



**HAL**  
open science

## ”La mort est une chambre vide. Vénus Khoury Ghata/Claude Esteban: dialogue d’obscurcis”

Marie Joqueviel-Bourjea

### ► To cite this version:

Marie Joqueviel-Bourjea. ”La mort est une chambre vide. Vénus Khoury Ghata/Claude Esteban: dialogue d’obscurcis”. Anne Gourio. Revue NU(e): ”Poèt(e)s”, 75, revue NU(e), 2022, Poèt(e)s. hal-03634556

**HAL Id: hal-03634556**

**<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03634556>**

Submitted on 9 Feb 2024

**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.

La mort est une chambre vide  
Vénus Khoury-Ghata/Claude Esteban : dialogue d'*obscuris*

Marie Joqueviel-Bourjea (Université Paul-Valéry Montpellier 3 / RIRRa21)

C'est vrai, tous ceux que nous aimons  
sont morts ou vont  
mourir, et rien n'arrachera  
à la terre qui les retient  
leur forme vaine.

Claude Esteban, *Élégie de la mort violente*, 1989<sup>1</sup>

En 2008, Vénus Khoury-Ghata publie *Les Obscuris*, recueil que récompense l'année suivante le Grand prix de Poésie de l'Académie française. Le livre s'inscrit dans l'ambitieux geste poétique que publient à intervalles réguliers, depuis presque vingt ans, les éditions du Mercure de France : *Quelle est la nuit parmi les nuits* (2004), *Les Obscuris* (2008), *Où vont les arbres* (2011), *Le Livre des suppliques* (2015), *Gens de l'eau* (2018), *Demande à l'obscurité* (2020), *Éloignez-vous de ma fenêtre* (2021). Composé de six sections, *Les Obscuris* alterne inédits (« Les obscuris » (I) ; « 12 juillet 2006 » (II) ; « Miroirs transis » (IV)) et reprises de poèmes antérieurement parus en volume : « Compassion des pierres » (III) reproduit *Compassion des pierres* publié en 2001 aux éditions La Différence ; « Elle dit » (V) et « Les sept brins de chèvrefeuille de la sagesse » (VI) déclinent quant à elles *Elle dit* suivi de *Les sept brins de chèvrefeuille de la sagesse* publiés ensemble chez Balland en 1999.

Je m'intéresserai dans le cadre de cette brève étude à la seule section éponyme dont la position liminaire renforce la charge symbolique, section-seuil que porte en outre le souffle tenu d'un long poème<sup>2</sup> se différenciant par là des cinq sections consécutives, exclusivement composées de suites poétiques. Pour former des ensembles pleinement cohérents, les suites articulent en effet des respirations à chaque poème rejouées, quand « Les obscuris<sup>3</sup> » soutient et déploie un seul et même souffle.

Cette section, essentielle à plus d'un titre, est par ailleurs dédiée à Claude Esteban et place *de facto* l'ensemble du recueil qu'elle engage sous le regard de l'ami, décédé deux ans plus tôt, en 2006. Si Vénus Khoury-Ghata pratique fréquemment la dédicace, inscrivant sa poésie à maints égards *relationnelle* dans une toile d'amitiés qui la soutient en même temps que l'écriture la fonde, j'é mets l'hypothèse que cette dédicace va bien au-delà du traditionnel *in memoriam* – qu'elle ne revendique du reste pas, et dont je doute qu'il constitue l'enjeu de la reconnaissance. Quel est-il, alors, et que

---

<sup>1</sup> Claude Esteban, *Élégie de la mort violente* [1989], repris dans *Le Jour à peine écrit (poèmes 1967-1992)*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2006, *incipit* de la section III, p. 245.

<sup>2</sup> Le poème est composé de sept pages dans l'édition initiale (Vénus Khoury-Ghata, *Les Obscuris* [désormais abrégé en O], Paris, Mercure de France, 2008, p. 9-16) comme dans l'édition de poche préfacée par Pierre Brunel (Vénus Khoury-Ghata, *Les Mots étaient des loups, poèmes choisis*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2016, p. 107-114).

<sup>3</sup> Dans cette étude, *Les Obscuris* désigne le recueil ; « Les obscuris » le poème éponyme.

nous apprend-il de la poétique de Khoury-Ghata ? C'est ce que l'analyse à suivre se propose d'éclairer, à l'endroit d'un signe (apparemment ténu) d'amitié qui s'offre simultanément comme signature d'une poétique.

Dans cette optique, je me propose de lire « Les obscurcis » comme la synecdoque d'une œuvre qui, dans les parages de cette « poétique du disparu<sup>4</sup> » que signale Pierre Brunel à propos du *Livre des suppliques*, (se) construit paradoxalement (sur) une *poétique des disparus*. Poème-manifeste, non tant au sens artistique-littéraire du terme (il ne s'agit ni de revendiquer des convictions ni *a fortiori* d'exposer un programme commun) qu'au sens pris par le substantif dans la marine marchande qui atteste de l'état d'un chargement, « Les obscurcis » s'offre, en effet, comme une fenêtre qui *donne sur* l'œuvre entière qu'elle résume et embrasse simultanément<sup>5</sup>.

\*

Que signale la sobre dédicace ? La mémoire entretenue d'une amitié, bien sûr, dont la perte récente de l'ami en signe moins la fin qu'elle n'en suppose l'histoire et en soupèse le poids, la vérité toujours vivace. Il en va aussi, assurément, d'une forme de reconnaissance en miroir de parcours similaires, d'événements traumatiques partagés, de choix semblables en création – la réflexion se reconnaissant précisément dans l'ambivalence d'événements « bifaces » : l'exil (vécu par Vénus Khoury-Ghata ; hérité pour Claude Esteban) / la terre d'accueil (la France) ; la perte des aimé(e)s / la survivance<sup>6</sup> ; la poésie / en langue française.

Claude Esteban soulignait au demeurant, dans un texte bref confié en décembre 2002 au dossier « Vénus Khoury-Ghata » de la revue *Autre Sud*, la dualité fondamentale de l'œuvre poétique de l'amie : « la mort est là », constatait-il, « vieille figure inaltérable, stèle cendreuse à tous les carrefours ; la mort et la cohorte d'infortunes qui la précède, détresses, deuils, dévastations diffusés dans la chair » ; mais c'était pour ajouter (se parlant à lui-même aussi bien) que si « [l]e rêve est lieu de sépulture, il est aussi, dès lors que le poème s'en empare et l'exhausse un instant dans l'univers des signes, une promesse de ne pas disparaître tout à fait<sup>7</sup> ». ... Comment faire signe (s'élever) depuis le lieu de la sépulture (autrement dit : faire poème d'« Inhumations<sup>8</sup> ») : car c'est bien de cela dont s'agit dans « Les obscurcis »...

Il en va, enfin et surtout, d'une commune poétique des disparus (qu'élève bien malgré elle « au carré » la dédicace) qui transforme l'attendu *in memoriam* en moins convenu *memento mori*...

---

<sup>4</sup> Pierre Brunel, « La traversée des "âmes en souffrance" », préface à Vénus Khoury-Ghata, *Les Mots étaient des loups, poèmes choisis*, op. cit., p. 23 : « Cette difficulté pour dire une présence-absence existe tout autant pour tenter d'exprimer une absence-présence dans le *Livre des suppliques* et pour faire prendre conscience du problème posé par ce qu'on pourrait appeler plus banalement une poétique du disparu ».

<sup>5</sup> En témoignent les analyses de Pierre Brunel, Jean-Pierre Zubiante, Isabelle Chol ou Aude Préta-de Beaufort à propos d'autres œuvres de Vénus Khoury-Ghata, que j'évoquerai ponctuellement et avec lesquelles cette lecture entre en résonance.

<sup>6</sup> « Survivance » mieux que « survie » : la survivance participe de ce « temps fantôme » qu'analyse Georges Didi-Huberman dans *L'Image survivante (L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg)*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 53), temps traversé de revenances et de hantises qui qualifie au mieux ce qui se trame dans les écritures de Khoury-Ghata et Esteban. Tandis que la survie accuse le coup (définitif) de la perte, la survivance renvoie, certes, à la vie réduite du survivant, mais accueille aussi la présence maintenue, agissante, des absents... La survivance maintient une continuité entre vie et mort que récuse la (plus pragmatique) survie.

<sup>7</sup> Claude Esteban, « Une maison de pierres et de lampes », in : *Autre Sud*, n°19 : dossier « Vénus Khoury-Ghata », Marseille, éditions Autres Temps, décembre 2002, p. 32-33.

<sup>8</sup> « Inhumations » est le titre d'une longue section de *Quelle est la nuit parmi les nuits*, Paris, Mercure de France, 2004, p. 51-122.

cependant inversé : non tant « souviens-toi que tu vas mourir » (qui ne s'adresserait qu'aux vivants en tant qu'*êtres-pour-la-mort*) que « souvenons-nous que nous sommes (déjà) morts » (qui embrasse indistinctement vivants et morts). Ainsi : non la finitude individuée des seuls mortels, mais la survivance qu'ont en partage passants et trépassés ; non l'inéluctable à-venir, mais la temporalité ambiguë d'un indistinct passé/présent ou présent/passé ; non le « je », mais le « nous » – cette « figure grammaticale [d']une ontologie » qui fait en sorte que « continuité et identité ne s'excluent pas, mais s'épaulent », note Jean-Pierre Zubiato à propos de la « continuité disruptive » qui marque selon lui l'écriture de la poète, « destinataires et personnages passés au filtre des pronoms ét[ant] censés trouver leur identité par échange des places, mobilité, mutation, transformation<sup>9</sup> ».

Toutefois, « Les obscurcis » n'est pas seulement, par-delà la disparition du poète, adressé à Claude Esteban : il se reprend directement à l'un des poèmes de l'ami. Si nul péri-texte ne l'indique au sein du recueil, la présentation du recueil éponyme sur la toile le mentionne laconiquement : « *Les Obscurcis*, dédié à Claude Esteban, est une réponse à son poème "Je suis le mort"<sup>10</sup> ». Le propos, qui confond poème et recueil éponyme<sup>11</sup>, mais encore contenu et titre du texte (qui n'en porte pas), déforme en outre le vers initial du dizain de *Sept jours d'hier*, livre publié en 1993 aux éditions Fourbis repris deux ans plus tard au titre d'une section composant le recueil *Quelqu'un commence à parler dans une chambre* aux éditions Flammarion. *Sept jours d'hier* est, en effet, un livre essentiel dans la bibliographie d'Esteban : il prolonge l'admirable et déchirante *Élégie de la mort violente* (1989), ouvrant sa poésie à la possibilité d'un après – en somme, à des *mémoires d'outre-tombe*. Or le poème d'Esteban, s'il appelle l'écho des « obscurcis » de Khoury-Ghata, soit ce geste de survivance qui est manière de sur-vie<sup>12</sup> dans le paradoxal retour (quinze ans les séparent) au poème de l'ami mort, offre parallèlement la clef du dispositif mis en place dans le poème de 2008 :

J'ai dit : je suis le mort, mais  
je mentais peut-être  
ou je ne mentais pas, j'avais si mal  
que c'était mieux  
de disparaître sous le sol, les jours  
allaient plus haut, j'ai dit  
que j'étais sourd, mais tous les bruits  
me traversaient et c'était  
mieux ainsi puisque la mort  
est une chambre vide et qu'on est là.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Jean-Pierre Zubiato, « L'écriture poétique de Vénus Khoury-Ghata ou la dynamique de la reconfiguration », in : *Vénus Khoury-Ghata, pour un dialogue transculturel, Fabula* : « Les colloques » – URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5522.php>, page consultée le 27 juin 2021.

<sup>10</sup> On retrouve le même énoncé sur divers sites : par exemple, celui du *Printemps des Poètes* : <https://www.printempsdespoetes.com/Les-obscurcis-2390> ; ou de *Place des Libraires* : <https://www.placedeslibraires.fr/livre/9782715228450-les-obscurcis-venus-khoury-ghata/> ; pages consultés le 26 juin 2021.

<sup>11</sup> C'est « Les obscurcis » qui est dédié à Claude Esteban – non *Les Obscurcis*...

<sup>12</sup> L'insertion du trait d'union cherche à faire entendre ce qu'analyse le philosophe Paul Audi en termes (positifs) d'intensification de la vie (non plus vivre « malgré tout », mais vivre « plus »), précisément accordée par l'acte créateur : « Premièrement, [...] survivre c'est "vivre davantage", c'est-à-dire continuer à vivre, ou vivre au-delà de la vie même, mais [...] c'est aussi vivre plus intensément, ou vivre plus que la vie même. Et deuxièmement, [...] créer, selon un point de vue uniment éthique et esthétique, permet comme par miracle les deux choses à la fois. », *Créer. Introduction à l'esth/éthique* [2005], Lagrasse, Verdier, coll. « Poche », 2010, p. 15.

<sup>13</sup> Claude Esteban, *Sept jours d'hier* [1993], repris dans *Le Jour à peine écrit (poèmes 1967-1992)*, op. cit., p. 286.

Comment, de prime abord, ne pas noter la proximité de la formule initiale (« J'ai dit ») redoublée en antépiphore décalée (« ...j'ai dit / que j'étais sourd...), avec celle qui hante la poésie de Vénus Khoury-Ghata<sup>14</sup> – qui va jusqu'à titrer l'un de ses livres (devenu section dans *Les Obscurcis*) : *Elle dit* ? La formule, chez Esteban comme chez Khoury-Ghata, est ambivalente : si elle témoigne, *a fortiori* en ouverture de poème<sup>15</sup>, du caractère performatif d'une parole fondatrice, elle suggère simultanément qu'il pourrait en être autrement : « J'ai (elle) dit » – mais je me suis trompé / j'ai eu tort / j'ai menti etc. » Performative, la parole se reconnaît néanmoins (fatalement) fiction, sa vérité demeure provisoire, versatile, sujette à caution : « J'ai dit : je suis le mort, *mais* / je mentais *peut-être* / *ou* je ne mentais pas » ; « j'ai dit / que j'étais sourd, *mais* tous les bruits / me traversaient » (je souligne). Chaque assertion est susceptible d'être révisée, défaite, déjouée – et ce à l'infini.

C'est ce que suggère autrement la troisième personne de Khoury-Ghata, au demeurant subsumée par la première personne du pluriel, toutes deux travaillant du côté des pronoms de l'énonciation<sup>16</sup> (je => elle(s)/il(s) => nous) cette distance de soi à soi qui, dans le poème d'Esteban, se trouve prise en charge par la distance temporelle : « J'ai dit » (autrefois) – (aujourd'hui) je reconnais qu'alors « je mentais peut-être ». De fait, le jeu des pronoms non seulement traverse mais soutient « Les obscurcis » : par deux fois, la troisième personne au masculin pluriel (qui caractérise ces ambigus obscurcis morts-vivants) s'actualise dans la mise en scène d'une parole qui semble s'annihiler de ne rencontrer aucun destinataire – « *Ils disent* des choses pensables que *personne ne retient*<sup>17</sup> » et « *Ils disent* nos murs sous-loués à *plus opaques que nous*<sup>18</sup> » ; quant aux « essoreuses », troisième personne au féminin pluriel, elles « *disent* le basilic exsangue les morts en pleine vigueur<sup>19</sup> ». Mais encore : « Seuls les morts et les jeunes mariés sont portés sur les épaules *disent les essoreuses* » et « les livres *disent-elles* sont des enfants du chagrin<sup>20</sup> » – leur parole retourne les vérités les plus communément admises, à commencer par l'opposition entre vie et mort. Un poème de la section « Elle dit » le formule expressément à la troisième personne du singulier :

*Les morts dit-elle*

sont clos sur eux-mêmes comme le sang  
comme les glaciers  
inutile de chercher leurs contours dans la vase putrescible des marécages  
ou dans les remous concentriques de l'eau

Seules leurs voix traversent les obstacles [...] <sup>21</sup>

<sup>14</sup> « Ils disent », « Elle dit », « Il dit » sont formules qui apparaissent régulièrement, par exemple en tête de certains poèmes de la section précédemment citée « Inhumations », dans *Quelle est la nuit parmi les nuits*, op. cit., respectivement p. 54 ; p. 72 ; p. 106.

<sup>15</sup> « Elle dit » constitue le premier vers dissyllabique du second poème de la section « Elle dit », dans O, p. 104.

<sup>16</sup> Outre l'étude de Jean-Pierre Zubiato, on se reportera à celle d'Isabelle Chol : « Retrait et amplification dans l'œuvre poétique de Vénus Khoury-Ghata », qui analyse notamment la tension entre « diversité énonciative » et expression subjective qui travaille le lyrisme si particulier de l'écrivaine, in : *Littératures* [en ligne], n°80 : dossier « Vénus Khoury-Ghata poète » | 2019, mis en ligne le 14 octobre 2020, consulté le 21 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/2227> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/litteratures.2227>

<sup>17</sup> O, p. 11. Je souligne.

<sup>18</sup> *Id.*

<sup>19</sup> O, p. 14. Je souligne.

<sup>20</sup> O, p. 15. Je souligne.

<sup>21</sup> O, p. 120. Je souligne.

Quant au « nous », il s'adresse à qui s'efface : « Meurs si tu veux *disons-nous* à celui qui efface ses contours<sup>22</sup> », tandis que la première personne du pluriel s'avoue *prosopon/persona/masque* (« *Les passants qui nous empruntent disent nos visages* clos sur une grande insatisfaction<sup>23</sup> »), que la classification des astres est ébranlée et par là même remet en cause l'alternance jour/nuit (« Peut-être que la lune est soleil nocturne *répètent-ils* nuit après nuit<sup>24</sup> »), que les « on dit » mettent en doute la teneur de toute parole : « Les obscurcis *dit-on* reviennent sur l'envers des chemins<sup>25</sup> ». Ainsi le constat opéré par Jean-Pierre Zubiato quant à « la permutation et la rotation des référents<sup>26</sup> » dans l'œuvre poétique de Vénus Khoury-Ghata s'articule-t-il à la mise en scène assumée d'une parole performative qui, d'un même geste, met en cause sa propre validité. Il n'y a pas d'énoncé qui tienne, et l'énonciation est un carrousel d'instances : c'est précisément cette énonciation problématique qui *fait énoncé*.

De fait – et c'est le point nodal de la « réponse » de Vénus Khoury-Ghata à Claude Esteban – *qui parle* dans « Les obscurcis » ? Un « nous » d'outre-tombe en lequel se confondent morts et (sur)vivants – puisqu'il est possible de « reven[ir] sur l'envers des chemins ». Ainsi débute le poème :

Nous nous sommes exclus de l'espace informe de l'air  
pour une terre soucieuse de combler ses excavations avec os chiffons aboiements  
nous avons perdu cette mobilité qui faisait de nous des choses reconnaissables à leur contour  
viables entre azote et asphalte  
nous nous sommes décolorés<sup>27</sup>

Serrés « en fagots silencieux<sup>28</sup> », « nous maigrissons pour nourrir les cloisons faméliques de notre chair<sup>29</sup> », constate l'instance narrative qui, confiant ne pas vouloir « éveiller la méfiance de ceux qui [la] prennent pour des caisses de clameurs maniées par le vide<sup>30</sup> », se dit faussement assimilée « à des loups » – « alors que nous pataugeons dans nos étuis<sup>31</sup> », précise-t-elle. Malfamé, incompris, le « nous » l'est d'autant plus qu'il s'avoue hétérogène, composé de « nostalgiques », de « rêveurs » ou encore d'« exigus<sup>32</sup> », eux-mêmes « traités de fugeurs » ironiquement qualifiés de « revenants<sup>33</sup> ». . . De surcroît, le pronom se révèle d'autant moins l'instance d'une communauté solidaire que « [l]es nouveaux venus » posent des questions « sur ce qu'ils ont laissé derrière eux / au lieu de nous apprendre ce que nous sommes devenus » et « rient de nous voir si maigres alors qu'ils perdent du poids à chaque inclinaison de la planète<sup>34</sup> » : jeunes et anciens morts ne parlent pas la même langue...

<sup>22</sup> O, p. 12. Je souligne.

<sup>23</sup> *Id.*

<sup>24</sup> O, p. 13. Je souligne.

<sup>25</sup> *Id.*

<sup>26</sup> Jean-Pierre Zubiato, « L'écriture poétique de Vénus Khoury-Ghata ou la dynamique de la reconfiguration », op. cit. Je rappelle que Zubiato associe la « continuité disruptive » qui caractérise selon lui l'ontologie de Khoury-Ghata à « l'utilisation du "nous" (qui associe le "je" et des autres multiples), la permutation et la rotation des référents auxquels renvoient les "ils", "elles" ou les "tu", voire des "on" et des "nous" ».

<sup>27</sup> O, p. 9.

<sup>28</sup> *Id.*

<sup>29</sup> O, p. 10.

<sup>30</sup> *Id.*

<sup>31</sup> *Id.*

<sup>32</sup> *Id.*

<sup>33</sup> O, p. 11.

<sup>34</sup> *Id.* pour l'ensemble des citations précédentes.

Mais les « obscurcis » sont-ils ceux que l'on croit ? Des « passants [les] empruntent<sup>35</sup> », et rien ne dit que les morts n'habitent pas les vivants, et que les fantômes n'ont pas plus de présence que les corps de chair. Rien ne dit non plus qu'un certain « nous » n'est pas repris au compte de l'auteur : « Nous échangeons nos impressions avec d'autres obscurcis / les sismographes partagent nos soucis en traits d'encre et de frissons<sup>36</sup> ». Souvenir, pour la poète, de ses échanges amicaux avec l'ami Esteban, aussi « obscurci » qu'elle, et lui comme elle « march[ant] un pied dans l'eau un pied sur la berge », « ne fais[ant] pas la différence entre un drap et un linceul<sup>37</sup> »... autrement dit entre la vie et la mort ? Dans la préface qu'il donne aux poèmes rassemblés sous le titre *Les Mots étaient des loups*, Pierre Brunel ne prélève pas innocemment le vers « Nous échangeons nos impressions avec d'autres obscurcis » pour justifier sans plus d'explication la dédicace du poème de 2008<sup>38</sup>...

On comprend ainsi que le « nous » problématique qui porte « Les obscurcis » – qui n'est autre qu'un « je » dilaté, inclusif, assumant la vérité d'une existence en laquelle se confondent événements, rêves, fantasmes, reconstitutions, récritures... – est une instance à maints égards poreuse : au singulier qui résiste et affole la parole collective ; à la temporalité vécue qui perturbe la rection chronologique ; au changement d'état qui transforme un corps en cadavre... ou un cadavre en corps. Si « personne n'a l'énergie pour préparer la mue entre trépas et vie<sup>39</sup> », le poème témoigne cependant de ce que les morts habitent le temps des vivants alors même que certains vivants parlent d'outre-tombe. Prosopopée des disparus, « Les obscurcis » est aussi, d'un même geste, prosopopée des vivants<sup>40</sup> – de ceux, du moins, qui savent ce qu'est « disparaître<sup>41</sup> ». Au « J'ai dit : je suis le mort » du poème d'Esteban répond ainsi le « Meurs si tu veux disons-nous à celui qui efface ses contours » du poème de Khoury-Ghata : le « je » du survivant que happe « le sol », comme coincé à *mi-mort* dans les limbes de la douleur, cède la place au « nous » des tré-passés qui, quoique « personne n'a[it] repéré le passage prohibé<sup>42</sup> », ne cessent de revenir dans la vie des vivants. Par là, la poète oppose au « c'est toujours / Tout le monde qui meurt quand n'importe qui disparaît<sup>43</sup> » que formule cet autre poème de deuil qu'est « La fête est finie », de Jacques Réda, un « Personne ne meurt puisque tout le monde est (déjà) mort »...

Or si le dizain de Claude Esteban trouve un tel écho chez Vénus Khoury-Ghata, c'est que ce qu'il cherche à dire, soit ce passage de l'autre côté que provoque la mort de l'autre, déborde l'appropriation douloureuse du mythe d'Orphée aux Enfers : le « J'ai dit : je suis le mort » n'est pas

---

<sup>35</sup> O, p. 12.

<sup>36</sup> *Id.*

<sup>37</sup> O, p. 13.

<sup>38</sup> Pierre Brunel, « La traversée des "âmes en souffrance" », op. cit., p. 16.

<sup>39</sup> O, p. 10.

<sup>40</sup> J'évoquais antérieurement (à propos du verset « Les passants qui nous empruntent disent nos visages clos [...] ») l'image du masque-*prosopon* qui rejoue (redouble) la « rotation » du pro-nom-*personne* chez Khoury-Ghata (au sens de *persona*). Michel Deguy convoque justement le terme *prosopopée* dans cet autre thrène qu'est *À ce qui n'en finit pas*, son propos cernant parfaitement l'enjeu des « obscurcis » : « Il faut de la prosopopée pour faire de la réciprocité. Il faut donner un visage et une parole à ce qui n'en a pas, ou pas assez. Envisager et dévisager, donner voix à cette altérité qui fait peur par son indétermination. Se représenter et se présenter à cette altérité de l'autre quand elle manque de concrétion. Il faut de l'hyphotypose, de l'allégorie – de la poésie », Paris, Le Seuil, 1995, n. p.

<sup>41</sup> Claude Esteban, *Sept jours d'hier*, op. cit., p. 286.

<sup>42</sup> O, p. 10.

<sup>43</sup> Jacques Réda, « La fête est finie », in : *Récitatif* [1970], repris dans *Amen, Récitatif, La Tourne*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1988, p. 103.

exclusivement soluble dans la douleur de celui qui « reste » du couple ; il concerne la vie même dans sa fondamentale réversibilité. Je disais « poétique des disparus », mais « poétique des revenants » aussi bien, ou encore, de ce beau mot repris au *Livre des suppliques*, poétique des « Retournant[s]<sup>44</sup> ». C'est pourquoi des formules voisines de celle d'Esteban hantent toute l'œuvre de Khoury-Ghata. Dans le même *Livre des suppliques* : « Le mort dit-elle n'est pas celui qu'on croit<sup>45</sup> ». C'est encore le peintre M.[atta] qui, lui « reproch[ant] sa passivité, de [s]e laisser aimer les yeux fermés », dit de la narratrice dans *La Maison aux orties* : « 'J'aime une morte, j'aime une morte<sup>46</sup>' ». Quant à elle, commentant la dédicace accompagnant son portrait avec « un corps balafré de traits rouges, un visage tordu », offert par l'amant au lendemain d'une dispute, elle constate : « 'C'était toi', écrit au verso comme si j'étais morte<sup>47</sup>. » Aussi, le souvenir du vieil instituteur venu d'ailleurs, dont Pierre Brunel convoque la figure dans sa préface aux *Poèmes choisis*, est-il emblématique de ce tremblé entre vie et mort qui informe l'œuvre entière : un beau jour Lucas, après avoir enseigné trois alphabets à ses élèves, est reparti après avoir écrit cette simple phrase au tableau noir : « Je suis mort<sup>48</sup>. » Or le poème hérite de cette expérience existentielle<sup>49</sup> que la poète transforme en exigence éthique autant qu'esthétique : le poème se doit d'accueillir l'essentielle porosité, assumant la diction de la mort du sujet au cœur même de la vie, travaillant – thématiquement comme stylistiquement – à rendre perceptible ce *la vie la mort* (Derrida) qui résiste à notre entendement. En témoigne le dicton indien sur lequel se referme le dernier texte de *Ton chant est plus long que ton souffle* : « Le poème, cabine téléphonique des morts<sup>50</sup> »...

Chez Vénus Khoury-Ghata, le motif du mort-vivant, obsessionnel, s'alimente assurément à l'expérience traumatique du frère poète, maudit et violenté par le père<sup>51</sup> devant sa famille impuissante, avant qu'il ne le fasse enfermer dans un asile : « 'Je vais t'enterrer vivant', répétait-il, et sa menace survole plusieurs pays avant d'atterrir dans mes oreilles pour les meurtrir à nouveau<sup>52</sup> », énonce la narratrice de *La Maison aux orties* – qui dira d'elle-même, dialoguant avec son mari décédé, que sa mort « a ouvert une porte » et qu'« [i]l suffit d'un rien pour que je sois happée à l'intérieur, enterrée vivante comme dans une trappe<sup>53</sup> ». Le préambule d'*Une maison au bord des larmes* justifiait huit ans plus tôt le « roman » à suivre depuis la béance traumatique ouverte par la scène insoutenable dont les années n'auront pas diminué la puissance de sidération :

<sup>44</sup> Vénus Khoury-Ghata, *Le Livre des suppliques*, Paris, Mercure de France, 2015, p. 68 : « celui qui traverse le mur de son plein gré est un Retournant ».

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>46</sup> Vénus Khoury-Ghata, *La Maison aux orties, roman*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2006, p. 45.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>48</sup> Pierre Brunel, « La traversée des "âmes en souffrance" », op. cit., p. 15.

<sup>49</sup> C'est évidemment l'ensemble du parcours de Vénus Khoury-Ghata, et non seulement le souvenir de Lucas – qui en est au fond la synecdoque : venir d'ailleurs et repartir sans laisser d'adresse, écrire, vivre entre plusieurs alphabets, dire la mort *au lieu* de la vie – qui construit une telle poétique.

<sup>50</sup> Vénus Khoury-Ghata, *Ton chant est plus long que ton souffle*, entretiens avec Caroline Boidé, Paris, Écriture, 2019 : « L'écriture a dévoré ma vie... », p. 145.

<sup>51</sup> La fille priaît pour que meure ce père haï quand il tardait à rentrer à la maison : « Dieu, faites qu'il soit mort ! » *Une maison au bord des larmes, roman*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998, p. 12.

<sup>52</sup> Vénus Khoury-Ghata, *La Maison aux orties*, op. cit., p. 53.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 81. L'expression est d'autant plus intéressante que l'on ne saurait être enterré(e) « dans une trappe » – « sous », à la rigueur... C'est à mon sens un lapsus révélant le lien que la poète a souvent commenté entre elle et son (double de) frère dont elle portera la vocation poétique détruite par le père : c'est, en effet, dans une communauté de Trappistes qu'il est envoyé pour être puni de ses « déviances » : « Le monastère qui t'attend surplombe un hameau de trois cents âmes : Machmouché. Une Trappe. De leurs cellules, les moines ont vue sur les tombes alignées sur le coteau. », *Une maison au bord des larmes*, op. cit., p. 28.



Le 6 décembre 1950. Père, pourquoi avais-tu jeté à la rue ta femme et tes trois filles, gardant ton fils pour le ficeler à même le sol, tel une momie ? Quatre visages serrés entre les barreaux de la fenêtre t'avaient vu à l'œuvre, abanant à la lueur clignotante de la lampe posée par terre pour signoler ton travail :

– Ne le tue pas, te suppliait ma mère.

– Loin de moi l'idée de le tuer. Je veux l'enterrer vivant.<sup>54</sup>

Le roman de 1998, qui « exhume deux morts et un mort-vivant<sup>55</sup> », s'offre ouvertement comme une demande adressée « aux deux morts [*les parents*], au mort-vivant [*le frère*] et aux trois survivantes [*les sœurs*] » afin qu'ils « repren[nent] leurs répliques là où ils les avaient laissées, quarante ans auparavant<sup>56</sup>. » Morts, mort-vivants, survivants : point de vivants chez Khoury-Ghata... – mais la force de l'écriture pour ménager un espace – la poésie, la fiction – à la lisière entre obscurcis-morts et obscurcis-vivants... L'*excipit* d'*Une maison au bord des larmes* est du reste explicite : « Tu es le seul survivant<sup>57</sup> », formule la narratrice à l'endroit du frère mort-vivant.

Vénus Khoury-Ghata, Claude Esteban : chez l'une comme chez l'autre, la parole de poésie assume la vérité tragique d'une traversée existentielle affrontée à « [l']a mort abrupte, la mort / visible, la mort / à nu<sup>58</sup>. » Les deux œuvres – par ailleurs si dissemblables – sont habitées par la connaissance intime de cette « mort [toujours] violente<sup>59</sup> » dont les poèmes inlassablement cherchent à apprivoiser la puissance de sidération ; mais la mort violente est également puissance de révélation pour ceux que paradoxalement elle *obscurcit* – *par contiguïté* avec la mort de l'autre qui les *touche* au plus près, et qui se tiennent désormais (et pour toujours) « devant l'obscur » :

Ta vie, ta mort, la  
même  
comme une épée, pas de sursis, pas  
une halte  
dans ce qu'on nomme, nous,  
le malheur  
toute et sans faille  
devant l'obscur, toi la terrienne,  
la tenace, ta mort, ta vie  
embrassées.<sup>60</sup>

« [l']a mort, ta vie / embrassées » : si le « tu » de l'interlocution convoque, dans le poème d'Esteban, celle qui ne répondra pas/plus<sup>61</sup> (le même dispositif étant à l'œuvre dans *Une maison au*

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>57</sup> *Une maison au bord des larmes*, op. cit., p. 141.

<sup>58</sup> Claude Esteban, *Élégie de la mort violente*, op. cit., p. 255.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 252 et p. 255.

<sup>60</sup> Claude Esteban, *Sept jours d'hier*, op. cit., p. 295.

<sup>61</sup> Ainsi se clôt significativement *Élégie de la mort violente* : « Dormez / avant que tout retombe. Dormez avant / qu'il fasse nuit, nuit pour toujours / et que rien, pas même moi, ne vous réponde. », op. cit., p. 267. La question du « tu » et de l'adresse traverse tous les grands poèmes de deuil. Ainsi Jacques Roubaud, dans *Quelque chose noir* : « Les êtres passés et révolus, parlés présents, affirmés présents par l'adresse, ne sont plus quelque part (je veux dire en quelque construction) possibles // Et pourtant il ne m'est pas envisageable de me passer de dire "toi" // En te nommant je voudrais te donner une stabilité hors de toute atteinte // La négation de toi alors s'opposera non à l'affirmation (tu n'es pas) mais au néant qui est avant ma parole » (*Quelque chose noir* [1986], Paris,

*bord des larmes*, le récit en écriture standard alternant avec des séquences adressées sur le mode du tutoiement, en italiques, par la narratrice à son frère), le « je » sous-entendu de celui qui sur-vit (c'est là tout le propos du poème « J'ai dit : je suis le mort... ») pourrait dresser quant à lui-même un semblable constat – pour être pareillement pris dans cette « manière d'indistinction [entre vie et mort] qu'on retrouve souvent dans la poésie de Vénus Khoury-Ghata », écrit Pierre Brunel évoquant le village d'enfance que retrouve *La Maison aux orties*, « où la vie était inséparable de la mort<sup>62</sup> ».

Cependant, le terme d'« indistinction » ne semble qu'en partie approprié : de fait, c'est bien parce qu'il y a du *jeu* entre vie et mort, une « marge<sup>63</sup> » entre elles deux (soit qu'existe la possibilité d'une « faille », justement), que l'espace hésitant qui fait que « [c]eux qui habitaient renoncent à être habitants / [et que] les seuils s'inquiètent<sup>64</sup> » est susceptible d'être figuré, soit proprement pris en charge par des *figures* (stylistiques, rhétoriques). L'indistinction n'est en réalité qu'une tension à l'œuvre dans la relation sans cesse négociée entre vie et mort dans la poésie de Khoury-Ghata. Cette tension pourrait être justement *figurée* par « la deuxième lampe qui éclairait la salle de séjour », « brisée » par le père ficelant le fils à même le sol : la « semi-obscurité<sup>65</sup> » provoquée par l'ampoule brisée, qui contraindra l'enfant à faire ses devoirs dans la pénombre, préfigure celle à laquelle s'alimentera l'écriture de Vénus : ni jour ni nuit : le crépuscule – c'est-à-dire la possibilité de la fiction. « *Tu te complais dans la semi-obscurité, le sommeil des murs, des arbres et des miroirs.* » : la narratrice s'adresse-t-elle à son frère, ce « vieillard de trente ans<sup>66</sup> », ou à elle-même<sup>67</sup> ?...

Or toutes les modalités de cette relation sans cesse négociée entre vie et mort se révèlent déclinaisons de / variations sur l'alliance des contraires, combinant des éléments antagonistes, frayant avec l'impensable, déconcertant la logique. Aude Préta-de Beaufort note, dans la lecture qu'elle propose de « l' "indécision" des limites » dans *Le Livre des Suppliques* – dont bien des éléments résonnent avec cette analyse des « obscurcis<sup>68</sup> » :

Dans cet univers de passages et de transgressions règnent la contradiction et une sorte d'indifférence à la contradiction. Le premier poème du *Livre des suppliques* commence par la formule « Que ceci soit vrai ou faux » répétée un peu plus bas et le poète ne cesse de constater la coexistence des contraires : gauche et droite, endroit et envers, haut et bas, « la chose et son contraire ». On ne « fai[t] pas la différence » entre ceci et cela.<sup>69</sup>

---

Gallimard, coll. « Poésie », 2001, « Apatride », p. 87). Michel Deguy, dans *À ce qui n'en finit pas* : « il y a un mois mourait ma femme, je ne peux pas dire tu mourais, d'un *tu* affolant, sans destinataire » (op. cit., n. p.).

<sup>62</sup> Pierre Brunel, « La traversée des "âmes en souffrance" », op. cit., p. 13.

<sup>63</sup> *Id.*

<sup>64</sup> O, p. 16.

<sup>65</sup> *Une maison au bord des larmes*, op. cit., p. 15. Cette image referme le préambule. Le motif de la lampe brisée hante la poésie de Khoury-Ghata.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 141 pour cette citation et la précédente. Il s'agit de la dernière page du roman.

<sup>67</sup> Chacun des substantifs évoqués dans la liste pourrait être associé à des textes de Khoury-Ghata : « semi-obscurité » => *Demande à l'obscurité* / « sommeil des murs » => *Une maison au bord des larmes* ou *La Maison aux orties* / « des arbres » => *Où vont les arbres ?* / « des miroirs » => « Miroirs transis »...

<sup>68</sup> C'est que se rencontrent en bien des points le projet des *Obscurcis* et celui du *Livre des suppliques*, ainsi qu'en témoigne la remarque d'Aude Préta-de Beaufort à l'initiale de son étude, qui pourrait en tous points s'appliquer au recueil de 2008 : « *Le Livre des suppliques* ne s'attache pas au scandale de la mort en elle-même, mais à cette période de coexistence troublante entre trépassés et vivants qu'est le deuil et dont l'expression poétique semble résider dans l' "indécision" des limites », « L' "indécision" des limites dans *Le Livre des suppliques* de Vénus Khoury-Ghata », in : *Littératures* [en ligne], n° 80 : dossier « Vénus Khoury-Ghata poète » | 2019, mis en ligne le 19 octobre 2020, consulté le 21 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/2251> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/litteratures.2251>

<sup>69</sup> *Ibid.*

Pour autant, c'est bien la différence maintenue entre une chose et son contraire qui fait (au sens derridien) *différance* – et donc écriture. D'une certaine manière, la relance contra-dictoire l'emporte toujours, chez Khoury-Ghata, sur l'indifférence et l'indistinction.

Il importe toutefois de noter que les figures poétiques qui font leur lit dans cette infinie *différance* ne sont jamais « pures » : fréquemment filées, elles combinent divers procédés qui les empêchent de se fixer en des tropes aisément identifiables. Elles-mêmes hésitent... J'en relève quelques-unes empruntées aux « obscurcis » (Aude Préta de Beaufort à propos du *Livre des suppliques* : « Personnifications, comparaisons et métaphores, zeugmes, syllepse, anacoluthes, paronomases, etc. créent en permanence des déplacements inattendus, des mises à équivalence dépourvues de pertinence apparente, des impropriétés<sup>70</sup> ») :

1. l'oxymore, l'alliance des contraires / le paradoxe : « Peut-être que la lune est soleil nocturne<sup>71</sup> » ; « ceux qui détiennent le jour sont des obscurcis<sup>72</sup> » ; « les morts en pleine vigueur<sup>73</sup> » / « Ils disent des choses pensables que personne ne retient<sup>74</sup> » ; « nous écrivons sans bouger la main<sup>75</sup> »

2. la réversibilité / le renversement des perspectives : « quand le dessus devient dessous<sup>76</sup> » / « les parapluies retournés<sup>77</sup> » ; « nos toits devenus piétonniers<sup>78</sup> »

3. le chiasme : « nous nous pleurons en elles alors qu'elles croient nous pleurer<sup>79</sup> »

4. la comparaison incongrue : « Casaniers comme des chevaux / farouches comme if surgi d'un caillou<sup>80</sup> »

5. l'alternative : « drap ou linceul qu'importe<sup>81</sup> » (sorte de refrain décliné en « Draps ou linceuls qu'importe<sup>82</sup> » puis « nous ne faisons pas la différence entre un drap et un linceul<sup>83</sup> ») ; « mouillés ou secs / vagues ou précis<sup>84</sup> »

À l'image des obscurcis qui « reviennent sur l'envers des chemins / déplacent les objets familiers / tirent des tables / empilent des chaises / secouent le contenu des miroirs<sup>85</sup> », l'écriture de Vénus Khoury-Ghata déconcerte la logique cartésienne, mine les certitudes, inquiète les frontières. Touchant en cela au Réel lacanien qui « commence là où le sens s'arrête », elle soulève le voile des apparences et pointe, au moyen des décalages introduits par ces figures de style "déhiscentes", l'espace même (lui, infigurable) de la *fiction*.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> O, p. 13.

<sup>72</sup> *Id.*

<sup>73</sup> O, p. 14.

<sup>74</sup> O, p. 11.

<sup>75</sup> O, p. 12.

<sup>76</sup> O, p. 11.

<sup>77</sup> *Id.*

<sup>78</sup> *Id.*

<sup>79</sup> O, p. 15. Je souligne.

<sup>80</sup> O, p. 11.

<sup>81</sup> O, p. 10.

<sup>82</sup> O, p. 11.

<sup>83</sup> O, p. 13.

<sup>84</sup> O, p. 11.

<sup>85</sup> O, p. 13.

C'est ce dont témoigne la récurrence des verbes qui disent semblance, paraître, feinte : *prendre pour* (« ceux qui nous prennent pour des caisses de clameurs<sup>86</sup> » ; « les femmes qui essorent larmes et oreillers nous prennent pour duvet posé sur l'air<sup>87</sup> » ; « [les seuils] prennent le silence de l'asphalte pour la mer / le flot des passants pour des vagues / les accidentés de la route pour des massifs de corail<sup>88</sup> ») ; *assimiler à* (« Certains nous assimilent à des loups<sup>89</sup> ») ; *prétendre* (« Les exigus prétendent avoir enjambé Dieu les océans<sup>90</sup> ») ; *traiter de* (« traités de fugeurs / de revenants<sup>91</sup> » ; « nous [...] / les traitons d'insidieux<sup>92</sup> ») ; *reconnaître à* (« celles qui vous reconnaissent à votre humus<sup>93</sup> ») ; *se trouver* (« nous nous trouvons vieilliss d'un coup<sup>94</sup> ») ; *recourir à des ruses/des subterfuges, feindre* (« nous recourons à des ruses à des subterfuges pour écarter nos murs / feignons d'être de passage en nous-mêmes<sup>95</sup> ») ; *devenir peu crédible* (« les seuils [...] / deviennent peu crédibles à force d'être enjambés<sup>96</sup> »).

Or ce que suggèrent ces verbes de feintise, c'est qu'il faut aux mortels assumer la fiction qui non seulement (seule) prend en charge l'impossible du Réel (Lacan, Barthes dans *Leçon*), mais se trouve par là même capable de tenir tête au désespoir. C'est la fiction (qui est feinte et faille) qui joue le rôle du nécessaire tiers entre vie et mort ; l'espace qu'elle ménage est par conséquent de l'ordre d'un seuil. Ce n'est pas un hasard si « Les obscurcis » se clôt sur la gémation du terme (« les seuils s'inquiètent » / « Les seuils ne savent plus rattraper les chemins<sup>97</sup> ») qui fait du *limen*, aussi inhabitable soit-il, le seul espace... habitable : « Assis sur le même seuil / les mots de ma langue maternelle me saluent de la main<sup>98</sup> ».

Le poème de la section « Elle dit » qui s'ouvre sur ce verset : « Elle n'ouvre qu'aux vents qui libèrent les morts épinglés sur son miroir pour les enterrer plus haut dans un trou de l'air », variation sur le thème qui hante « Les obscurcis », y revient encore : « Maudits les seuils qui ne savent pas ramasser les pas répète-t-elle [*i. e. dit-elle...*] jusqu'à l'ivresse<sup>99</sup> »... C'est « le reste de la nuit allongé le long du seuil scrutant la densité des ténèbres et la variation de leur couleur du noir opaque au gris clair<sup>100</sup> », que le frère subit la colère du père le mettant à la porte de la maison ; c'est « debout sur le seuil<sup>101</sup> » de la maison qu'il patientera jusqu'au matin après s'être échappé du monastère ; c'est encore, un matin, sur le « seuil barré par le corps inerte de son fils<sup>102</sup> » qu'une mère « allongée de tout son long sur la terre battue » hurle à la mort près de la maison aux orties, alertant le quartier sidéré ; c'est invariablement sur le seuil que se poste la mère (alors *quasi* allégorisée par sa position), attendant le retour du fils (« Assise sur le seuil, ma mère scrutait les ténèbres à la recherche d'une

<sup>86</sup> O, p. 10.

<sup>87</sup> O, p. 13.

<sup>88</sup> O, p. 16.

<sup>89</sup> O, p. 10.

<sup>90</sup> *Id.*

<sup>91</sup> O, p. 11.

<sup>92</sup> O, p. 12.

<sup>93</sup> O, p. 14.

<sup>94</sup> O, p. 15.

<sup>95</sup> *Id.*

<sup>96</sup> O, p. 16.

<sup>97</sup> *Id.*

<sup>98</sup> Vénus Khoury-Ghata, *Quelle est la nuit parmi les nuits*, op. cit., p. 26.

<sup>99</sup> O, p. 106 pour la citation et la précédente.

<sup>100</sup> Vénus Khoury-Ghata, *La Maison aux orties*, op. cit., p. 53.

<sup>101</sup> Vénus Khoury-Ghata, *Une maison au bord des larmes*, op. cit., p. 34.

<sup>102</sup> Vénus Khoury-Ghata, *La Maison aux orties*, op. cit., p. 80.

silhouette<sup>103</sup>. »), en colère contre elle-même pour avoir laissé passer le jour hebdomadaire de la visite à l'asile (« Elle laisse les débris par terre, prend place sur le seuil, fixe sans les voir les orties malmenées par le vent<sup>104</sup>. ») : les seuils sont lieux symboliques où s'allongent morts, morts-vivants et survivants, où se postent les vigies/veilleuses impuissantes... Quant au grenadier aux fruits interdits qui surplombe le seuil de la maison maternelle, il « éclaboussait le palier d'un jus sanglant<sup>105</sup> »... Mais ce « jus sanglant » est soluble en encre qui fait tache, celle des mots qui se tiennent « [a]ssis sur le même seuil ».

La question de l'habitation constitue *de facto* le cœur des « obscurcis », poème justement *liminaire* qui par deux fois convoque la figure de la dérivation (habiter, habitant), elle-même surdéterminée par une double dialectique passif-actif et passé-présent, pour tenter de dire au plus juste le séjour dans sa précarité même, son essentielle réversibilité, l'inquiétude qui le traverse (ce que laissent au demeurant entendre les simples titres *Une maison [vs.] au bord des larmes* et *La Maison [vs.] aux orties*) : « Les obscurcis [...] / traversent dans un cri les maisons qu'ils habitèrent et celles qui les habitent<sup>106</sup> » ; « ceux qui habitaient renoncent à être habitants<sup>107</sup> ». La même figure de dérivation apparaît dans *La Maison aux orties*, la narratrice s'adressant à son mari défunt/revenant : « L'Orient et ses croyances m'habitent depuis que tu me déshabites<sup>108</sup>. »

L'*incipit* des « obscurcis » engage ainsi le poème sur cette hantise spatiale qui l'anime sur le double mode inhabitable de « l'espace informe » et de la boîte (la question est donc : comment (se) tenir entre deux espaces impraticables ?) : d'un côté, l'immense sans contours (« l'air souterrain<sup>109</sup> » aussi bien que « Dieu les océans<sup>110</sup> ») ; de l'autre, le corps à l'étroit et le cercueil<sup>111</sup> qui redouble l'enfermement en soi (« on nous serra en fagots silencieux<sup>112</sup> » ; « Donnez-nous une boîte d'allumettes où nous réfugier<sup>113</sup> » ; « les cloisons faméliques de notre chair<sup>114</sup> » ; « des caisses de clameurs maniées par le vide<sup>115</sup> » ; « nous pataugeons dans nos étuis<sup>116</sup> » ; « il nous est interdit de

---

<sup>103</sup> Vénus Khoury-Ghata, *Une maison au bord des larmes*, op. cit., p. 16.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>106</sup> O, p. 13.

<sup>107</sup> O, p. 16.

<sup>108</sup> Vénus Khoury-Ghata, *La Maison aux orties*, op. cit., p. 60.

<sup>109</sup> O, p. 10.

<sup>110</sup> *Id.*

<sup>111</sup> On n'oubliera pas que l'oncle menuisier fabriquait des cercueils... ses « cercueils alignés sur les murs constitu[ant] la plus sûre des cachettes » pour les enfants jouant à cache-cache dans son atelier. Cf. Vénus Khoury-Ghata, *Une maison au bord des larmes*, op. cit., p. 48.

<sup>112</sup> O, p. 9.

<sup>113</sup> *Id.* Le rapprochement entre cercueil, boîte d'allumettes et cigale (laquelle y est emprisonnée) est une image qui insiste. Dans « Les obscurcis » : « Donnez-nous une boîte d'allumettes où nous réfugier / [...] / et que le monde soit gouverné par une cigale » (p. 9) ; dans *Demande à l'obscurité* : « le crayon derrière l'oreille de l'oncle menuisier / notait les mensurations / même largeur des épaules et du cercueil / la glu qui mijotait [...] attirait la cigale au dos cuivré / prisonnière d'une boîte d'allumette [sic] / elle se nourrissait de sa rage » (Paris, Mercure de France, 2020, p. 41).

<sup>114</sup> O, p. 10.

<sup>115</sup> *Id.*

<sup>116</sup> *Id.*

nous aventurer en dehors de nous<sup>117</sup> » ; « ils furent ramenés de force dans leurs contours<sup>118</sup> » ; « À l'étroit dans nos cages<sup>119</sup> » ; « le jour qui bloque nos ouvertures<sup>120</sup> »...).

Par conséquent, entre l'immense informe (le ciel, la terre) et le corps étreint par ses propres contours, l'enjeu est à la fois de "faire maison" (soit de délimiter un séjour habitable : le motif récurrent de la maison dans l'œuvre de Khoury-Ghata en témoigne) et simultanément de se méfier de l'emprise des murs qui – le registre aporétique participant pleinement de la poétique de Khoury-Ghata –, seuls rendent la maison possible<sup>121</sup> – ils sont du reste fréquemment *appropriés* : « *nos* murs sous-loués à plus opaques que nous<sup>122</sup> » ; « *Nos* murs, roulés dans les angles des villes tels matelas de pauvre<sup>123</sup> », « nous ramassons notre ombre pressés d'atteindre la muraille avant d'être désuets<sup>124</sup> » ; « ce soir / avant de se couler contre les murs<sup>125</sup> » ; « nous recourons à des ruses des subterfuges pour écarter *nos* murs<sup>126</sup> » ; « des cloisons se réorganisent autour de l'absence d'un homme<sup>127</sup> »... L'enjeu est donc bien de *faire lieu/faire corps* sans pour autant être assigné(e) à une place et, simultanément, de trouver, pour le poème qui est le séjour, la *juste mesure* entre Terre et Ciel, entre vie et mort, entre l'infini et la cage (nous sommes tout proches de la vision heideggerienne du *Quadripartit*) – un poème de la section « Elle dit » le décline sous forme de mythème :

Si haute était la terre en ce temps-là  
*Les femmes suspendaient linge et nuages à la même corde*  
Des anges s'accrochaient à leurs jupes pour les empêcher de suivre les âmes égarées  
[...]

Toute ombre mouvante était esquisse de revenant  
Tout chant de coq se transformait en présage  
L'annonceur des naissances parlait plus haut que la cascade  
Plus bas que *le vent qui avait mainmise sur le dedans et le dehors*  
*Dilatait les champs pauvres*  
*Repoussait l'horizon d'un arpent lorsque les maisons s'étrécissaient aux dimensions des cages*  
[...]<sup>128</sup>

---

<sup>117</sup> *Id.*

<sup>118</sup> *Id.*

<sup>119</sup> O, p. 12.

<sup>120</sup> O, p. 15.

<sup>121</sup> La première page de *La Maison aux orties* s'engage sur la description de la maison maternelle, qui l'assimile à un cimetière : « Ce que j'appelle maison était un bloc carré, un cube percé de cinq ouvertures : deux fenêtres et une porte sur le devant, deux autres à l'arrière. Le soleil y pénétrait par effraction, morcelé par les barreaux en fer, avalé par les murs. J'ai vu le même cube au cimetière collectif du Moukattam au Caire. Un cimetière habité par les plus pauvres qui ont fait leur domicile de ses *tourba* pareilles à des maisons renversées. », op. cit., p. 9-10.

<sup>122</sup> O, p. 11. Je souligne.

<sup>123</sup> O, p. 12. Je souligne.

<sup>124</sup> O, p. 13.

<sup>125</sup> *Id.*

<sup>126</sup> O, p. 15. Je souligne.

<sup>127</sup> *Id.*

<sup>128</sup> O, p. 140.

La Terre n'est pas stable, dans l'œuvre de Vénus Khoury-Ghata : la topographie est mouvante, incertaine de ses avenir<sup>129</sup>. Est-ce parce que « [l]a guerre [a] brouill[é] la géographie du pays<sup>130</sup> » ? L'horizon est susceptible d'être repoussé quand la maison peut se rétrécir aux dimensions d'un cercueil. Comment trouver la juste mesure, pour le corps inquiet, entre Terre, maison et cercueil<sup>131</sup>, l'infiniment vaste et l'infiniment étroit – autrement dit, comment rendre le monde habitable ? Les murs, conséquemment, ignorent la fixité, se déplacent – amis ou ennemis, selon :

(1) Elle dit  
la terre est si grande on ne peut que s'y perdre comme l'eau  
d'une jarre cassée  
Contre le vent il n'y a pas de forteresse  
le marcheur d'hiver doit compter sur *la compassion des murs*<sup>132</sup>

(2) quel est mon nom demande-t-elle aux murs penchés sur toi  
  
son nom d'eau et d'écume aussi grand qu'un crayon à papier  
son nom si petit s'effraie  
avec quels doigts attraper ses lettres éparpillées sur la pierre  
avec quelle main faire signe aux *murs amis* de ne pas s'inquiéter<sup>133</sup>

(3) comment filtrer *les cris qui s'étripent entre les murs* et que la femme en noir n'essaie pas de séparer<sup>134</sup>

\*

Par-delà trajectoires personnelles et événements traumatiques qui rapprochent les parcours et rassemble les êtres, ce dont témoigne « Les obscurcis », c'est une commune sensibilité qui, dans la dissemblance même de leurs poétiques (le « baroque » d'un français hanté par l'arabe, chez Vénus Khoury-Ghata *vs.* la « tenue » d'un français sculpté par l'espagnol, chez Claude Esteban), accueille l'obscur, sa fondamentale ambivalence. Tout comme la *noche oscura* est nuit spirituelle, l'obscur apprend à l'obscurci à regarder le monde depuis l'autre côté des choses. Quand « l'obscur ne [nous] efface pas<sup>135</sup> », que la terre dans laquelle on voudrait s'enfouir pour, telle une fourmi, la manger, « opaque et sans / futur<sup>136</sup> », ne nous absorbe pas, quand « l'obscur » devant lequel se tiennent les disparus n'est plus forcément le « malheur<sup>137</sup> » de ceux qui restent, alors il devient cet espace

---

<sup>129</sup> Aude Préta de Beaufort note semblablement quant au *Livre des suppliques* : « Tous repères devenus incertains, les mesures sont aberrantes », in : « L' "indécision" des limites dans *Le Livre des suppliques* de Vénus Khoury-Ghata », op. cit.

<sup>130</sup> Vénus Khoury-Ghata, *Une maison au bord des larmes*, op. cit., p. 11.

<sup>131</sup> L'association entre maison et cercueil, qui sous-tend « Les obscurcis », est un leitmotiv ; ainsi, dans *Quelle est la nuit parmi les nuits* : « Ils disent le cercueil étroit / la maison inclinée / personne n'a balayé devant la porte [...] » (Paris, Mercure de France, 2004, p. 54) – maison « inclinée » ou « renversée » sont du reste eux-mêmes motifs récurrents. L'*incipit* d'*Une maison au bord des larmes* définit l'intervalle réel et symbolique qui est celui-là même qu'habite l'œuvre entière : « Le même vent venu de la mer court depuis quarante ans les mêmes rues. La pluie qui mouillait jadis les immeubles transit un champ de ruines. *Aux deux extrémités* de ce champ : *une maison* où mon père faisait régner la terreur et *une tombe* où il trouva une place qui ne lui était pas destinée. », op. cit., p. 11. Je souligne.

<sup>132</sup> O, p. 159. Je souligne.

<sup>133</sup> Vénus Khoury-Ghata, *Demande à l'obscurité*, Paris, Mercure de France, 2020, p. 42. Je souligne.

<sup>134</sup> Vénus Khoury-Ghata, *Le Livre des suppliques*, op. cit., p. 22. Je souligne.

<sup>135</sup> Claude Esteban, *Élégie de la mort violente*, op. cit., p. 247.

<sup>136</sup> Claude Esteban, *Sept jours d'hier*, op. cit., p. 285.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 295.

intérieur auquel s'abreuve la création, cette inépuisable poche secrète qui alimente moins la désespérance qu'elle ne la combat avec les mots qui la tiennent « à distance<sup>138</sup> ». On peut, alors, « dormir porte ouverte à l'obscurci<sup>139</sup> », « réclamer [l]a part obscure » des « voix enfouies » en collant son « oreille sur le sol », voire en « arrach[ant] une dalle comme on soulève un drap<sup>140</sup> », et « [d]emande[r] à l'obscurité » de nous accueillir comme la nuit, seule, permet les étoiles<sup>141</sup>...

« Quelqu'un parle entre les murs<sup>142</sup> » / « Quelqu'un commence à parler dans une chambre<sup>143</sup> » : c'est au prix de l'obscur, de sa traversée, que s'accorde une « vérité de parole », et partant, que se dessine, en poèmes, la possibilité d'un séjour dans l'intervalle, étroit quoique joueur, alloué aux vivants-obscurcis que nous sommes.

\*

---

<sup>138</sup> Je fais référence au dernier livre de Claude Esteban, *La Mort à distance* (Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2007), dont le titre peut être lu comme une réponse élégamment narquoise à l'ambigu « je suis le mort »...

<sup>139</sup> Vénus Khoury-Ghata, *Le Livre des suppliques*, op. cit., p. 29.

<sup>140</sup> O, p. 129. La narratrice de *La Maison aux orties*, dont le désir est de « recasser le carrelage de la cuisine refaite » deux ans plus tôt, confie : « Briser des dalles m'exalte. » Et précise significativement : « Les coups de maillet sur le sol me donnent l'impression d'éventrer une tombe, de libérer un mort. », op. cit., p. 57.

<sup>141</sup> Cf. « la femme ne connaît pas le mode d'emploi des ténèbres / elle les refoule vers la rue qui les aligne sur un mur pour une exécution hâtive / et faire croire aux étoiles que la nuit est morte faute d'obscurité », O, p. 134.

<sup>142</sup> O, p. 141.

<sup>143</sup> La quatrième section de *Sept jours d'hier*, ainsi titrée, donnera son titre au livre de 1995.