



HAL
open science

Echos de Joyce Mansour dans les récits de Kamal Ibrahim

Marc Kober

► **To cite this version:**

Marc Kober. Echos de Joyce Mansour dans les récits de Kamal Ibrahim. Postérités de Joyce Mansour : oubli, relecture, réception, Nov 2011, Grenoble, France. hal-01542391

HAL Id: hal-01542391

<https://sorbonne-paris-nord.hal.science/hal-01542391>

Submitted on 19 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Echos de Joyce Mansour dans les récits de Kamal Ibrahim

Babylone et *La Vache la mort* paraît en 1967 avec une préface d'André Pieyre de Mandiargues, qui emploie les mots de « surprise » et « d'enchantement », à propos du manuscrit envoyé par le jeune poète syrien. Ce qui le frappe est « un désespoir non moins souriant que lucide, un écorchement et une mise à vif (de soi-même et d'autrui) dépourvus de ces jérémiades qui ne sont plus aujourd'hui de saison, un enfer ou une geôle que l'on tourne en dérision avec un humour assez sarcastique ». Et il conclut notamment en écrivant : « N'a-t-il pas là de quoi rebâtir un monde à la mesure de sa vision impitoyable ? »¹ C'est un bel hommage qui contient aussi des idées-clé concernant ce qu'allait devenir cette œuvre, continuée par cinq recueils de poèmes et plusieurs romans. L'esprit révolutionnaire, celui des années qui précédèrent le printemps 1968, est exactement celui dont Mandiargues attend une déflagration érotique. Mais qu'aura-t-il pensé du développement de cette œuvre ? Il ne préfacera plus le jeune auteur, mais c'est Joyce Mansour qui s'en chargera, douze années plus tard, avec son premier roman, *Le Voyage de cent mètres*, suivant le principe de la collection où il paraît². Kamal Ibrahim propose ici un texte qui retentit comme un cri violent : « Dans quelle langue appeler au secours ? », demande Joyce Mansour. C'est précisément la remise en cause du langage et de la raison ordinaire qui font entrer les mots de Kamal Ibrahim en résonance avec l'utilisation subversive du langage par Joyce Mansour. Plus tard, notamment avec *Mètres cubes de chambre*³, Kamal Ibrahim trouve ses accents propres, à la limite de l'illisibilité, pour écrire une « poésie inadmissible » au sens de Denis Roche. C'est dans la perspective d'un texte d'avant-garde absolu, où s'affranchir en une opération des règles de l'expression et de celles de la morale que doit être replacée l'œuvre de ce frère jumeau monstrueux. Trois aspects méritent d'être abordés pour saisir l'originalité de Kamal Ibrahim : la poésie comme « cri » et expression d'un sentiment de déréliction ; l'utilisation subversive de la langue française, jusqu'à l'illisible et jusqu'à l'inadmissible ; la dimension prophétique du texte.

¹ André Pieyre de Mandiargues, préface à Kamal Ibrahim, *Babylone – La vache la mort*, poésie/Flammarion, 1967, p.5-6. Kamal Ibrahim est né en 1942 à Lattaquié (Syrie).

² Kamal Ibrahim, *Le Voyageur de cent mètres*, Nouvelles Editions Oswald, 1979. Précédé de *Grille pour un parcours imaginaire* par Joyce Mansour.

³ Paru aux Nouvelles Editions Oswald, en 1981.

1. La poésie comme cri

A propos du *Voyageur de cent mètres*, Joyce Mansour est convoquée comme « la grande poétesse surréaliste » par l'éditeur, mais c'est à une lecture bien plus fine qu'elle procède, à travers une préface-poème, afin de présenter le poète syrien auteur d'un premier roman. Un poème de Joyce Mansour introduit au « roman » de Kamal Ibrahim. Elle en dit la subjectivité absolue, la liberté d'allure, le parcours « libre » (elle écrit le « parcours imaginaire »). La conscience de l'auteur devient espace labyrinthique, « labyrinthe » (le mot est de Joyce Mansour) de sensations à partager, lieu de perte et d'épuisement : « la tête se vide comme une baignoire ».⁴ C'est-à-dire que le texte est le lieu d'une purification. Le verbe nettoie le locuteur dans un espace intérieur, imaginaire, qui n'est pas moins riche que le monde extérieur.

Les images de cercle, de circuit et de vertige reviennent pour dire la circularité étourdissante du texte de Kamal Ibrahim. Comme l'écrit la préfacière, « Puis il y a les derviches tourneurs »⁵, image orientale pour dire que la prose poétique a aussi cette fonction esthétique de délivrance. Elle permet de s'abstraire du réel, et de se rapprocher de la transcendance (ou bien de sortir du réel). Voici encore comment elle suggère la monotonie de cette poésie-cri, lointaine descendante des *Cris* de Joyce Mansour, recueil fondateur posé en 1954 au seuil de son œuvre à venir :

L'air sec isole le cri
Il faut recommencer à zéro
Aller du grand cercle vers le petit
De nouveaux circuits se tissent à l'intérieur de
L'oreille ventouse⁶

« Recommencer à zéro », c'est précisément le sentiment que procure le texte parce qu'il se constitue en une *scène primitive*, ou en naissance à l'envers, et surtout parce qu'il est fondé sur la répétition : le texte bégaye. Il semble répéter les phrases, tel le perroquet, entré sournoisement dans la chambre de Marie⁷. Le texte de Kamal Ibrahim ne relève pas du psittacisme, au sens d'une répétition mécanique par un sujet de mots et de phrases qu'il ne comprend pas, mais du redoublement d'un cri véhément, empli de révolte et de violence,

⁴ Kamal Ibrahim, *Le Voyage de cent mètres*, précédé de *Grille pour un parcours imaginaire* par Joyce Mansour, op. cit., p. 6.

⁵ Ibidem, p. 6.

⁶ Ibid., p. 6.

⁷ Joyce Mansour, *Prose et poésie*, « Les Gisants Satisfaits », Actes Sud, 1991, p. 19.

comme un appel au secours ainsi que le suggère Joyce Mansour. Ce cri répété est fondateur dans le cas de Joyce Mansour, comme une révolte contre la mort :

« La mort aussi fait inlassablement son inventaire/dans quelle langue appeler au secours ? »⁸

La mort scandaleuse est énoncée par approximation sonore entre le corps et la mort :

« Justaucorps ou juste-après-la-mort ? »⁹

La dimension obsessionnelle chez Kamal Ibrahim de la vie comme parcours organique de destruction, se lit dans l'image joycienne d'une circularité vitale de la naissance à la mort, comme cycle mortifère :

Clôturez le berceau
Un vieillard s'y dressera
La bouche grouillante de larves

L'idée du compte à rebours de l'existence se double d'un cauchemar familial : l'impossibilité de parler, de crier, d'appeler au secours (moment où l'on s'éveille généralement du cauchemar). Car le texte de Kamal Ibrahim a en commun avec celui de Joyce Mansour d'être l'actualisation des cauchemars les plus intimes. La poétesse ajoute à l'image de la bouche celle de la langue :

La langue clouée/comme un tapis sur le chemin/ de Damas¹⁰

Par allusion à la brusque conversion de Paul, peu avant d'arriver à Damas, capitale de la Syrie et pays natal du poète à préfacer. La « vision » de Kamal Ibrahim ne donne pas lieu à des lettres évangélisatrices, ni à l'idéalisation. En revanche, sous forme d'une épître familière, il donne la parole à sa finitude, à sa mort et à ses morts. Joyce Mansour a certainement bien perçu que Kamal Ibrahim se mettait en jeu dans ses textes, tout comme Mandiargues avant elle avait noté « un écorchement et une mise à vif (de soi-même et d'autrui) », une mise en jeu/en Je de la naissance de soi, mais hors narcissisme. L'intériorité et la vie intime se projettent dans un texte sans dimension biographique explicite.

Au fond, Kamal Ibrahim dit très peu de sa vie réelle. Cet anonymat textuel est d'autant plus saisissant que le texte, par son contenu et par son expression, est froid et émotionnel, anonyme et signé à chaque mot. Cet auteur, qui se refuse au texte (sinon par quelques paratextes, notamment une dédicace à Andrée Chédid de *La Vache la mort*, allusions à l'Orient dans le poème « Carnage »¹¹), livre pourtant une vérité de soi, une vérité

⁸ Kamal Ibrahim, *Le Voyage de cent mètres*, op. cit, p. 7.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibid. Kamal Ibrahim est né à Lattaquié (Syrie), en 1942.

¹¹ Kamal Ibrahim, *Babylone La Vache la mort*, Poésie Flammarion, 1967, p. 26.

personnelle, « infuse »¹² de son moi un texte qui semblait autrement abstrait. Pour prendre un aspect noté par Joyce Mansour chez Kamal Ibrahim, « L'androgynisme avance en louchant (...) ». ¹³ Cette ambiguïté sexuelle, quoi de plus difficile à proférer, sinon par le cri, par l'injure, ou le sarcasme qui suit immédiatement : « (commentaire de l'assistance : « Il bande, il bande, le bandit ») »¹⁴ Joyce Mansour trouve l'occasion, à présenter le texte de Kamal Ibrahim, de reprendre inlassablement la curieuse proximité qu'elle met à l'épreuve dans la vie et dans son œuvre : « Les morts respirent comme des voisins de palier »¹⁵. De telles vérités, si lourdes à porter, et à dire, se profèrent dans la répétition et le soubresaut, en un cri démultiplié, par extension ou catalyse, en un texte qui ressasse, qui remâche les mêmes mots obsessionnels, un texte qui obsède le lecteur. Ce sont des cris de rage et des injures pour dire aussi que la seule solution existentielle (est-ce cela « l'existerie » pour reprendre le titre d'un recueil de poèmes paru en 1978 ?) est la dénégation d'une réalité insupportable, l'épuisement des peurs par une débauche d'humour noir. Ces cris intimes se lancent par ailleurs dans une perspective politique : ils sont idéologiques et révolutionnaires, comme le furent les manifestations publiques du surréalisme dans les années 50-60, et même après la mort d'André Breton, cris du « corps jumeau », corps érotique et politique, mais aussi corps astral, double ou grand transparent.

Voyons, outre l'importance du cri aux yeux de Joyce Mansour en quoi Kamal Ibrahim est bien l'homme du cri, à travers quelques exemples empruntés notamment à deux romans jumeaux par leur titre, *Le Voyageur de cent mètres*, et *Mètres cubes de chambre*. Le crieur est une modalité du poète dès *La Vache la mort* : « ô fous ! Nous parlons au monde/Dans les haut-parleurs de nos os/ ô fous ! Ca gueule/Ca gueule/ Ca gueule/ Ca pue/Ca pue/Mais Ca/Gueule/Ca gueule (...) Nous parfaits voleurs des forces accoutumés aux cris »¹⁶.

Comme les deux romans mentionnés sont mimétiques d'une genèse, le monde naît, ou certains protagonistes de ce monde, un peu comme l'apparition des premières créatures, dans la solitude d'un dieu démiurge. Et cette naissance se fait, dans *Le Voyage de cent mètres*, suivant l'étrange relation charnelle qui s'établit entre le narrateur (le « je ») et la « Terre », qui est aussi le « petit dos du monde »¹⁷. La scène primitive ainsi décrite se vit dans la violence sexuelle, qui conduit la « Terre » à dire dans un halètement : «-Je n'en peux plus, je n'peuh

¹² Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour une étrange demoiselle*, Jean-Michel Place, 2005, p. 8. Le terme est employé pour Joyce Mansour. L'hypothèse initiale de ce livre est celle d'une œuvre intime mais non biographique : « une telle œuvre ne peut s'embarrasser des valises pesantes du narcissisme, de l'anecdote. »

¹³ Kamal Ibrahim, *Le Voyage de cent mètres*, op. cit., p. 7.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Kamal Ibrahim, *Le Voyage de cent mètres*, p. 8.

¹⁶ Kamal Ibrahim, *Babylone La Vache La mort*, op. cit., p. 109-110.

¹⁷ Kamal Ibrahim, *Le Voyage de cent mètres*, op. cit., p. 16.

pluh ! », à deux reprises, et le narrateur commente : « Terre mourait à mon sexe, hurlait, hurlait »¹⁸. Ce coït mythologique et chtonien se développe dans un dialogue dont la violence sourde est dite par des « h » surnuméraires, qui viennent marquer la dernière limite de l'articulé et de l'audible, juste avant le cri. En somme, avant d'être un voyage imaginaire assez surprenant, ce « roman » commence par une volonté de mimer l'acte sexuel par le souffle, la respiration, la cadence, notamment par l'artifice de ce « h » ajouté. Mais la véritable cruauté, le sadisme présent dans le texte, sous les auspices de Georges Bataille autant que de Joyce Mansour, se pratique dans un silence autrement plus inquiétant : « Le sexe pluvieux de la Terre portait un œil que je crevai en douceur »¹⁹. Sans un cri.

Mètres cubes de chambre se présente plutôt comme un vaste inventaire du monde, par prise de possession, avec la reprise incessante de l'expression : « Je prendrai le monde »²⁰, suivie d'une très grande variété de propositions. Ainsi, le narrateur conte la construction du « premier hôtel », élément pour le moins inattendu dans cette genèse, mais qui explique la « chambre » en question dans le titre. Suit une énumération véhémement sur douze lignes de tous les « premiers » englobés dans ce premier hôtel, et notamment : « premier bidet premier sexe premier désir (...) premier cri première vulve (...) première huître premier blé premier corps premier (...) »²¹. En fait, le texte s'essouffle, et mime cet essoufflement, mais aussi le travail respiratoire quotidien, la rentrée de l'air ou de l'oxygène : « Ca rentre en moi comme un soufflet et ça crache pfft pfft pfft (...) j'existe je respire – beaucoup et j'aspire les pfft qui me font grossir beaucoup »²². En fait, le texte mime les mouvements de dépense, quand le corps est poussé à son extrême épuisement, coït ou naissance, les cris associés, mais aussi le bégaiement de la voix qui crée le monde, et l'ahanement du simple fait de vivre chaque jour.

Le roman *Alexandrie en perte de Venise* évoque deux villes essentielles pour l'auteur, et semble-t-il liées à son existence. En tout cas, la diégèse commence par la perception de la ville égyptienne, à l'âge où la conscience poétique du monde est en éveil : « J'ai sept ans quand mes yeux s'ouvrent sur la ville »²³. Et la ville n'existe que dans le regard de cet enfant, dans le souvenir de sa naissance, qui est aussi scène primitive, viol plus exactement, nomination et prise de possession violente : « Il m'importe de rencontrer la ville, violer en douceur la ville dont l'hymen sera recousu afin qu'Alexandre retrouve sa virginité un instant

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Kamal Ibrahim, *Le Voyage de cent mètres*, op. cit., p. 18.

²⁰ Kamal Ibrahim, *Mètres cubes de chambre*, op. cit., p. 5. De multiples occurrences suivent.

²¹ Idem, op. cit., p. 11.

²² Idem, p. 13.

²³ Kamal Ibrahim, *Alexandrie en perte de Venise*, Flammarion, 1988, p. 10.

perdue par mon acte indécent »²⁴. A partir de là, les souvenirs peuvent se développer classiquement comme une anamnèse. Simplement les modalités constitutives de ce monde qu'est la ville d'Alexandrie, non moins que celles de Venise, sont troublantes en particulier par le mode d'appropriation de l'espace et du temps. Le monde paraît en un sens organique, et le récit ne pourra que lui emprunter son lexique et ses événements, à partir de cette matrice narrative (dans tous les sens du terme) que représente Venise :

Alexandrie lui ouvre alors son ventre, ventre nourri de bruits, de tumultes, de clameurs, ventre grouillant, fourmillant, regorgeant de mille éclats divers, l'Orient établi ici aux portes de l'Afrique, incarne un désordre maculé de toutes les senteurs, toutes les visions, toutes les folies que l'humanité a accumulées dans le temps au fin fond de ses tripes²⁵.

2. Subversion du récit

Kamal Ibrahim procède à une mise en cause du langage et de la raison ordinaire au même titre que le firent les surréalistes, et en particulier Joyce Mansour. Ainsi, quelques éléments semblent relever de l'intertextualité, ou de la réinvention du style mansourien, mais là où Joyce Mansour conserve le souci de rester encore lisible (au sens où ses récits demeurent récits, malgré leurs sauts brusques ou leurs décrochements), Kamal Ibrahim développe une remise en cause absolument radicale des règles de l'expression et de la morale. Cet affranchissement renvoie sans doute à une expérience aussi violente que celle du deuil (multiplié) pour Joyce Mansour, même si rien ne vient le dire, sinon de nombreuses allusions à la cellule familiale, notamment à la mère, en particulier dans *Mètres cubes de chambre*. Le surréalisme frénétique de Joyce Mansour répond-il à celui qui sut plaire au fondateur du surréalisme et à un grand nombre de ses amis ? Le caractère souvent frénétique du texte de Kamal Ibrahim naît-il de la projection d'une souffrance intérieure sur le monde environnant, défiguré, démantelé, puis reconstruit ? Il n'est pas certain que nous puissions retrouver une thématique mansourienne, comme le jeu continu avec la mort, à travers ses éléments représentatifs, le cercueil, la décomposition des corps, ou les enterrements interminables, - éléments que l'on retrouve à satiété, notamment dans *Les Gisants satisfaits*. Et cela en dépit des derniers mots de la préface-poème de Joyce Mansour : « La tête de l'enfant sort/ vive le forceps du fossoyeur »²⁶. La douleur, si tant est qu'elle soit à l'origine du texte, débouche sur un chaos généralisé. Le texte se donne à lire comme une violence sonore, ou une explosion

²⁴ Idem, p. 13.

²⁵ Idem, p. 104.

²⁶ Kamal Ibrahim, *Le Voyage de cent mètres*, op. cit., p. 8.

verbale, ce que vient confirmer l'abondance du lexique associé à la destruction, vrai travail de sape, par usure du réel, jusqu'à écroulement. Mais le moment de destruction est aussi celui de la genèse. Quelque chose de neuf se construit dans la table rase du réel, et cela se passe par l'omniprésence de la déflagration sexuelle. De cette manière, le texte se construit par énumération des verbes d'action, souvent au participe présent, comme une façon de poser la concomitance d'une multitude d'actes. Cette hyperactivité du narrateur, est proche de la frénésie, ou d'une rage qui trouve rarement à s'apaiser, et par exemple, cette phrase parmi les premières : « (...) moi entrant, sortant, entrant, sortant, désortant, moi sur terre, tout sur terre, mâchoire mâchant démâchant sur terre, bandant sur terre, baisant, grattant, éjaculant (...) »²⁷. Ce processus de création universelle et éminemment personnelle à la fois, de type chthonien, procède d'un excès vital, d'un vouloir-vivre schopenhauerien, qui détruit l'individu au profit de la genèse de l'espèce : « Je creuse, décreuse, pisse ma toute envie de vivre (...) »²⁸. C'est ce vouloir-vivre qui entre en collision avec le caractère dérisoire, insuffisant, des conditions d'existence ici-bas, pour reprendre quelques mots employés par Breton pour rejeter le dressage de l'enfance par l'éducation et par la société dans le *Manifeste du surréalisme*, en 1924²⁹. Ce désir de vivre vraiment explique la montée du récit, l'envie d'une fiction, laquelle passe par des personnages, ou des incarnations de soi, avec qui vivre, le temps d'un texte. On pourrait en déduire un état de solitude et d'ennui intense, qui ne trouve remède que dans l'invention de personnages improbables, non moins que peuvent l'être les personnages de Joyce Mansour. Ainsi, les « deux jumeaux », ou « les deux terreaux » sont présentés ainsi :

deux terreaux en plastique qui me reviennent, me deviennent, campent en silence sur ma mort, ma mort et demie, ma lèvre et demie, ma peur et demie, sous moi, sous ma dent, sous ma peau, sous ma mort, dedans mon crâne, et mon plus corps. Deux terreaux que je fais à Terre, pour vivre un peu.³⁰

La singularité de Kamal Ibrahim, par rapport à Joyce Mansour, pourrait être en particulier cette manière de montrer le processus de genèse du texte : comment celui-ci se détache, s'élabore en récit, comme une excroissance organique de l'auteur. Il est sans doute plus aisé de déceler dans les poèmes de Joyce Mansour la trace d'une genèse, tandis que ses récits distinguent bien la sphère de la fiction et ses personnages de l'auteur qui reste en

²⁷ Kamal Ibrahim, op. cit., p. 11.

²⁸ Ibidem.

²⁹ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, Pléiade Gallimard tome 1, p. 340 : « C'est peut-être l'enfance qui se approche le plus de la « vraie vie » ; l'enfance au-delà de laquelle l'homme ne dispose, en plus de son laissez-passer, que de quelques billets de faveur ».

³⁰ Kamal Ibrahim, *Le Voyage de cent mètres*, op. cit., p. 12.

quelque sorte invisible. Rien de tel ici. L'auteur subvertit la frontière, et le narrateur évolue dans son récit bien ou mal accompagné par ses créatures successives. Kamal Ibrahim montre à la fois l'origine verbale (par coagulation) de son texte et son origine corporelle. Il s'incorpore à son tour à son texte à travers une écriture organique. L'auteur est le père de son récit (ou de son texte) dit-on communément. Cette métaphore est prise au sens propre par Kamal Ibrahim qui lui donne une réelle consistance matérielle. Trois personnages naissent ainsi dans *Le Voyage de cent mètres*, successivement, Terre, Terreaux (ils sont deux), Terrine, qui sont générés par dérivation verbale. Ils sont organiques, fabriqués avec de la pure matière : « Terreau, mon fils posé sur terre, comme ça, premier plastique, terreau, sperme à coagule, spermacoagulespermacoagule... »³¹. Ces créatures sont du chaos primordial, de la matière armée qui s'agglomère, comme les mots se collent les uns aux autres :

« Terrine est née en bois moins marrante que ses frères, moins jaune, à cause de mon sperme noir qui mouilla la croûte terrestre au pied d'un vieux chêne »³².

Par la suite, après le mime du *collage*, ou de la *coagulation*, les personnages bien individualisés malgré tout, un voyage à quatre peut commencer, qui justifie le titre du « roman ». Mais le voyage, au sens classique du terme, devient avec Kamal Ibrahim, une expérience sensorielle, physique et organique. En somme, le narrateur se donne des compagnons de voyage, pour accompagner sa solitude, et ce voyage suit des étapes qui sont relativement faciles à suivre : étape à l'hôtel, dîner au restaurant, après-dîner. Ces moments obligés du récit d'un voyage sont ici l'occasion d'une genèse secondaire, avec l'apparition de nouveaux personnages. Ceux-ci se multiplient, ou se démultiplient par lien de parenté (« cuirot et cuirine » (...) demi-sœur de Terrine »³³), mais continuellement, les acteurs de ce récit, qui prend parfois l'allure d'une saynète, naissent de la suractivité langagière du texte, de collisions sonores assez inattendues pour le lecteur. Ainsi Corp et Corpine :

Près de Corp, il y eut aussitôt Corpine, et l'orchestre entama un superbe tangro qui mit sur pied la salle entière. Corp et Corpine se dirigèrent l'un vers l'autre. Ils s'enlacèrent.³⁴

Ce voyage, et même ces personnages, sont essentiellement des occasions d'approfondir l'exploration d'un corps devenu monstrueux, et extensif, un corps hypertextuel qui finit par recouvrir tout, comme une toile. Au fond, le décor géographique ou l'espace évoqué dans ce

³¹ Idem, p. 19.

³² Idem, p. 15.

³³ Idem, p. 56.

³⁴ Kamal Ibrahim, *Le Voyage de cent mètres*, op. cit., p. 43.

voyage demeurent beaucoup plus abstraits que la réalité organique du narrateur, réalité ambivalente et multipolaire, qui elle, en revanche, trouve à se démultiplier, par l'activité frénétique des personnages, telle le bouillonnement de la soupe biologique primordiale. Il s'agit de la recherche sacrilège d'une Trinité désacralisée et surnuméraire : « Tous nos corps bandaient, nos corps s'absentaient, nous absentaient »³⁵. Les corps s'exposent, des corps sans « s » (corp). Et si spectacle il y a, il se joue à l'intérieur du corps : « Corpine révéla à la salle son poumon droit mal contenu dans la cage thoracique, son poumon qui bandait, qui battait, pétrifiant l'air, exagérant le désarroi du monde »³⁶. Cette étrange exhibition se poursuit, comme une mise en abîme de l'obscénité dans le regard contemporain, qui s'attache à ouvrir sur une vision inédite du mystère de la différence sexuelle : « Corpine s'ouvrait, s'ouvrait... jusqu'à l'os... après l'os...l'osserie infâme...l'existoire au fond du bassin, des hanches, des repoussoirs...sang, muscles, ligaments, artères, veines... Corps montait, montait... »³⁷.

Kamal Ibrahim réinvente alors la danse macabre dans un coït de squelettes particulièrement éprouvant. Comme il l'affirme plus haut : « la viande était meurtrière »³⁸. Outre la démultiplication, et la suractivité des corps, Kamal Ibrahim développe une thématique particulière qui semble lui tenir à cœur : celle de la brusque révélation d'un détail anatomique inattendu. En particulier, quoique « moins marrante que ses frères », Terrine révèle en elle une partie organique, nommée par un néologisme heureux : un *clitogris*. L'auteur invente ce mot pour donner à cette partie du corps féminin une acception beaucoup plus vaste, et une relative autonomie. Pour dire cette partie du corps féminin, qui appelle ici une interprétation androgynique ou bisexuelle, l'auteur choisit de détacher ce clitogris pour le mettre face à la verge de Terreau deuxième :

Terrine ouvre et répand sur elle son clitogris bleu-nuit, le clitogris charrie une faible lumière, il entre en nuit, se met en pluie, dégorge, dégorge, mort ensoleillée, tremblement, lueurs, âcre odeur, peur ondulée qui gouverne, rase, tue.
-Tu peux le porter comme des moustaches, lance Terreau deuxième, qui parle pour la première fois.
-Je le vois plutôt comme une médaille, une médaille de bronze qui gonfle, gonfle, dit Terreau premier³⁹.

³⁵ Idem, p. 36.

³⁶ Kamal Ibrahim, *ibidem*, p. 44.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Kamal Ibrahim, *Le Voyage de cent mètres*, op. cit., p. 38.

³⁹ Idem, p. 25.

Ce mythique clitogris fonctionne dans le récit comme un personnage greffé sur le premier, ou comme un embarrassant accessoire corporel, qui gêne, comme le lapin griffeur entre les cuisses de Marie et imposé par le criminel. Si ce clitogris cristallise « nos peurs réunies », Terreau deuxième informe ses compagnons (et le lecteur) : « J'égrène ma verge au coule coule »⁴⁰. Il fait donc un usage non moins étonnant de son sexe, tout comme son géniteur, qui dit de son organe : « une verge au creux, détachée, détachable (...) ma verge dessinable... »⁴¹.

Tandis que Clitogris (devenu presque autonome), se métamorphose en animal inquiétant, comme un chasseur : « Terrine répand son clitogris dans toute la chambre, et la chasse commence. Clitogris fou, reptile plaquant, plaqueur, papillon des jours heureux, le soir où nos corps rôdaient sur nous...clitogris battant des ailes, frappant du bec au bout de nos verges... »⁴²

En somme, le récit est l'occasion d'inventer de nouveaux modes d'être textuels et corporels, à travers une écriture organique d'un genre singulier. Le rapport au corps d'une manière générale est, chez Kamal Ibrahim, tout sauf aisé et naturel. En fait, la relation au corps est liée à celle qui est nouée avec le temps : une méticuleuse décomposition. Ainsi, le père de l'héroïne, Alexis, dans *Alexandrie en perte de Venise* se souvient de ses relations avec une chanteuse, sa maîtresse comme un ensemble de minutes, du temps, mais entrelacé à un corps aimé, qui en viennent à définir l'existence même : La minute des lèvres, la minute du cou, la seule minute des hanches, la vraie minute des seins (...) ⁴³. Et le dialogue des deux amants se termine par cette réplique : « -J'existe par les mètres, les kilomètres de peau que j'ai caressés »⁴⁴. Un autre récit orchestre cette proximité impossible entre le corps et le monde. Il s'agit d'une nouvelle vénitienne :

J'assistais à cette chose désastreuse qu'était mon corps. J'assistais à mes bras, mes yeux, mes oreilles, mes jambes... j'assistais... cela signifiait que je me retranchais à quelques mètres plutôt à quelques centimètres d'une réalité qui était pour moi tout et rien...⁴⁵

En l'occurrence, le narrateur ressent sa proximité avec le monde, mais aussi l'infime décalage qui rend impossible un coït, ou toute autre forme de relation avec l'univers. Un autre récit relate l'infime mais essentiel espace qui existe entre la semelle de ses chaussures et le sol de sa promenade dans Venise.

⁴⁰ Idem, p. 28.

⁴¹ Idem, p. 33.

⁴² Kamal Ibrahim, *Le Voyage de cent mètres*, op. cit., p. 38.

⁴³ Idem, p. 66.

⁴⁴ Idem, P. 77.

⁴⁵ Kamal Ibrahim, « Bona Salvini », *Vénitienes*, Flammarion, 1989, p. 52.

Le corps est une véritable obsession qui domine toutes les autres formes de rapport, ou de compromission avec le monde. L'individu se résume à son corps, et c'est bien assez :

- Profession ?
- Corps
- Alex-corps-jambes-foutu-merde...⁴⁶

3. La Poésie de Kamal Ibrahim comme « révélateur »

En 1967, Mandiargues a présenté la poésie de Kamal Ibrahim comme un « révélateur », mais de quoi ? Et quel est le destinataire de son œuvre ? Pour répondre à la seconde des questions, sa réception a été orientale et surréaliste. Dans une relation de maître à disciple, comme ce fut le cas pour la relation entre Joyce Mansour et André Breton, même si ce dernier se met en apparence sous l'autorité du plus grand écrivain du XX^e siècle à ses yeux. A la suite, Joyce Mansour et André Pieyre de Mandiargues adoubent littérairement Kamal Ibrahim. Cette œuvre empreinte de sensualité et de mort, ne pouvait que séduire deux écrivains ayant un statut à part dans le groupe surréaliste, essentiels mais satellitaires. La réception orientale/francophone est illustrée par exemple avec Andrée Chédid, ou par la désignation de Kamal Ibrahim comme « poète syrien ». Une autre conjonction se dessine à travers l'Égypte des années 40-50, comme carrefour culturel et linguistique, associé à Venise, notamment dans le roman *Alexandrie en perte de Venise*. Une secrète parenté subversive est liée à la fin des années 60 et au début des années 70. En 1967, la poésie de Kamal Ibrahim fut, et c'est la lecture de Mandiargues, révélatrice d'un état d'esprit révolté de la jeunesse. Le poète a 25 ans. Mais comment survivre à cette intensité, à cette véhémence poétique ? Sinon par le silence, ou par le désert ? Car Joyce Mansour, non moins que Kamal Ibrahim, sont des écrivains fort difficiles à imiter, y comprise par eux-mêmes. Ils sont des écrivains du texte-événement, sans postérité possible.

Kamal Ibrahim est-il un écrivain incompréhensible, incompris et illisible ? Il est peu lu aujourd'hui, en raison d'un circuit éditorial particulier, mais aussi parce que son orientation antiacadémique intrigue : qui a bien pu le lire ? L'originalité de cette œuvre, comparée à celle de Joyce Mansour, tient à ce que son intensité (une série de « cris ») se conjugue avec la longueur. Paradoxe en effet que cette écriture, improprement nommé « roman », si aboutie avec *Le Voyage de cent mètres*, ou *Mètres cubes de chambre*, en tant que prose poétique proche de l'écriture automatique, une allure (ou une « vitesse ») qui semble lui convenir, et le

⁴⁶ Kamal Ibrahim, *Alexandrie en perte de Venise*, op. cit. , p. 121.

mieux définir son originalité, même s'il a aussi pratiqué la poésie, ou le roman. Les paragraphes d'une extrême densité se succèdent, en suivant quelques fils rouges. Le cycle de la vie, comme genèse parodique, comme un renversement de l'Ancien Testament, diverses références à la Bible, naissance d'une civilisation humaine, Babylone moderne d'un côté, le texte propose cette épaisseur de temps, de l'autre côté, le texte crée un espace à vivre ou à parcourir, des mètres et des mètres cubes d'espace qu'il s'agira dès lors d'arpenter ou de « meubler », avec une multitude d'êtres et d'objets. Tels sont les axes d'organisation de ces « récits » proliférants. Dans les deux cas, le poète est démiurge. Il se met à la place du créateur et pose une anti création, un double du monde réel, dans une vocation luciférienne, qui n'est pas sans rappeler la dimension blasphématoire et ludique des *Chants de Maldoror*. Comme on peut le noter dans certains récits de Joyce Mansour, notamment dans *Jules César*, la linéarité narrative est rompue. Le récit est haché, rompu, repris, mais il suit sa logique imaginaire, dans le cadre d'un univers mesuré et mesurable, qui suit les règles du système métrique. L'adoption presque universelle du système métrique coïncide avec une normalisation du monde suivant les règles rationnelles aimées au Siècle des Lumières. Kamal Ibrahim aime jouer avec le système universel de mesure pour y insérer la démesure de son récit, et un langage pris de folie. La démonstration vaudrait pour d'autres systèmes de mesure. Peu importe lequel. Il faut tuer la mesure par la mesure. D'où vient à l'origine cette fascination pour les chiffres ? Un souvenir d'enfance du narrateur initial d'Alexandrie en perte de Venise évoque les quarante-neuf jours mis par sa grand-mère pour guérir d'une typhoïde. Ce chiffre est considéré par lui comme magique, « une sentence espiègle prononcée par je ne sais quelle bouche diabolique »⁴⁷. Dès lors, l'enfant va répéter ce chiffre comme une « incantation » : « Et le chiffre s'abat sur les bouteilles comme un sort qu'on jette sur le verre pour le briser délicatement à distance »⁴⁸. En fait, ce chiffre, brandi comme une menace, va ouvrir l'espace comme une clé, et cet espace est celui de la transgression des interdits, de la loi familiale. Le chiffre mesure le temps qui sépare de la mort ou de la guérison de l'être aimé, comme dans cet exemple la grand-mère. Dans la relation à Venise, la fille née de cet enfant alexandrin va éprouver le temps comme une série de minutes d'angoisse : « J'ai pris la minute de l'humeur, la minute du corps... monde à bras-le-corps (...) j'avais une minute, une seule minute d'âge. L'âge angoissant qui augmente par minutes, demi-minutes (...) »⁴⁹. Et la narratrice évoque une hérédité : son père

⁴⁷ *Alexandrie en perte de Venise*, op. cit., p. 15.

⁴⁸ *Idem*, p. 16.

⁴⁹ *Idem*, p. 43.

déjà mesurait ainsi le temps, rythmait sa vie en fonction de cette seule unité de mesure : la minute : « La minute du sang...la minute de la bave »⁵⁰. C'est l'âge mesuré minute par minute. Dans un autre sens, la folie de mesurer la réalité physique du monde, et celle de la vie humaine, ces deux prétentions sont battues en brèche par l'auteur. A tel point que les repères spatio-temporels ne sont là que pour la forme. La chronologie et la mesure spatiale sont continuellement transgressées, ce qui constitue une difficulté de lecture importante. En même temps, cette situation de table rase – l'espace et le temps ne sont plus référentiels ni d'une époque ni d'un lieu bien déterminés, à l'exception de quelques récits particuliers, est très significative d'une position philosophique. Pour ce philosophe de formation, et aussi par sa pratique enseignante, ce philosophe –écrivain, il est essentiel de repenser le monde, de le questionner à partir d'un point zéro, après s'être affranchi de tous les discours censés définir le réel. L'auteur-démiurge construit et déconstruit, pose une scène théâtrale nue, beckettienne, où de pauvres existants, des créatures à peine humaines, hors civilisation, vont jouer leur partie devant nous. Prenons quelques exemples de la représentation de l'espace-temps dans *Mètres cubes de chambre*. Comme un prologue biblique, le texte commence par une animation de l'inanimé, tel un dieu en première personne : « Je prendrai le monde granuleux, soyeux, cadavérique (...) je prendrai le monde par la cuisse gauche les mètres, les litres les yards l'odeur silence vastant fureurs chacals naufrages brûlant décapitant ronces lieux diamants (...) tuant retuant les livres les yards les peurs l'encre la brillure hasardant crevant recrevant ma mère sous le deuxième troisième quatrième pommier du monde toute ma mère assise (...) »⁵¹ Il s'agit à la fois d'épuiser la réalité du monde par le verbe, comme le fit souvent Michel Butor⁵², et de s'en affranchir radicalement, comme une lutte contre les origines y compris organiques, ou affectives. Tuer la mère et devenir soi-même enceint du monde, la mère de son œuvre. Le règlement de compte avec « Eve mère du genre humain » pour paraphraser Victor Hugo, est assez appuyé, tout comme le pommier, arbre porteur de la science au cœur du verger, se démultiplie en stations d'un chemin de croix nouvelle manière. Le locuteur (ou le narrateur) revit le questionnement cartésien, le « cogito ergo sum », si plus rien n'existe entre les murs de la chambre, de ces mètres cubes de chambre, sinon une voix, un jeu de questions et de réponses : « comment s'appelle le pommier ? » ou « comment s'appelle la graine chauve du désir ? »⁵³ « Je suis, parce que Je parle » semble dire le locuteur, en cadence rythmée, respirée. L'auteur questionne l'être, son subconscient agissant à

⁵⁰ Idem, p. 56.

⁵¹ Kamal Ibrahim, *Mètres cubes de chambre*, op. cit., p. 5.

⁵² Ainsi le titre *6 810 000 litres d'eau par seconde*, paru en 1965.

⁵³ Kamal Ibrahim, *Mètres cubes de chambre*, p. 12.

l'intérieur de l'être au point de se dédoubler en un petit être, un fils, qui témoigne de son « existerie » :

Je me réalise, j'entre en monde avec un grelot qui s'agite en moi (...) je sais que c'est mon fils qu'une grosse masse de plastique respire et gonfle en moi qu'il me faudra la traîner jusqu'au bout peut-être même toujours (...) je fais quelques pas vers le troisième pommier, je me demande alors si j'existe en toutes lettres si moi vraiment moi (...) ⁵⁴

Ce passage est représentatif du caractère problématique de l'espace figuré par le texte, à la fois subjectif/interne au sujet locuteur, et externe, mais ce monde extérieur n'a rien de référentiel. Il est au mieux intertextuel, ou culturel, judéo-chrétien, mais le locuteur semble s'y déplacer comme dans un espace réel. C'est une sensation difficile à définir, une étrange familiarité.

Une autre manière de perturber la représentation est l'utilisation par l'auteur de la sexualité, parfois sadique, souvent carnavalesque, qui permet de sortir de soi, de se répandre hors des limites de soi, d'entrer dans l'autre, et de se désarticuler. Passant au –delà des frontières corporelles, l'être s'éprouve sans limites. Il échappe alors à l'impossibilité d'arrêter le flux de la vie en soi, lequel passe par le souffle. : « souffle souffle souffle Je ne sais comment l'arrêter (...) il faudrait pourtant interdire l'air le sang le temps l'angoisse (...) »⁵⁵.

Il n'est pas même sûr, à cette étape de son travail, que la sexualité soit une possible sortie hors du temps vivant. Le vœu de « répandre mon corps au-delà de mes sens (...) afin de sauter par-delà mon corps ». Ou encore la « décomposition extrême de mes sens (...) afin de sauter par-delà mon corps », ou encore « la décomposition extrême de mes sens » (variante : « l'éparpillement de mes sens »)⁵⁶. Ces états pourraient coïncider avec la sortie hors du réel décrite par exemple dans quelques récits de Pieyre de Mandiargues, comme *Le Marronnier* (la circulation de la drogue), ou *La Marée* (le rythme du coït au diapason du rythme des marées). Kamal Ibrahim choisit plutôt d'être à l'intérieur de la langue, dans le rythme verbal, dans l'énumération véhémement des éléments du monde, renommés par le locuteur : « J'inventais je répertoriais je dénombrerais j'existais tout de même (...) »⁵⁷.

Cette langue est l'occasion d'une défiguration extrêmement poussée. La répétition de substantifs leur ôte toute référentialité. Les verbes, parfois inventés, sont utilisés à contre-emploi, comme ces « grattances qui me souviennent »⁵⁸. Les espaces entre les mots

⁵⁴ Idem, p. 13-14.

⁵⁵ Idem, p. 15-16.

⁵⁶ Idem, p. 16-17.

⁵⁷ Idem, p. 27.

⁵⁸ Kamal Ibrahim, *Le Voyage de cent mètres*, op. cit. , p. 11.

s'amenuisent par collage en mots-valises. Le texte de Kamal Ibrahim rendrait fou les tenants d'une orthographe et d'une grammaire irréprochables. Ainsi, l'hôtel, appelé sémantiquement par le thème narratif du voyage, se féminise en « petite hôtelle », puis en « hôtel d'épok », mot orthographié à la manière des sms ou des messages phonétiques. L'époque, c'est un terme d'antiquaire ou de journaliste sur lequel l'auteur s'acharne⁵⁹ parce que le texte développe par autogenèse verbale, mais aussi parce que le texte dit le non-sens des mots « bavards en plaine » pour reprendre l'expression d'Henri Michaux. Une fois le mot bien déformé, défiguré, il ne reste plus qu'à le réutiliser dans d'autres contextes : « petite hôtelle qu'on trouve parfois dans les Halpes au mois de mai »⁶⁰. Ou bien, il suffit de le dériver : « la grande, grande épok, épokine...sourit la voix »⁶¹. Le couple participe présent.adjectif (« toussant/tousseur »⁶²), les polyptotes variés, abondent dans un texte d'autant plus dense qu'il est dépourvu de virgules, de points, ou de toute autre organisation syntaxique qui faciliterait la lecture. Ces couples créent un lien logique qui serait sinon totalement inexistant : « agenouillée/agenouillant » ; « tombant/tombeux » ; « écoutant/écouteux »⁶³. Parmi ces néologismes assez inutiles du point de vue de ce qu'ils pourraient exprimer de nouveau, on trouve « la petite horreur, la familiale demeure du dire (...) »⁶⁴, avec l'adjectif « inertant »⁶⁵ (de inerte), ou dans *Le Voyage de cent mètres*, « la cieldité rose, descendeuse »⁶⁶. Un « œil précieux, délicieux »⁶⁷ rappelle l'enflure du langage technocratique. Ces mots anticipent sur l'inflation langagière du « communicant », mais ils suggèrent aussi la liberté créatrice nécessaire à la respiration d'une langue non figée, peut-être la rage démiurgique de qui choisit contre toute autre langue la vieille langue française pour s'illustrer, une question qui hante ses prestigieux préfaciers, en particulier Mandiargues.

L'œuvre poétique en vers et en prose de Kamal Ibrahim, en particulier ces deux textes inclassables, *Le Voyage de cent mètres*, et *Mètres cubes de chambre*, sont « des voyages qui tournent court » comme l'écrit Joyce Mansour, au détriment de la diégèse, mais tout à l'avantage du « cri » angoissé, redoublé, et au bénéfice d'un travail au corps à corps (c'est vraiment le cas de le dire) avec la langue. N'est-ce pas précisément cette passion pour la

⁵⁹ Idem, p. 34. Pas moins de dix occurrences à cet endroit du texte.

⁶⁰ Idem, p. 36.

⁶¹ Idem, p. 35.

⁶² Idem, p. 65.

⁶³ *Mètres cubes de chambre*, op.cit., p. 18.

⁶⁴ Idem, p. 10.

⁶⁵ Idem, p. 5.

⁶⁶ *Le Voyageur de cent mètres*, op. cit., p. 64.

⁶⁷ Idem, p. 65.

langue française qui réunit deux écrivains aussi divers, au-delà de leurs apparentes proximités thématiques ?

Marc Kober
Université Paris 13/SPC