maison.

Les cycles naturels

La nature, comme nous le voyons dans certains exemples cités précédemment, participe étroitement des tâches ménagères de la mère mais aussi des jeux enfantins et des drames familiaux qui émaillent le quotidien. Dans son article « Prestiges du mythe cosmogonique », Mircea Eliade définit la notion de mythe et la rapporte à « l'apparition d'une nouvelle "situation" cosmique » ou à « un événement primordial. C'est donc toujours le récit d'une "création" : on raconte comment quelque chose a été effectué, a commencé à être » (Eliade 1958 : 3). L'analyse de l'auteur se fonde sur l'idée d'une « sacralité absolue » du mythe, car la création est avant tout celle des dieux et fait jaillir le Temps, avant lequel rien n'existe. Ce qui nous intéresse particulièrement dans cette proposition, c'est l'importance d'une création originelle que la distance temporelle va transformer en mythe. Selon l'auteur, l'apparition des choses relève d'une plénitude fondamentale, une « surabondance ontologique » (Eliade 1958 : 5) qui doit nécessairement se situer dans un temps lointain, incommensurable. Le point nodal du mythe se joue ainsi entre la création et les origines, à partir desquels se transmet le récit du monde et de son jaillissement. Dans les deux sections étudiées, l'enfance constituée, à l'échelle de l'individu, ce mythe originel d'un rapport magique entre le sujet et le monde où surgit le langage. Chez Vénus Khoury-Ghata, l'aspect mythique s'enrichit d'une dimension rituelle : les figures du passé, mère ou enfants, pratiquent chaque jour les mêmes gestes, grâce auxquels elles communiquent avec le cosmos et les morts. En effet, nous retrouvons d'une part un mouvement allant de l'extérieur vers l'intérieur, où le monde vient s'immiscer dans l'intimité de la famille et de la maison : « Tout l'univers se partageait les tâches ménagères de ma mère / les vents adverses soufflaient dans ses tiroirs / négociaient dans ses volets / et balayaient vers la ville les miettes des rêves qu'elle grignotait dans son sommeil » (1997 : 22). D'autre part, une dynamique inverse, allant de l'intérieur vers l'extérieur, nous fait passer de l'humain à l'univers, et calque les gestes routiniers sur les cycles naturels : « Nous lisions dans l'obscurité d'août / quand le cosmos se débarrassait de son excédent d'étoiles / quand la nuit fautive de marge se dilatait jusqu'à la nuit » (1997 : 29). Bien plus, cette correspondance des rythmes humain et cosmique peut mener à la fusion : « la mère quitta la terre pour entrer dans la terre / vue d'en haut elle ressemblait à un caillou / vue d'en bas à une pomme de pin écaillée / il lui arrivait de pleurer en sanglots qui faisaient frémir le feuillage » (2004 : 19). Les deux rythmes se confondent, se répondent, dialoguent au sein des vers et des versets, non seulement par leurs motifs qui s'entrecroisent, mais également par les effets de répétition et de « litanie » (Bonhomme 2019), caractéristiques de l'écriture khoury-ghatienne. Cette dimension fait apparaître un dernier type de gestes, relevant de l'écriture poétique.

Les gestes poétiques

L'écriture investit le quotidien par le jeu des réitérations lexicales, du retour du même permettant de restaurer dans l'espace du recueil cette trame perdue. Béatrice Bonhomme a rapproché la poésie de Vénus Khoury-Ghata de l'arabesque, en raison de ce travail constant mené sur la reprise des mêmes motifs, des mêmes rythmes. Elle montre ainsi que le poème inscrit le temps dans l'écriture : « La poésie de Vénus Khoury-Ghata se pose comme racine du temps, source d'un mouvement qui a retrouvé, dynamiquement, sa propre valeur de durée, en réécrivant le temps, en reconstruisant la texture du temps » (Bonhomme

2022 : 258) ; et plus loin : « Dans un contemporain plutôt désacralisé, prend alors naissance une écriture qui emprunte au rythme sacré des anciennes langues comme l'araméen » (2022 : 259). La continuité, mouvement caractéristique de la perpétuation des gestes maternels même après la mort, se perçoit également dans le processus poétique. Ce dernier s'inscrit dans la filiation entre mère et fille, entre la « terre-mère » et l'exil. En effet, les ustensiles de cuisine qui composent l'univers familial se transmettent et se transforment en mots, ils sont remplacés par les vocables qui les désignent, sur la page poétique : « les mots de ma langue maternelle me saluent de la main / je les déplace avec lenteur comme elle le faisait de ses ustensiles de cuisine / marmite écuelle louche bassine ont voyagé de mains en mains » (2004 : 26). Par ailleurs, la référence à certaines langues qui traversent le territoire libanais, telles que l'arabe, l'araméen, le sanskrit, le français, fait écho au « rythme sacré » de cette écriture psalmodique : « Nous connaissions un alphabet des champs / [...] et zigzagait comme les trains de Mongolie / Notre alphabet parlait araméen pour pouvoir dialoguer / avec le soleil du pays » (1997 : 25). Ces idiomes, qui se matérialisent dans le paysage de l'enfance, sont restaurés dans l'exil, à travers le geste poétique de remémoration et d'exhumation du passé.

**« Je pose le pied dans le réel, le vécu pour aller dans le
fantasmagorique, le fantastique, le surréalisme »⁴**

Traversée et réversibilité : la transgression des frontières

Marie-Thérèse Oliver-Saidi rappelle dans l'un de ses articles le milieu culturel et religieux dans lequel Vénus Khoury-Ghata a évolué, notamment dans le village maronite de Bcharré, lieu pétri de « superstitions » (Oliver-Saidi 2018). Elle souligne quelques éléments intéressants liés à cet endroit comme le métier de l'oncle, fabricant de cercueils, dans l'atelier duquel les enfants avaient l'habitude de jouer ; la présence de nombreuses tombes d'anachorètes et celle du célèbre écrivain Gibran Khalil Gibran ; ou encore le pèlerinage des veuves à la cascade, espace-frontière où elles se rendent pour dialoguer avec leurs défunts maris. Oliver-Saidi parle ainsi d'une « symbiose » entre la mort et la nature dans la poésie khouryghatienne : elle évoque la tradition des « dialogues des morts » instaurée par Lucien de Samosate ainsi que la croyance druze en la réincarnation des âmes dans un autre corps, après la mort. L'enfance, marquée par des lieux de transition entre morts et vivants, sacré et profane, sert de terreau à un imaginaire du quotidien caractérisé par le brouillage des frontières entre réel et irréel, naturel et surnaturel. Au lieu d'établir une distinction, une hiérarchie entre ordinaire et extraordinaire, Vénus Khoury-Ghata fait de ces deux aspects un même univers poétique, un même quotidien où les règnes et les dimensions se mêlent dans la langue.

Le motif du miroir et de la surface lisse renvoie à tout cet imaginaire d'un monde inversé, qui donne accès à un ailleurs du réel tout en se confondant avec lui. Bien plus, au lieu de ne constituer qu'une surface matérielle, miroir et fenêtre deviennent lieux de passage entre les mondes : le « monde endeuillé [...] accueille les disparus dans une architecture ouverte, où le quatrième mur est remplacé par une vitre ou un miroir à travers lesquels nuit et lune se glissent » (Zubiate 2019 : 62). La lune, comme chez Federico García Lorca, se dote d'un symbolisme létal qui communique avec l'univers des défunts, dont la mère

4 Cf. Entretien avec Cécile Oumhani (2005).

sait déchiffrer les signes. Le miroir offre donc une zone de transition fondée sur l'incertitude, le doute : « Nous attribuions à une illusion d'optique les apparitions / de la lune dans nos miroirs » (1997 : 40). La fenêtre, quant à elle, protège les membres de la famille des menaces extérieures et de l'appel du lointain, tout en fournissant une ouverture possible entre intérieur et extérieur : « elle nous parlait des prairies dallées par la lune / des vents haineux qui s'empoignaient sous ses fenêtres » (1997 : 34), « les orties montaient à l'assaut de nos fenêtres / interdisaient au jour de pénétrer dans les chambres » (2004 : 10). La mère n'appartient pas au même monde que les vivants, elle s'érige en passerelle, ses gestes sont dirigés vers un ailleurs qui l'attire et la repousse tout à la fois. Par conséquent, elle détient le pouvoir de traverser les frontières et les miroirs, tout comme les morts. De la même façon que les fenêtres offrent parfois un reflet à celui ou celle qui les regardent, les miroirs se transforment en fenêtres, en surfaces franchissables. Les enfants réclament cette connaissance qui leur demeure inaccessible : « Nous convoitions à l'époque des objets sans contours / eau pétrifiée ou miroirs où pénétrer avec nos lampes » (1997 : 52). Le quotidien de l'enfance se présente ainsi comme un temps et un espace poreux, où le merveilleux, l'étrange, l'inexplicable font partie intégrante de la vie journalière et de ses micro-événements.

Une poétisation onirique du quotidien

Vénus Khoury-Ghata construit ses images sur la confusion des règnes et la perméabilité entre les mondes. L'accès à l'invisible fait émerger un autre quotidien, *autre* en ce qu'il révèle le regard de l'enfant sur le monde, qu'il délivre une vision poétique issue d'un sujet féminin, mais *autre* aussi en ce qu'il nous fait accéder à l'étrangéité de cette vie, au croisement des croyances et des superstitions. Ces transferts et ces brouillages opèrent notamment par l'intermédiaire des rêves, dont les images fantasmagoriques transgressent l'espace onirique pour investir le monde réel. Encore une fois, ce sont les rêves de la mère qui interfèrent avec le monde familial et inversement : « Immobile face à la ville / la mère bougeait dans ses seuls rêves / enjambait des ruisseaux / piétinait des ronces / houspillait des chacals / lançait des pierres sur les serpents / l'herbe du diable séchait sur les toits avec le thym et le basilic » (2004 : 25), « Ma mère s'aventurait si loin dans ses rêves / que nous retrouvions vide son lit / même des draps qu'elle emportait dans ces lieux foulés de / ses pieds endormis » (1997 : 21). La transgression des frontières est peut-être la plus sensible lorsque l'autrice évoque le surgissement des morts dans le monde des vivants : « morts et vivants couchaient en quinconce avec leur peine » (1997 : 40), « On nous apprend à nous méfier des voix qui perçaient la neige à date fixe » (1997 : 13). Le début et la fin du poème « Orties » traduisent cette fluctuation des êtres : dans les premières pages, la métalepse déjà évoquée fait émerger, dans le présent du sujet poétique les figures familiales : « Suspendue au milieu de la page / j'attends un deuxième personnage pour prendre ma décision / sa parution ne saurait tarder / c'est visible aux remous qui agitent la ligne [...] / je crie dans sa direction mais il ne m'entend pas » (2004 : 9). Le geste d'écriture favorise donc la résurgence des souvenirs, leur exhumation. À l'inverse, à la fin de ce long poème, ce ne sont plus les personnages du passé qui rejoignent la poète mais c'est cette dernière qui cherche à les atteindre, par le travail du rêve :

le chiendent acrimonieux pousse sur mes draps
 les mots récalcitrants se prolongent jusqu'à mon jardin
 je sarcle
 élague

arrache
 replante dans mes rêves
 le matin me trouve aussi épuisée qu'un champ labourée par une herse rouillée
 le rêve seul moyen de locomotion pour atteindre ma mère qui habite le dessous.
 (2004 : 25–26)

Le rêve se transforme en brèche qui permet au sujet de retrouver son passé. Les gestes du « je » reprennent ceux de la mère (« sarcler / élaguer / arracher »), révélant le mouvement profond qui anime l'écriture khoury-ghatienne, celui de *relier*, de *retisser* les fils de la mémoire, du passé et du temps présent.

En évoquant une vie *autre*, à la fois onirique, mythique, intime et collective, en traduisant dans l'écriture le souvenir des gestes journaliers, l'œuvre khoury-ghatienne participe à la recréation d'un monde disparu : les trous, les blancs, les creux de la mémoire sont comblés par les mouvements de l'imaginaire et l'incorporation du merveilleux et de l'irréel dans l'espace familial et familial. Ce seuil labile, mouvant, où les défunts peuvent rencontrer les vivants (et inversement), leur parler, les écouter, offre à la langue un lieu d'insoumission au réel, ouvert sur le rêve et le magique. À partir de cette frontière diffuse peut se dire un autre quotidien empruntant au conte et au mythe. Ainsi, le quotidien chez Vénus Khoury-Ghata ne refuse ni le réel ni l'irréel, ni le profane ni le sacré, ni le prosaïsme ni le magique : l'écriture de l'enfance mêle au contraire ces différentes composantes pour traduire un paysage intime et mémoriel.

Bibliographie

- Baros, Linda Maria (2018) « La terre-mère *versus* la terre des morts dans *Orties* de Vénus Khoury-Ghata ». [Dans :] *Fabula / Les Colloques*. « Vénus Khoury-Ghata. Pour un dialogue transculturel ». Récupéré de <https://www.fabula.org/colloques/sommaire5462.php> le 15 octobre 2021.
- Bonhomme, Béatrice (2019) « Vénus Khoury-Ghata, la magicienne d'une écriture panique ». [Dans :] *Littératures* [en ligne]. 80. « Vénus Khoury-Ghata poète » ; 91–102. Récupéré de <https://journals.openedition.org/litteratures/2246> le 24 avril 2021.
- Bonhomme, Béatrice (2022) « Vénus Khoury-Ghata, une création originale entre deux langues ». [Dans :] Florian Alix, Évelyne Lloze et Romuald Fonkoua (éds.) *Poésies des francophonies : état des lieux (1960–2020)*. Paris : Hermann, coll. « Vertige de la langue » ; 245–260.
- Brunel, Pierre (2016) « La traversée des “âmes en souffrance” ». [Dans :] Vénus Khoury-Ghata *Les Mots étaient des loups*. Paris : Gallimard ; 7–28.
- Charbonnier, Vincent (2000) « Lukács : un athéisme problématique ». [Dans :] Elie Chubilleau, Éric Puisais (éds.) *Les athéismes philosophiques*. Paris : Kimé ; 177–204. Récupéré de <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00640615/document> le 21 septembre 2022.
- Certeau, de Michel ([1980] 1990) *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais ».
- Chaulet Achour, Christiane (2010) *Itinéraires intellectuels entre la France et les rives sud de la Méditerranée*. Paris : Karthala, coll. « Lettres du Sud » [en ligne]. Récupéré de <https://www.cairn.info/itineraires-intellectuels-entre-la-france--9782811103453.htm> le 19 novembre 2021.
- Collot, Michel (1998) « Lyrisme et réalité ». [Dans :] *Littérature* [en ligne]. 110 ; 38–48. Récupéré de https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1998_num_110_2_2470 le 10 avril 2022.
- Eliade, Mircea (1958) « Prestiges du mythe cosmogonique ». [Dans :] *Diogène*. 23 (3).

- Fernández Erquicia, Irati (2018) « Guy Goffette : un lyrisme du quotidien ». [Dans :] *Annales de philologie française*. 26. Récupéré de <https://doi.org/10.6018/analesff.26.1.352551> le 17 octobre 2021.
- Fernández Erquicia, Irati (2019) « Le quotidien et la poésie française contemporaine ». [Dans :] *RELIEF – Revue Électronique de littérature française*. 13. Récupéré de <https://revue-relief.org/article/view/9223/9743> le 10 avril 2022.
- Garnier, Xavier, Francesca Tumia (2018) « Vénus Khoury-Ghata. Pour un dialogue transculturel ». [Dans :] *Fabula / Les Colloques*, « Vénus Khoury-Ghata, un dialogue transculturel ». Récupéré de <https://www.fabula.org/colloques/sommaire5462.php> le 15 octobre 2021.
- Grepât-Michel, Nicole (2010) « Andrée Chérid et Vénus Khoury-Ghata : entre Orient et Occident ». [Dans :] Christiane Chalet Achour (éd.) *Itinéraires intellectuels entre la France et les rives sud de la Méditerranée*. Paris : Karthala, coll. « Lettres du Sud ». Récupéré de <https://www.cairn.info/itineraires-intellectuels-entre-la-france--9782811103453-page-325.htm?contenu=resume>.
- Hacker, Marilyn (2001) « Introducing Vénus Khoury-Ghata ». [Dans :] *Women in French Studies*. 9 (1) ; 16–17.
- Khoury-Ghata, Vénus (1997) *Anthologie personnelle*. Arles : Actes Sud.
- Khoury-Ghata, Vénus (2004) *Quelle est la nuit parmi les nuits*. Paris : Mercure de France.
- Khoury-Ghata, Vénus (2016) *Les Mots étaient des loups*. Préfacé par Pierre Brunel. Paris : Gallimard, coll. « Poésie ».
- Khoury-Ghata, Vénus, Caroline Boidé (2019) *Ton chant est plus long que ton souffle*. Paris : Éditions Écriture.
- Lefebvre, Henri (1947) *Critique de la vie quotidienne I*. Paris : Éditions de l'Arche.
- Leperlier, Tristan (2020) « La langue des champs. Aires linguistiques transnationales et Espaces littéraires plurilingue ». [Dans :] *ConTEXTES* [en ligne]. 28 ; 1–37. Récupéré de <http://journals.openedition.org/contextes/9297> le 21 mars 2022.
- Maulpoix, Jean-Michel (1998) *La Poésie comme l'amour*. Paris : Mercure de France.
- Oliver-Saidi, Marie-Thérèse (2018) « Exorciser la mort, une quête vitale chez Vénus Khoury-Ghata ». [Dans :] *Fabula / Les Colloques*. « Vénus Khoury-Ghata. Pour un dialogue transculturel ». Récupéré de <https://www.fabula.org/colloques/document5526.php> le 15 octobre 2021.
- Oumhani, Cécile (2005) « Vénus Khoury-Ghata ». [Dans :] *Encres vagabondes* [en ligne] <http://www.encres-vagabondes.com/rencontre/khoury.htm> le 20 novembre 2021.
- Rimbaud, Arthur (1998) « Une saison en Enfer », « Illuminations » et autres textes (1873–1875) [1873]. Paris : Le Livre de Poche.
- Sheringham, Michael ([2006] 2013) *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present. Traversées du quotidien : des surréalistes aux postmodernes*. Traduit en français par Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostio. Paris : Presses Universitaires de France.
- Stout, John C. (2010) *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes français*. New York : Rodopi.
- Tuéní, Nadia (1986) *La Prose. Œuvres complètes*. Beyrouth : Éditions Dar An-Nahar.
- Tumia, Francesca (2018) « Partage et solidarité des peuples de l'humanité et au-delà des frontières dans l'œuvre khouryghatienne ». [Dans :] *Fabula / Les Colloques*. « Vénus Khoury-Ghata. Pour un dialogue transculturel ». Récupéré de <http://www.fabula.org/colloques/document5514.php> le 15 octobre 2021.
- Valfort, Blandine (2013) *Le Lyrisme face à l'événement. Étude comparée des poésies francophones du Maghreb et du Machrek (Algérie, Liban : 1950–1990)*. Thèse dirigée par Bruno Gelas et Katia Haddad. Université Lumière Lyon 2.
- Zubiate, Jean-Pierre (2019) « Vénus Khoury-Ghata et la voix des pierres : du livre de poèmes au recueil de paroles ». [Dans :] *Littératures* [en ligne]. 80. « Vénus Khoury-Ghata poète » ; 49–76. Récupéré de <https://journals.openedition.org/litteratures/2233> le 04 février 2022.