

Un désir de communauté entre poétique et politique : Antoine Wauters

L'œuvre d'Antoine Wauters met en tension le lien entre politique – en tant que pratique collective – et littérature – forme artistique soucieuse de restituer une manière singulière d'habiter le monde. En travaillant à plusieurs reprises et sous différentes formes sur la notion de communauté, un chantier dynamique de liens et de ruptures, d'exclusions et d'inclusions – intimes et publics à la fois – apparaît pour interroger tant la conscience d'une perte que le désir de recomposer une unité égarée. Face aux situations conflictuelles, comme la guerre et les relations familiales, que la grande Histoire et la petite histoire laissent émerger, l'écriture se chargerait – selon notre hypothèse – de la mise en scène du politique en explorant les ressources du sujet lyrique en tant que sujet critique.

Antoine Wauters's works challenge the link between politics – as a collective practice – and literature – an artistic form concerned with restoring a singular way of inhabiting the world. By working several times and in many ways on the notion of community, a dynamic construction site of links and ruptures, exclusions and inclusions – intimate and public at the same time – appears to question both the awareness of a loss and the desire to recompose a lost unity. Faced with conflicting situations, such as war and family relations, which Macro History and Micro History allow to emerge, writing would take charge – according to our hypothesis – of the staging of politics by exploring the resources of the lyrical subject as what a critical subject.

Si la politique implique une certaine forme de communauté – qui partage le sensible à travers la « distribution et [la] redistribution des espaces et des temps, des places et des identités, de la parole et du bruit, du visible et de l'invisible »¹ –, l'expérience de la mise en commun des objets et des regards portés sur eux ainsi que des sujets abordés et des actions entreprises ou encore à entreprendre questionne la « politique de la littérature », pour reprendre le titre de l'essai de Jacques Rancière, à savoir son pouvoir référentiel et sa capacité à orienter la visibilité du dit et du non-dit. À partir de différents points de vue, la construction de repères communs impliquerait, alors, une stratégie incontournable : s'emparer de la matérialité de la parole et, en particulier, celle du langage littéraire – celui qui est en mesure d'agir tant sur la création des personnages que sur la narration à laquelle ils sont mêlés – pour restituer le sentiment d'appartenance à un système solidaire. Cet aspect présente ainsi un profil problématique pour la créativité qui revitalise sans relâche la notion de singularité comme trait distinctif de la littérature.

C'est pourquoi la notion de communauté à laquelle Antoine Wauters travaille dans toute son œuvre, à plusieurs reprises et sous différentes formes, constitue un chantier dynamique de liens et de ruptures – intimes et publics à la fois – en mesure d'interroger tant la conscience d'une perte que le désir de recomposer une unité égarée.

Au fil du « nous »

¹ Jacques RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 12.

Avec *Nos mères*² – roman initiatique où le pluriel du titre apaise les tourments d’un enfant à qui la guerre au Proche-Orient vient d’arracher son père tandis que son départ consécutif pour l’Europe lui permet de retrouver une autre mère –, l’entrelacs des voix recourt au pronom de la première personne du pluriel pour raconter les fantômes nécessaires à la survie d’existences vouées à l’oubli. Plusieurs enfants et plusieurs mères à la fois amplifient le deuil d’une relation familiale univoque et se fondent dans le corps du « nous » pour « diluer nos souffrances en fragmentant nos vies »³ et « prendre dans notre esprit forme de brume et de vent »⁴. Ce jeu choral mené par l’enfant qui gère les adultes adopte une perspective apte à faire ressentir les contraintes du temps et de l’espace dans les relations humaines. En effet, autour de cette instance collective de narration, l’ambiguïté se nourrit des tensions énonciatives typiques d’une subjectivité empêtrée dans une situation complexe. Elle révèle ainsi un huis-clos actif au niveau personnel mais passif face à une Histoire qui, malgré tout, appartient à la sphère individuelle. À travers son profil évanescent car dépourvu de coordonnées spatio-temporelles précises, la guerre – porte-voix des instabilités historiques d’une région constituée par les motifs du combat et de la résistance – réussit à réclamer la nécessité d’un espace communautaire, à tout le moins embryonnaire : vivre en meutes, en s’inventant une autre vie pour se tenir compagnie à l’abri dans une grotte. D’où la possibilité, pour le « nous », d’ouvrir la voie à la fusion existentielle entre le « je » et ses mères.

Cette première personne du pluriel, qui représente la communauté élargie de *Moi, Marthe et les autres*⁵, dénombre et identifie des individus qui vivent au sein d’un groupe constitué à la suite de la destruction – toujours en cours – de Paris, dévastation dont la cause n’est pas précisée mais qui paraît affecter directement la structure de mots emblématiques de certains lieux de la ville, sous forme d’agglutination ou d’abréviation⁶. Dans ce roman également, le « nous » agit au nom d’une génération qui se reconnaît dans les mêmes habitudes alimentaires et vestimentaires et s’assemble ainsi pour continuer à vivre. Cette exigence d’unité, aiguïlée par la conscience d’être nés « après l’événement »⁷ – sans, toutefois, préciser lequel – et, par conséquent, de devoir tout apprendre après la rupture des anciens équilibres – naturels, sociaux, politiques et économiques – constitue le seul repère possible pour recommencer. Le constat qu’au « réveil nos visages n’en forment qu’un seul. Nos pieds sont gelés. Nos lèvres mauves. Mais nous vivons ! Nous n’en revenons pas d’être vivants »⁸ soutient alors la recherche d’une communauté à inventer : « Vivre comme nous, c’est composer avec le manque. Sourire de notre morcellement. Et beaucoup pleurer »⁹. Érigée dans une souffrance partagée, qui se révèle utile pour se souvenir de l’absence et garantir un espace fantomatique au « nous », la communauté se rassemble en réalisant l’inventaire des blessures de chacun.

² Antoine WAUTERS, *Nos mères*, Lagrasse, Verdier, 2014; rééd. Paris, Gallimard, coll. Folio, 2022.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵ Antoine WAUTERS, *Moi, Marthe et les autres*, Lagrasse, Verdier, 2018.

⁶ *Ibid.*, p. 11, 71 (boulevard *SainGerm* et *funicul*) ; p. 13 (les *Hall*) ; p. 14 (*Biblioth Natniale*) ; p. 32 (*Gallafayette*) ; p. 41 (*périf*) ; p. 68 (*Centre Pompid*).

⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹ *Ibid.*, p. 36.

Comme exemples inaccoutumés de narration plurielle¹⁰, *Nos mères* et *Moi, Marthe et les autres* autorisent, vraisemblablement, le rôle fictionnel du « nous », en prenant de la distance avec les fonctions discursives traditionnelles et les analyses narratologiques bien connues qui soulignent, en tout cas, la rareté de son emploi¹¹. De même, le jeu avec l’opacité des composants finit également par rendre problématique la notion d’inclusion. Le « nous » exclusif de *Nos mères* (« je » avec plusieurs « elle »), engendre une relation participative sans s’appuyer uniquement sur « la » figure maternelle, porteuse en elle-même d’une assimilation biologique, mais sur une autre mère, extérieure au noyau familial et capable, toutefois, d’y ajouter une variable potentielle à partir de la notion d’absence. De même, le « nous exclusif » (« je » et les autres) engendre un « nous inclusif » dans le réseau tissé par *Moi, Marthe et les autres* qui garde les traces de la lutte pour l’émancipation narrative des différents sujets. Le souci de distinction à l’intérieur d’un espace communautaire traduit ainsi la portée littéraire du « nous ». Lorsque Wauters s’empare de la figure des jumeaux dans *Pense aux pierres sous tes pas*¹², il se prête à une expérimentation différente : contextualiser les ressources et les limites d’une inclusion exclusive. En effet, il offre une alternance insolite entre « nous » et « on » pour partager un quotidien commun et le mettre à l’épreuve d’un endroit imaginaire voué à la dépersonnalisation typique des systèmes politiques totalitaires. Un autre glissement énonciatif qui implique le passage du « nous » macrosociétal au « nous » microsociétal apparaît pour dédouaner le lien indicible, car incestueux, entre frère et sœur, et renforcer l’aspect elliptique du récit. De plus, le recours tant à l’italique qu’aux références musicales – du prélude à l’interlude – contribue à visualiser les tensions inclusives et exclusives à la fois qui animent le « nous ». D’où l’émergence du geste poétique comme geste créateur susceptible de témoigner de l’histoire du « nous » avec la complicité du lecteur au milieu d’une narration morcelée et de descriptions tissées d’anacoluthes qui visent à établir un nouvel équilibre syntaxique. Le réseau communautaire se risque également parmi les cris humains pour briser les codes sociaux au profit des échos de la nature, de la vie en plein air aux côtés des plantes et des animaux, sans réussir à ressaisir le temps hors de l’enfance – choix posé à l’encontre de la société, qui compromettent la solidité univoque du « nous » communautaire. Partant, le tissu scriptural cherche sa voix en orientant son regard plutôt vers les composants d’un système, à l’instar des « pierres » évoquées dans le titre et récurrentes au fil du texte, comme une invitation à vivre différemment. Par conséquent, les dynamiques de la société se reproduisent également à l’intérieur du couple en faisant allusion au mythe de l’androgynie : « Et est-ce qu’on sera un jour réparés ? Réunis ? Recollés ? »¹³ Les actions de chanter et de rêver¹⁴ qui soutiennent la quête virtuelle d’autres espaces possibles ouvriraient la prose à la poésie mais en fragilisant la solidarité mystérieuse, pour le dire avec Pascal Quignard¹⁵, qui atteint les différentes fratries d’Antoine Wauters entre société totalitaire et couple minimal.

¹⁰ Voir à ce propos, Natalya BEKHTA, *We-narratives. Collective Storytelling in Contemporary Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2020 et « We-narratives and We-Discourses Across Genres », dans *Revue Style*, vol. 54, n° 1, 2020 ; Arthur BRÜGGER, « Narrer au “nous” », dans *Poétique*, n° 191, 2022, pp. 95-112.

¹¹ Gérard GENETTE, *Nouveaux discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

¹² Antoine WAUTERS, *Pense aux pierres sous tes pas*, Lagrasse, Verdier, 2018 ; rééd. Paris, Gallimard, coll. Folio, 2021.

¹³ *Ibid.*, p. 96.

¹⁴ *Ibid.*, p. 113-115.

¹⁵ Pascal QUIGNARD, *Les Solidarités mystérieuses*, Paris, Gallimard, 2011.

Avec une dimension généalogique problématique et une écriture sensible aux variations d'un « nous », dont l'origine reste ambiguë, pour accéder à l'intériorité des personnages assimilables à ce pronom, ces trois romans traversent, donc, différentes formes de communauté déjà écornées par l'instabilité identitaire.

Pour une montée poétique

Entre inclusion et exclusion, l'oscillation des rôles du sujet dans la société investit jusqu'à la structure de *Mahmoud ou la montée des eaux*¹⁶, histoire – cette fois – d'un solitaire, d'un vieil homme syrien, Mahmoud Elmachi, professeur de lettres, grand lecteur mais aussi poète. À bord d'une barque, il plonge dans un lac qui a englouti sa maison d'enfance et se souvient de son passé, prétexte à plonger au cœur de l'histoire dramatique de son pays, entre apogée et déclin. Loin de se rattacher seulement à la tradition discrète du roman en vers – fantôme d'un genre médiéval exhumé, au XIX^e et au XX^e siècles, en vue d'explorer d'autres formes possibles du romanesque¹⁷ –, cette œuvre interroge également le lien entre politique – en tant que pratique collective – et littérature – forme artistique soucieuse de restituer une façon singulière d'habiter le monde. Face aux situations conflictuelles, comme la guerre ou certaines relations familiales, que la grande Histoire et la petite histoire laissent émerger, l'écriture se chargerait ici – selon notre hypothèse – de la mise en scène du politique, en explorant les ressources du sujet lyrique en tant que sujet critique. L'analyse – notamment des outils de la poésie dans des stratégies scripturales, traversées par l'usage de la notion originelle d'« épique » et placées au service tant du pouvoir poétique que du pouvoir politique – serait à même de dévoiler comment détourner le danger de l'idéologie.

Tout en se présentant comme un roman en vers, *Mahmoud ou la montée des eaux* n'affiche que partiellement son statut de genre dans le sous-titre, porteur uniquement de la notion « roman », de manière à garder toute liberté d'écriture. Le roman se donne, donc, simplement, au fil des pages, comme une sorte de poème qui, à travers la pratique du vers libre qui échappe aux codes de la rime et d'un nombre défini de syllabes, prend en charge les formes instables du quotidien. La longueur des vers accompagne la narration en suivant la sinuosité romanesque : les lignes les plus brèves portent le cadre spatio-temporel en témoignant du geste créateur alors que les plus longues suivent des actions qui dissolvent l'individu et affutent la cruauté propre aux guerres. Tant la répression des insurrections, restituée par des verbes dépourvus de sujet¹⁸, que l'assassinat du soldat à la suite d'un viol¹⁹ constituent des exemples. À l'économie expressive, pourtant capable de ciseler les sentiments d'amour et de nostalgie envers le passé du personnage correspondent en effet les excès tragiques de l'Histoire collective. De cette manière, le discours poétique entré dans la

¹⁶ Antoine WAUTERS, *Mahmoud ou la montée des eaux*, Lagrasse, Verdier, 2021. Dorénavant, les références aux pages seront insérées directement dans le texte, entre parenthèses.

¹⁷ Voir à ce propos, Christelle REGGIANI, « Romans en vers au XX^e siècle. Quelques réflexions sur les modes d'existence des êtres génériques », dans *Poétique*, n° 165, 2011, pp. 21-35.

¹⁸ Antoine WAUTERS, *Mahmoud ou la montée des eaux*, op. cit., p. 103 : « D'une main de fer, il commanda les opérations. / Fit pleuvoir les bombes. / Regroupa, dans des gymnases, des familles suspectées / de liens avec les Frères musulmans, qu'il tortura. / Gymnases, écoles, usines. »

¹⁹ *Ibid.*, p. 91 : « Alors, il la saisit. / Et moi, avec douceur, moi, j'écrase dans mon poing / le yatagan de papa, le fier couteau des chèvres et des / brebis, et je descends lentement à travers son ventre. / J'ouvre le soldat en deux. Je le déchiquette. Sans / trembler. Sans le maudire. Et sans fermer les yeux. »

subjectivité s'installe dans l'expérience du vécu collectif en permettant à ce qui est mis à l'écart par le système politique – comme les dissidents – d'acquérir la conscience de la pluralité.

D'ailleurs, Mahmoud ne parle ouvertement de son parcours poétique qu'aux Français, à l'occasion d'une présentation publique de ses œuvres à Paris. C'est pourquoi, en reconstruisant – à voix haute et non à l'écart – sa vie marginale d'opposant politique, il finit par partager avec sa communauté de lecteurs une expérience certes singulière mais prête à devenir collective par la relation empathique que l'amour et la souffrance sont en mesure d'établir au sein des mouvances de ce « nous ».

À la diversité des propos politiques qui affleurent notamment grâce aux vers orientés par les rôles que Mahmoud tient au sein de la société – d'une part, passeur de l'image officielle de son pays en tant que professeur de lettres et, de l'autre, créateur d'une vision divergente en tant que poète – correspond ainsi le recours à un système poétique pluriel qui, assurément, interroge la place de ce genre face au pouvoir en général et à la situation syrienne en particulier.

De l'individuel au collectif, le recours aux dispositifs de la poésie, amplifié également par le choix du personnage-poète et l'évocation des vers d'autres poètes – tirés notamment de l'anthologie de la poésie syrienne de Saleh Diab²⁰ et disséminés au fil du texte –, permet de restituer à la narration l'intensité variable des sentiments à la base des liens d'interdépendance, de symbiose et de coopération que le « je » peut entretenir à l'intérieur d'un réseau humain fait de compagnons d'aventure.

Dans un conteste qui se révèle, au niveau politique, inflammable, avec les anacoluthes et les phrases brèves, l'écriture de Wauters se dote des clignotants nécessaires pour fixer les repères du récit : des variations chromatiques pour atteindre « les débuts du monde » (p. 27) aux métaphores à valeur politique comme « l'épée debout sur le cœur » (p. 16) qui renvoie au président syrien Bachar el-Assad. Tout en reconnaissant les blessures provoquées par l'impuissance des mots, l'auteur défie également l'opacité des relations entre intime et politique à travers le recours aux anaphores qui en renforcent les symétries possibles. Pensons aux passages qui figent d'abord les concordances avant d'en souligner la divergence narrative, comme, dans le cas de Bacharel-Assad, en équilibre entre une existence imposée par la raison d'État et une vie privée volée au nom de la communauté – « Toute sa vie, il avait été préparé pour régner. / Toute sa vie, on la lui avait confisquée et rangée / dans une case, avec dessus le sceau du pouvoir / et du parti. » (p. 16) Bâti sur l'anaphore du mot « combat », le son de la voix impliquée dans une chanson de guerre est encore plus remarqué grâce à l'italique – « *Le combat de la brèche avec le désir de lumière / Le combat de l'escalier avec le pas de géant du soleil / Le combat de la solitude avec une chanson* » (p. 39). Dans ce cas, la force de la lutte s'appuie non sur l'action portée par des verbes mais sur des images reproduisant des espaces restreints et amplifiables par des sources lumineuses, concrètes ou simplement envisagées afin de redonner au monde la mémoire sensorielle perdue. Poussées vers des situations-limites, les anaphores essaient de rattraper ce qui échappe à tout effort d'identification. Même si ces figures constituent des pistes pour enquêter le réel, elles attestent un potentiel lyrique qui efface progressivement la notion de communauté pour glisser vers la subjectivité. À travers un entrelacs de représentations sans cesse revisités, le poète condense

²⁰ Saleh DIAB, *Poésie syrienne contemporaine*, Paris, Le Castor Astral, 2018.

des couches de sensations qu'il s'efforce de restituer sur la page avec la conscience grandissante d'un projet inabouti. Du politique incarné par les références à l'histoire syrienne – notamment les allusions à la lutte pour l'indépendance obtenue en 1946 et au gouvernement du parti Baas en passant par l'évocation de quelques événements particuliers comme la création de la ferme d'État en 1971 ou le massacre de Hama en 1982 – à un politique plus large embrassant le genre humain – comme la reprise des chants des « petits coqs chanteurs », des jeunes tués pour défendre l'idée universelle de liberté –, Mahmoud porte, graduellement et inévitablement, son regard sur la nature récupérant le destin originel qui la lie à l'homme. Le poète laisse affleurer juste des traces, des bribes impossibles à reprendre dans leur contexte totalisant, ce qui illustre les limites de l'action politique. D'ailleurs, la création de la ville nouvelle de Tabqa n'émerge que par le fleurissement des abricotiers, des pruniers et des mûres (p. 28-36, 45-50). Tout converge ainsi vers le dernier chapitre qui enregistre la relation désormais compromise entre le poète et l'Histoire là où la série d'anaphores à partir de « J'ignore » (p. 130-131) atteste la dégradation de l'espace communautaire à travers des vers de plus en plus effilochés et soumis à la revendication de la vision qui résulte, enfin de compte, partielle de Mahmoud.

La sagesse du poète, mûrie avec l'âge, s'explicite tant dans les stratégies sonores que visuelles pour souligner la mise abîme du poème dans le poème. Objet des études du futur président syrien, les yeux développent l'image de la visibilité comme clé de lecture de la société aux prises avec les illusions du printemps révolutionnaire au Moyen-Orient alors que, chez les dissidents, leur présence blessée par des brûlures de cigarettes et soulignée par la répétition du mot entre parenthèses – « les yeux (les yeux) » (p. 20) – ainsi que la prise de conscience que tout est perdu, en font des vecteurs de rêves inaboutis. Elmachi lui-même se retrouve dans l'impossibilité de revoir ses enfants engagés dans les combats et, en tant que poète, il explicite cette condition par l'évocation d'autres sens déficitaires, tels que le toucher ou l'écoute. Dans le cas du Président, l'esprit communautaire du pronom « on » accompagne le souhait de s'opposer à lui, en faisant griller « ses yeux de requin » (p. 24) et ceux de sa famille. Ces deux exemples de tuerie sont contrebalancés par le halo poétique autour des yeux qui, à l'aide de l'alternance « on/nous », soutient l'éloignement de la cruauté et les rêves de liberté – « On le tuerait./ La liberté serait à nous. / On pourrait le crier et on passerait notre vie / à rêver de voyages lointains et de mers profondes / comme tes yeux. » (p. 24).

Le décor du roman met encore à l'épreuve ces aspects à partir du réseau bâti autour de l'eau. En premier lieu, se mouiller et nager favorisent le déploiement de l'existence à tel point que le personnage principal s'identifie non seulement à l'eau mais aussi à sa montée, mouvement qui, du bas vers le haut, assure un pouvoir ascensionnel au poète aussi. Cependant, si la référence sous-entend la construction du barrage de Tabqa qui a engendré le lac el-Assad en 1973, lac qui a englouti la maison d'enfance de Mahmoud, la dimension historique et collective se dilue dans les souvenirs liés à un endroit familial mis à l'abri et bercé par l'eau elle-même. Pour retrouver ses propres origines, le poète s'y plonge ; à travers le filtre de l'eau, il se met à l'écoute du lac au moment où la vieillesse s'épanouit, et revit son passé en regardant vers le haut, attiré par la lumière. Naturelle ou artificielle, celle-ci saisit le sentiment d'infini associé au ciel. En second lieu, l'eau permet à Mahmoud de prendre ses distances par rapport à la propagande en faveur du président el-

Assad car, lorsque le poète redescend sous l'eau, il oublie tout ce qu'il avait été obligé d'écrire en prison. La profondeur sait le protéger de sa propre mémoire en produisant un effet-éloignement : les différentes réactions physiques traduisent ainsi l'écart historique et géographique. Les images liquides – l'eau froide malgré le soleil ou l'eau sur le cœur, prête à le faire éclater (p. 9, 13) – réfléchissent la condition de nostalgie pour un temps autrefois florissant et désormais en train de disparaître. De plus, dès le début, l'insistance sur l'adverbe « loin » vise à rattraper le temps perdu, tout en se présentant comme un ancrage évanouissant – « Tout est loin. / De plus en plus loin. » (p. 9). Ce flottement atteint également les repères naturels dont la fonction spatiale est soumise à un déplacement paradoxal. Par exemple, les arbres rejoignent le fond du lac et évoquent la situation dramatique de la Syrie, en submergeant le point de vue opposé au régime. La lune, sujet déclaré des poèmes d'Elmachi avec l'eau et le vent, marque également la perte d'orientation car le poète lui attribue un mouvement insolite, capable d'« éclipser le soleil » (p. 34). Or, pour entretenir la douleur d'une existence individuelle qui se réfléchit dans le miroir d'un Pays tombé désormais en détresse, le poète emprunte sa voix au vent, dernier rempart contre le désenchantement résumé par la montée des eaux, expression visible de la puissance de la matière. Le vent souffle et « parle » (p. 9-12) de manière à s'imposer comme interlocuteur et à accompagner les souvenirs des chagrins, liés à ses enfants partis se battre et aux tortures subies pendant les années passées en prison, tortures restituées sur la page, par exemple, par la répétition des mêmes vers avec un seul changement ; une simple virgule suffit à séparer ce qui était relié par un « et » et à visualiser le sens douloureux de la solitude : « Nous sommes seuls. / Seuls comme dans cette cellule où ils venaient / Percer mes ongles et pisser sur moi. / Percer mes ongles, pisser sur moi. » (p. 12) Le vent ne joue donc pas seulement un rôle décoratif mais intervient dans l'intrigue pour orienter l'action²¹, déresponsabiliser les propos des individus au nom d'une communauté cachée, en faisant ressortir les données politiques. Par exemple, il prête sa voix tant aux bruits sur le caractère du futur président à l'époque de son séjour londonien pour ses études d'ophtalmologie qu'aux présages négatifs sur l'avenir de la Syrie (p. 19). Or, si les poèmes d'amour, de lune et de vent résument le malaise d'une existence ouatée pour faire face à une situation politique troublante, le choix d'écrire émerge, au cœur des réflexions de Mahmoud, comme une manière pour ressentir davantage le lien problématique entre l'intimité de l'individu et son appartenance à une collectivité. Effacer et exprimer à la fois la merveille du monde requiert le trouble en tant que condition incontournable pour la naissance de l'écriture. D'où la quête « Des choses simples, quotidiennes. / Mais qui étaient privées du mètre et / de la rime traditionnels. J'étais un poète libre, / moi ! » (p. 31).

Au fil des pages, Wauters construit un véritable précis de pratique poétique à travers lequel la création s'interroge sur les défis incarnés par les mots, « les bras armés du silence » (p. 109), pour restituer aussi la tension animant un pays qui « a vécu » et qui « n'existe plus » (p. 88). L'épanchement de ces sentiments se nourrit d'une parole encline à la réflexion qui secoue la linéarité par les tentatives toujours inabouties de définir la condition créatrice. C'est ainsi que les analogies remodelent ces brisures en reproduisant des vers lézardés, bribes de phrases à l'œuvre dans une mémoire fragmentée.

²¹*Ibid.*, p. 19 : « Sur les hauteurs de Qardaha, près de Lattaquié, / un vent terrible souffle. / Et il souffle encore en ce moment par le seul / fait de parler. / [...] Et à peine conclut-il qu'une violente rafale /souffle les pages de son discours, / et les offre aux pierres et aux chemins. / Rentre, dit le vent. Retrouve Asme à Londres. Deviens /médecin et quitte ce pays de fous. »

Dans ce dialogue incessant entre le soi et le monde, le poétique côtoie le politique en tant que choix à questionner constamment. Les mouvements pronominaux – qui aboutissent au « tu » de la dernière partie – interviennent pour témoigner de l'instabilité des points de vue que le sujet lyrique en tant que sujet critique produit à l'intérieur du texte. Si le « il » solitaire agit en fonction de son appartenance au lac, les détails de ses actions amplifient l'isolement du poète. Au contraire, « on » établit la référence à la vie syrienne d'antan construit un espace communautaire lié aux habitudes des ancêtres, face auquel le « nous » revendique une identité plus proche de la contemporanéité, perçue par le poète de manière problématique à cause de la présence française au Moyen-Orient. Ce rapide renvoi polémique aux enjeux de la colonisation laisse fermenter une approche communautaire brisée (p. 27, 105) qui explore la ressource ironique du lyrisme dans le choix des mots-propagande :

Ce sont eux, ces mots, que j'ai dû enseigner aux élèves / à partir de là : / « Notre Président arracha au fleuve son manteau/ d'argile. Il lui coupa ses cheveux hirsutes et lui donna / de l'encre verte, un stylo et un cahier, / pour qu'il rédige sa nouvelle histoire. » (p. 33)

Comme dans ces lignes, les repères poétiques interviennent pour brouiller le réel et essayer de fixer la portée lyrique, par le biais des temps et des âges, par les scènes sous l'eau ou en dehors, de manière à ouater la contestation politique. L'intrusion de Bacharel-Assad à la télévision avec ses discours à la nation est l'occasion pour jouer avec son identité de monstre ou de lion (p. 49). Mais, pour le poète, aller et rester au fond des choses, comme au fond de l'eau, signifie également prendre conscience des situations problématiques du réel et restituer ce qui se passe ailleurs comme une vie, pour lui, désormais accomplie. Les images poétiques qui émergent là où l'histoire syrienne se met en marche, agissent pour transformer l'oubli en une seconde mémoire : pour Mahmoud, a sonné l'heure de se retirer.

Ainsi la tentative d'inscrire l'expérience humaine dans le temps et dans l'espace de la poésie révèle-t-elle une manière différente de faire ressentir l'esprit communautaire face à l'histoire tragique d'une vie et d'un Pays. Cependant, l'effort lyrique de Wauters témoigne tant de la résistance à l'homologation de la part du sujet, monade et nomade à la fois, que de la prise en charge du réseau fluide que le « je » découvre, grâce à ses relations empathiques avec le monde extérieur. En revenant à la matérialité de la parole et à une épique dépourvue d'actions héroïques, pour faire face aux atrocités caractérisant les printemps révolutionnaires, notamment les viols, le lyrisme explore la tendance enveloppante du « nous » des premiers romans de cet écrivain mais confie le poids et les contraintes du politique aux atouts du silence. Comme la vision du poète finit par se replier sur elle-même, le « nous » reste en dehors de la portée du « je » au nom d'un sujet poétique qui se révèle au bout du chemin plus fort que le sujet politique.