

LES GRANDS COURANTS DE LA POÉSIE LIBANAISE (1)

PAR
MICHÉL HAYEK

On ne comprend l'originalité et l'importance de la poésie libanaise qu'en la situant, comme le Liban, au carrefour de deux mondes, là où se croisent, pour fusionner, deux cultures (2) et deux civilisations: l'une s'enracine dans le désert arabe où elle pousse comme une plante rabougrie et poussiéreuse; l'autre jaillit de la tourmente des tumultueuses cités de l'Occident. C'est à partir de ces deux extrêmes qu'elle va toujours à la recherche d'elle-même, sollicitée par une double tentation qui lui fait trahir, chaque fois qu'elle y succombe, une part d'elle-même. Soit que, à la limite, elle cherche du côté du seul patrimoine arabe traditionnel ses sources d'inspiration, et alors elle sombre dans un passéisme mortel ou se dissout dans de vaines déclamations oratoires. Danger sans cesse renaissant qui a toujours conduit à l'appauvrissement, à la stérilisation.

Or si la culture arabe a prêté à la poésie libanaise sa langue et sa métrique, après lui avoir longtemps prêté ses thèmes, la culture occidentale lui a formé l'âme. Ici encore la tentation était grande de lui dénier tout enracinement et toute référence arabes. Mais

(1) Nous ne traiterons pas ici des poètes libanais de langue française; en parlant de ceux de langue arabe, nous nous trouvons forcé d'accepter les limites assignées à un article. Tout choix suppose un sacrifice; c'est encore à contre-cœur qu'on a omis de parler sinon incidemment de la poésie dialectale.

(2) Sélim Abou, dans son remarquable ouvrage *Le bilinguisme arabe-français au Liban*, paru aux éditions des P.U.F. à Paris, 1962, analyse brillamment et justifie la coexistence permanente de deux cultures au Liban.

alors ici et là elle perdrait toute chance d'être l'expression du génie libanais dans ce qu'il a de plus original et de plus personnel.

Il ne s'agira donc ici ni de l'une ni de l'autre tendance, mais de cette seule poésie représentative de ce Liban qui «pontifie», — au sens étymologique de ce terme, — entre l'Est et l'Ouest, et qui réussit la jonction entre tous les contrastes ethniques et culturels. Dès lors, tout en exprimant une âme informée par l'Occident, dans une forme arabe, il se trouve à la fois aussi proche qu'éloigné de la tradition arabe et de la culture occidentale. C'est précisément son originalité de faire se rejoindre deux mondes et de les fondre dans une entité spécifique qui est la réalité la plus stable et la plus substantielle de ce Liban mobile, contradictoire, insaisissable. Tout lien qu'il tisse ne peut être solide que s'il prend toutes les couleurs, sans en excepter aucune, de son propre arc-en-ciel.

Dès lors, pour caractériser la poésie libanaise, il n'est d'autre image et d'autre ressemblance que le Liban lui-même: couloir ensoleillé où sifflent les vents contraires, le simoun du désert de l'Est et ce «Wild West Wind» que tempère la brise méditerranéenne. Laboratoire aussi où le génie libanais, comme un puissant catalyseur, décompose et recompose, à partir des matériaux acérés de l'Ouest et calcinés de l'Est, une pierre philosophale, pour tout l'Orient arabe. Elle avait raison cette Dame qui, dans une fête à l'ambassade libanaise de Tunis lâchait ce mot piquant: «L'art, — nous dirions plus précisément la poésie, — naît au Liban (et en Syrie, convient-il sûrement d'ajouter); il grandit en Égypte, vieillit en Tunisie, meurt en Algérie, et se fait enterrer au Maroc.»

Cette boutade qui ne peut être un jugement de valeur définitif, trouve aisément sa confirmation aux yeux de l'historien de la littérature arabe, au temps de sa renaissance. Cette littérature devait porter, jusqu'au XIX^{ème} siècle, la marque de ses origines. Fille du désert, elle en avait gardé le profil glabre et desséché. Il lui manquait, pour s'épanouir, l'air marin et le souffle des montagnes et des forêts. Sa métrique, pourtant d'une exceptionnelle variété, s'enfermait dans des thèmes monotones, et dessinait, comme pour le désert, la piste souvent battue des caravanes, tandis que, de temps à autre, distancées dans l'espace et par le temps, quelques merveilleuses oasis en jalonnaient les étapes. Des catégories psychologiques, des soubassements théologiques devaient lui interdire l'accès et l'exploration de certaines zones humaines demeurées inconnues. S'étant modelé un type idéal et invariable de poète, elle s'engageait sur une pente dont son lyrisme ne devait que très rarement s'écarter. Elle n'a pourtant pas manqué de génies puissants qui, sous des climats moins âpres et plus cléments, se seraient accordés à

l'universel. Tels d'entre eux avaient osé s'aventurer sur des chemins perdus dont ils sont revenus avec le goût amer du *taedium vitae* dans la gorge. La morsure de l'authentique qui les avait atteints nous atteint encore et nous ébranle. Mais ce ne sont là que des exceptions, des plantes sauvages, d'autant plus éblouissantes qu'elles ont germé sur une terre brûlée.

La poésie arabe devait s'enfermer, depuis le XIII^{ème} siècle, dans un conservatisme jaloux et soupçonneux. Elle se condamnait ainsi à pirouetter à l'intérieur des mêmes thèmes et des mêmes images, pour sombrer, en enlaçant son ombre, dans une logomachie stérile, dans le vide. Elle n'aura presque jamais abordé de front les problèmes essentiels de l'homme confronté avec l'absolu; elle aura encore moins cultivé les genres littéraires susceptibles de les exprimer. Elle a toujours ignoré l'épopée, le drame, la tragédie, autant de genres qui prendront le départ depuis le Liban, avec la Renaissance, au XIX^{ème} siècle.

C'est alors que la poésie libanaise fait son entrée; son premier mouvement fut d'aller se ressourcer dans le génie arabe, d'approfondir sa connaissance et sa maîtrise de la langue, et aussi de s'exercer à imiter les meilleurs représentants du passé. Période d'apprentissage qui n'a produit que des œuvres de basse qualité, mais qui se révélait indispensable avant de prendre le large. Puis vint une deuxième étape, plus féconde celle-ci, qui la mit en contact avec la culture occidentale, anglaise et notamment française. Période de traduction, d'imitation, d'adaptation, qui aboutit enfin à des créations originales. Les grandes épopées, l'*Illade*, le *Paradis Perdu*, la *Divine Comédie* furent traduites, annonçant de loin les œuvres épiques originales, bien que le genre en soit aujourd'hui périmé: telles «La Fête de Riad» (*Id ar-Riyād*), «La Fête de l'Étang» (*Id al-Ghadr*) de Boulos Slama, ou «Le Héros de la Presqu'île» (*Batal al-Jazīra*) de Victor M. Boustany, à la gloire de la famille alide et des Saoudites. Le théâtre de Shakespeare et des grands classiques français passe également en arabe et prépare déjà ainsi l'œuvre de Saïd Akl. Ce qui est dit du théâtre et du genre épique est à étendre à tous les autres domaines littéraires.

Les contacts des poètes libanais avec l'Occident eurent lieu sous la dictature turque, à partir de l'Égypte. Ils ne devaient pas tarder à s'approfondir sous le régime du mandat français, mais aussi grâce à la fondation, entre 1920-30 à New-York et à São Paulo, de deux Associations (*Ar-Rābita al-qalamiya*, *al-Osba al-andalusiya*) de poètes qui exercèrent sur toute la poésie arabe une influence décisive. Et l'on peut dire que si la Renaissance des lettres arabes est due aux Libanais, les foyers de cette Renaissance étaient situés en dehors du Liban; mais c'est dans le prisme libanais qu'ils

ont toujours réfracté les multiples colorations des influences reçues.

Les deux foyers américains de l'Émigration (*Mahjar*) s'éteindront lentement, entre les deux guerres, après avoir inondé d'une lumière intense les lettres arabes. Le coryphée de l'Association de New-York, *Gibran Khalil Gibran* meurt à 48 ans, en 1931. Ce romantique visionnaire, à l'imagination débordante, au verbe fluvial, n'a laissé qu'un mince recueil poétique, «*Les Cortèges*» (*al-Mawākib*, New-York 1918), qui est loin d'être son chef-d'œuvre; mais il devait introduire un genre nouveau de prose poétique dont l'ascendant magique ne cesse jusqu'à nos jours d'ensorceler certains milieux de jeunesse arabe. Ce «William Blake du XX^{ème} siècle», comme aurait dit de lui son maître en peinture, Rodin, avait subi des influences disparates : Maeterlinck, Edgar Poë, Tagore, Nietzsche, et le souvenir indélébile de la Sainte Vallée, la Qādīshā, au pied de son village natal, firent jaillir ce génie étincelant et rebelle à toutes les formes de la pensée et de la vie orientales et occidentales. Dès lors il n'est plus étonnant de constater qu'il demeure l'idéal du révolté, qui a contesté toutes les normes, non seulement dans le domaine de l'art, mais aussi au plan de la vie sociale et morale.

Prenant la relève, son compagnon et ami, *Mikhāil Naṣṣima*, — lui aussi n'a laissé qu'un seul recueil de poèmes anciens publiés sur le tard : «*Le susurrement des paupières*» (*Hams al-jofoûn*, Beyrouth 1934), — prolonge la dernière étape à laquelle Gibran était parvenu au terme de sa courte vie. Rentré au Liban, il choisit une vie de réclusion quasi totale, pour s'appliquer, tel un moine bouddhiste dans son ashram, au pied de Sannīne, à une réflexion spiritualiste, reprenant inlassablement dans sa 70^{ème} année encore les thèmes panthéistiques parvenus jusqu'à lui depuis l'Inde via Shopenhauer, Nietzsche et les Anglo-Saxons.

Iliyā Abou Mādī (1889-1957) devait maintenir jusqu'à ses dernières années la poésie du *mājhar* nordique. Son nom reste attaché à une sorte de philosophie agnostique aux doutes faciles et superficiellement interrogateurs. Si l'hédonisme peu exigeant de ses deux meilleurs recueils («*Les vergers*» (*al-Khamāil*, New-York 1925) et «*Les Rivières*» (*al-Jadāwil*, New-York 1940) n'a pas laissé de traces durables, en revanche son lyrisme méditatif et la musique berceuse de ses rythmes, par lesquels il rejoint d'ailleurs les autres poètes de l'Émigration et s'écarte avec eux de la rhétorique compliquée et son âme du traditionalisme, ont largement contribué à lever l'hypothèque accablante dont la poésie arabe avait été grevée.

Il faudrait encore parler de *Rashid Aīyoub* (1881-1941), cet

attachant Jérémie dont les *Aiyoubiyât* (New-York 1916) et les «Chants du Derviche» (*Aghânî ad-Darwish*, Brooklyn 1928) illustrent au mieux cette poésie de nostalgie qui caractérise les œuvres des Émigrés. Nostalgie dont l'objet s'élargit à mesure que se prolonge l'absence : vers le Liban, vers l'Orient, vers le Lointain, vers un paradis perdu quelque part. Chez Gibran et particulièrement chez Noayma, ce sentiment d'exil, de bannissement menait soit au panthéisme, soit surtout à une sorte de dualisme néoplatonicien, selon qu'on insiste sur les conditions de la vie présente, ou sur le terme du rejoignement universel. Entre l'état présent et l'état passé, entre l'Orient et l'Occident, entre l'âme et le corps, entre ici et ailleurs, se situe un présent fugitif que le poète boudé sans cesse et dont il cherche à s'évader. Le thème du souvenir, de la réminiscence pourrait-on dire, y joue un rôle capital ; il fut de fait une source intarissable d'inspiration.

Ces mêmes caractéristiques fondamentales se retrouvent dans les œuvres de l'Association de São Paulo de l'Amérique du Sud, et la même courbe s'y dessine. Si la nostalgie de *Rashid Salim al-Khoury* s'enferme souvent dans le désir de revoir son village natal (on le coiffe du titre «poète du village» ; cf. son recueil *al-Qaraoui-yât*), il manque rarement, surtout pour venger le sobriquet de «turco» appliqué à tous les Syro-Libanais du régime ottoman, de chanter l'arabisme politique naissant, dans sa phase antiturque, et de prendre passionnément parti pour la Palestine arabe. L'évolution du Moyen-Orient allait à la fois dans son sens et contre lui. Et quand tout récemment il rentre septuagénaire au Liban, c'est la RAU qui entoure sa personne d'une vénération passagère et attribue, dit-on, à sa vieillesse une rente viagère.

Fawzi Malouf (1899-1930) se laisse, lui, emporter par une nostalgie plus vaste. S'il chante, à son tour, son pays et l'arabisme (cf. «La chute de Grenade», *Saqûl Gharnâta*, São Paulo 1922), il débouche dans sa grande œuvre tant de fois traduite et commentée («Sur le tapis du vent», *Alâ bisât ar-rih*, Rio de Janeiro 1929), sur une mélancolie de caractère métaphysique. Un pessimisme radical le soulève de cette terre où à l'innocence et la liberté perdues succèdent les multiples maux et servitudes. Le monde devenait une prison intolérable où l'âme tourne inconsolée et inconsolable jusqu'au moment où elle parvient à s'en libérer pour recouvrer sa liberté essentielle. Il s'en évada par la «mort libératrice», à 31 ans, sans avoir pu tenir toutes les promesses de son génie impatient de ses limites. Son frère *Shafiq*, émigré comme lui, se situe dans la même veine spirituelle et la prolonge plutôt dans les profondeurs. Dans son «Génie» (*Abqar*), il effectue une «descente aux enfers» et rencontre les génies, les démons, les monstres et les mythes de

l'Orient, pour leur donner la parole. C'est sa façon de décrire le désenchantement de la destinée humaine. Les deux *Malouf Fauzi* et *Shafiq* ont ainsi tenté de percer l'invisible, d'en explorer les régions souterraines et les hauteurs, d'en voler le feu; ils n'en ont ramené dans leurs yeux que les traces noircies des brûlures. Pour *Shafiq* ce voyage à travers le monde de l'oubli et de la mort n'aura été qu'une embardée après laquelle il a repris une voie moins accidentée, mieux aménagée pour lui: la poésie courtoise descriptive, dans ses deux derniers recueils, «A chaque fleur, son parfum» (*Likoll zahra abîr*), et «Festival, tes deux yeux!» (*Āynāki mihrajān*).

Ces courants venus de tout bord convergent vers le Liban où sont rentrés la plupart des survivants de l'Émigration: c'était leur vœu d'y rentrer, mais la raison était aussi qu'ils devenaient déjà incompris des nouvelles générations des Libanais nés à l'étranger, où ils se découvraient une deuxième fois en exil dans leur propre exil. Certains, comme *Georges Saïdah*, s'installent à mi-chemin, entre l'Orient et l'Occident, à Paris.

En cette période de tranquillité et de paix de l'entre-deux-guerres, le Liban, tel un Narcisse, se regarde, se contemple pour mieux savourer sa propre beauté qui prolifère et se reproduit dans les variétés saisonnières des couleurs et des parfums, du soleil, de la neige et de l'eau. Beauté sereine et non plus celle, brouillée par l'absence, de l'Émigration, ni celle blessée par le régime sanglant des Janissaires turcs, mais celle de la rencontre avec un autre soi-même, comme dans un festin nuptial. Les mythes et les légendes d'autrefois se trouvent alors être les invités d'honneur à ces épousailles du ciel et de la terre, en un présent enivrant. Et le bonheur en est si dense qu'il supporte à peine toute cette accumulation de joie.

C'est la période la plus intense de l'activité poétique du Liban. Il faut cependant reconnaître que les expériences multiples et variées qui y ont été accomplies furent à chaque fois surprises par le temps et n'eurent pas le loisir d'épuiser au maximum les promesses de leurs commencements. Cela tient surtout à l'éclectisme libanais dont le génie se laisse disperser par tous les feux d'artifice scintillant sur sa plage. De tous les courants qui l'ont sollicité et éparpillé, il est parvenu, par sa fidélité permanente à lui-même, à faire sa propre vocation.

Et c'est aussi la période où l'influence française se fait déterminante et continue de l'être jusqu'à aujourd'hui. En l'espace de trois décades, les expériences des trois derniers siècles de poésie française allaient être reprises et assimilées, pour devenir

une source d'inspiration et de créations originales. De Racine à Valéry, en passant par le Romantisme, le Symbolisme, le Parnasse, les poètes libanais reçoivent des influences diverses, contradictoires même, qui s'exercent souvent sur le même individu et dont les traces sont repérables à travers la courbe que dessine le même auteur. Au terme, on aboutit à une poésie toute personnelle qui, après avoir tout reçu, ne doit plus rien. Le cas-type est ce parnassien isolé parce qu'inégalable, *Amin Nakhlah*. Dans son «Journal de l'amour» (*Daftar al-ghazal*, Beyrouth 1952), ce maître incontesté de la langue introduit un art poétique dont la forme est d'une rigueur exceptionnelle; mais dont la pensée, telle une infante, est si merveilleusement et si impeccablement vêtue que bientôt la perfection des lignes et des ornements ferait se distraire de la fille du roi elle-même.

Saïd Akl passe du symbolisme le plus fier et le plus abscons dans «La Madeleine» (*al-Majdaliya*, Beyrouth 1932; cf. aussi son poème «Shirâz», et celui de *Salâh al-Asir*, intitulé *Nahawand*) au classicisme racinien dans sa pièce «La Fille de Jephté» (*Bint Yaftâh*, Beyrouth 1935). Mais c'est dans cette autre pièce «Cadmus» (*Qadmoûs*, Beyrouth 1941) qu'il a véritablement assumé son génie et découvert sa voie princière. Or voici que depuis il se laisse tenter par la poésie d'amour dans *Rindala* et *Ajmalo min 'aynayki*? Là : poésie marmoréenne dont l'art s'enracine dans l'esthétique de Valéry et les conceptions de Bremond, où la sensibilité est émoussée par la forme picturale laborieuse, cartésienne presque, et parvient à grand-peine à rejoindre l'imagination qui fuse de tous côtés débordante et convergente à la fois. *Saïd Akl* marque les lettres arabes de son passage dont la trainée lumineuse n'a pas encore fini d'éclairer et d'aveugler une foule de disciples trotinant derrière son génie, dans une recherche désespérante du leur.

Cette voie, *Akl* l'a découverte dans la célébration du Liban; Liban phénicien, celui-là même dont le groupe de la *Revue Phénicienne* (1936) avait tracé les contours méditerranéens. Elle devait l'acheminer fatalement vers cette entreprise (cf. *Yârâ*, Beyrouth 1961: poésie dialectale qui rejoint les visions grandioses de *Michel Trâd* dans ses recueils *Jollanâr*, *Doûlâb*, et surtout *Laysh*?), dantesque dans son inspiration, de créer une langue libanaise transcrite en alphabet gréco-latin, phénicien donc, et à partir de son dialecte local. Zahlé, sa localité natale, deviendrait Florence, *Akl*, Dante, tandis que Béatrice serait le Liban, «cette montagne tendre et brune, tissu de légendes et de souvenirs». Quand bien même le génie ne lui ferait pas défaut, il manquerait à ses désirs gigantesques la présence de cette pyramide du Moyen-Age florentin dont la clef de voûte était la théologie thomiste. S'il parvenait à ce sommet,

il conduirait au désespoir un Liban désormais esseulé, finissant sa mission en apothéose, mais finissant quand même.

De ce Liban *Elias Abou Chabakah* (1903-1947) a chanté lui aussi dans ses «Rythmes» (*al-Alhân*, Beyrouth 1941) avec des accents d'une inoubliable fraîcheur, non pas les mythes antiques mais le vivant et émouvant folklore. Cependant son génie devait s'exprimer ailleurs, dans les déchirements et la tourmente qui font de lui le poète le plus personnel, le plus puissant, mais le plus malheureux de tous. Car si l'homme a manqué sa vie et s'est éteint anémique à l'âge de 44 ans sur un lit d'hôpital, avec les versets d'un *De Profundis* entrecoupés par les hoquets de la mort, son œuvre poétique en revanche est des plus réussies, des plus pathétiques. Des influences nettement repérables s'étaient conjuguées pour former l'attachante figure de ce poète au cœur transverbéré, à l'âme si fière, et parfois à l'humour si cinglant: le romantisme (1) dont il a hérité l'intérêt pour la Bible, et Baudelaire (dont il a écrit la vie en 1947), ont marqué sa sensibilité et son imagination. A travers «Les Serpents du Paradis» (*Afā'i al-Firdaws*, Beyrouth 1938), «L'Appel du cœur» (*Nidā al-qalb*, Beyrouth 1944), «Éternellement» (*Ilā-l-abad*, Beyrouth 1944), «Olga» (*Ghalwā*, Beyrouth 1945), nous pouvons suivre la progression de son œuvre qui ressemble à un journal intime. On y découvre pour la première fois, dans la littérature arabe, l'histoire d'une lutte entre le péché et la grâce, entre l'Ange et Satan aux prises dans son cœur. Pour avoir trop péché, trop souffert et trop aimé, *Abou Chabakah* porte son cœur souillé, brûlé et purifié à travers l'enfer et le purgatoire, jusqu'au paradis du pardon. Avec *Abou Chabakah* la poésie libanaise, arabe tout court, est entrée dans le domaine de l'authenticité, de la sincérité. Nul autre poète n'aura laissé une œuvre aussi proche de sa vie.

C'est à l'autre bout que se situe, malgré une proximité qui n'est qu'apparente, *Bichara al-Khoury*. Sa poésie centrée sur un thème unique que révèle parfaitement le titre de son recueil publié sur le tard: «L'Amour et la Jeunesse» (*al-Hawā wash-Shabāb*). Amour épidermique, en perpétuelle disponibilité d'admiration devant une beauté de maquillage ou de rechange dont seules des images explicatives empruntées à la nature libanaise, telles les rosiers, les grenadiers, etc., suffisent à nous livrer le mystère bien

(1) Des classiques il a traduit Molière: *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Malade imaginaire*, *Le Médecin malgré lui* (en 1932); des romantiques surtout Lamartine, *Jocelyn* et *La chute d'un Ange* (1926-1927), mais aussi *Maman Lescaut* de l'Abbé Prévost (1933), *Paul et Virginie*, *La Chaumière indienne* de Bernardin de Saint-Pierre (1933).

peu angoissant. D'autres fois, ce sont de longs poèmes qui content avec un art parfait le récit fictif ou historique de deux amoureux. On est là en présence d'un genre lyrique maintenant démodé qui avait été savamment cultivé par la première vague de poètes libanais tels *Khalil Matrán*, *Chibli Mallât*, *Elias Fayyâd* et d'autres encore. *Khouri* se révèle comme un grand chanteur de charme vivement et longtemps applaudi, dans ce genre qu'on dirait cultivé pour alanguir des princesses arabes blasées ou pour attendrir des badauds oisifs. La critique impitoyable avec laquelle *Abou Chabakah* avait dénoncé ses plagiats (Musset et Maeterlinck surtout), montre qu'autour des années 30, la poésie libanaise passait d'un âge qui imitait et décrivait à un autre qui voulait vivre et se dire.

Avec *Toussouf Ghossoub*, le domaine poétique jusque-là encore éparpillé sous le jeu des influences immédiates, se concentre sur la psychologie humaine. Néoromantique, *Ghossoub* est encore apparenté au symbolisme décadent, sans que toutefois il se laisse déterminer par aucune de ces dénominations. Sa personnalité s'en détache pour s'exprimer librement et sans heurt avec un art d'une retenue et d'une subtilité remarquablement évocatrices. Il nous a livré, à travers des analyses fines, son âme à la fois «Cage déserte» (*al-Qafas al-mahjûr*) et «Buisson ardent» (*al-dawsaja al-multahiba*, Beyrouth 1937). Dans le dernier recueil «Amphore de parfum» (*Qarûrat at-tîb*, Beyrouth 1947), il retrouve, sous son âge mûr et comme par un retour d'âge, la passion d'autrefois avec tout son cortège d'espoirs, de jubilations, de craintes et repentir. Il était resté fidèle à lui-même mais il s'exprime maintenant avec un art encore plus perfectionné et plus nuancé.

Le psychologisme de *Ghossoub* se nuance chez *Salâh Labakî* (1906-1955) d'une note existentielle légèrement douloureuse. Dans ses deux premiers recueils, «Berceau de la Lune» (*Orjouhat al-qamar*, Beyrouth 1938) et «Rendez-vous» (*Mawâ'id*, Beyrouth 1944), déjà suffisamment dégagés du romantisme et du symbolisme, ce «poète de la nuit», comme on l'a appelé, tant sa poésie est transparente de tendresse, nous confie les secrets d'une âme essentiellement expectante, sourdement rongée par le pressentiment d'une fin prochaine, une âme semblable «à un velours douloureux que tout froisse». Son génie subtil l'attache à ces réalités exaltantes et décevantes telles la nuit, l'amour et la mort. Partout chez lui le désespoir des rendez-vous manqués escorte l'espoir des rencontres inattendues; et derrière les étoiles qui épuisent dans la solitude leurs vaines clartés, il découvre le nœud des destinées humaines et des âges de l'histoire.

L'œuvre de *Salâh Labakî* culmine dans «Ennui» (*Sa'am*, Beyrouth 1948) où il pose existentiellement, avec une hardiesse

étonnante, la question fondamentale de l'angoisse humaine. Les grandes interrogations métaphysiques sur la connaissance et l'amour humains y sont reliés à leur source: dans l'Ennui de Dieu créant le monde pour rompre le désenchantement de sa béatitude monotone. En fin de compte, seul l'exode hors de soi éclaire, sans le dénouer, le mystère de Dieu et celui de la tristesse humaine. Un poème «Jésus» (*Yasou*) sur lequel *Labakî* est mort devait ouvrir une perspective d'espoir au spectacle sur lequel s'achevait «Ennui»: «deux fantômes (Adam et Eve) à l'entrée du temps traînaient derrière eux la misère» (1).

Depuis quelques années, une nouvelle orientation s'ouvre devant la poésie libanaise, indiquée par une jeune école qui rassemble des esprits de formation différente. Dégagée du dilemme romantisme-symbolisme, elle revendiquerait pour modèles d'inspiration Rimbaud, Rainer Maria Rilke, Claudel, Saint John Perse. Il est encore trop tôt pour dire si les promontoires qu'elle désigne comme refuges suprêmes de salut seront engloutis ou domineront la mer. Chez certains de ses poètes, la tentative se trouve déjà soldée par des échecs affligeants; chez beaucoup d'autres qui n'ont pas encore acquis une maîtrise suffisante de leur art ni la maturité d'expérience nécessaire, on assiste à des recherches et des tâtonnements sur une voie escarpée menacée de toutes sortes de dangers. Rares sont ceux qui sont parvenus à s'imposer.

Mais ce qu'il y a de commun aux uns et autres, c'est le sentiment d'être à l'étroit dans la seule tradition arabe. Le vers libre tendra alors systématiquement à supplanter les mètres classiques jusque-là intangibles et à rejoindre un patrimoine plus intégral, universel; la prosodie voudrait intégrer autant les rhapsodies des devins grecs, que les oracles de la Bible, que les versets du Coran. A la vision monolithique, immobiliste, partielle et partielle, qui voudrait réduire, selon eux, le patrimoine culturel de l'Orient à sa tranche la plus récente, l'arabe, se substitue une vision plus dynamique et plus totale de l'histoire, qui prend le départ dans un passé si antique qu'il se confond avec la légende. La poésie ainsi libérée de toutes les hypothèses régionalistes et particularistes, voudrait devenir une vision synthétique d'où le passé jaillirait pour envahir le présent de clarté. Elle voudrait devenir éblouissement prophétique.

Adonis a déjà réussi, dans ses «premières poésies» (*Qasâid Oulâ*, Beyrouth 1957) et surtout dans «Feuilles aux vent» (*Aurâq*

(1) Il aurait fallu parler des autres poètes, tels Salim Haydar, Fouad Sulayman, Rushdi et Riad Malouf, Joseph Noujaim et bien d'autres encore.

fir-rith, 2ème édition, Beyrouth 1959) cette entreprise d'une exceptionnelle envergure. Il parvient à confondre dans une merveilleuse incohérence les rythmes traditionnels qu'il détache de leur contexte originel pour leur conférer une musicalité nouvelle enchanteresse d'une puissance d'évocation rarement atteinte. Illuminations, pourrait-on dire, qui télescopent ou abolissent les dimensions de l'histoire, qui décapent les apparences, les travestissements politiques, sociaux et confessionnels pour rejoindre la réalité totale de l'homme oriental: un homme hagard comme son monde désolé, mais frémissant de présences secrètes du passé et de mystérieux appels vers les lendemains obscurs. Rejeton des acculturations des siècles, il porte sur lui les marques du phénicien abstracteur et mercantiliste, du cananéen sensuel et cruel, de l'hébreux religieux et réaliste, de l'arabe hospitalier et famélique.

Youssef al-Khâl qui anime l'École (cf. ses récentes «Poésies à quarante ans» (*Qasâid fil-arbain*, Beyrouth 1960) semble vouloir détruire complètement la métrique traditionnelle, au gré des rythmes souvent incisifs, hachés, éparpillés comme des miettes sautillantes autour d'une idée subtile et toujours fuyante mais dont l'inspiration lointaine est vaste. Techniques dissolvantes, dit-on, contre lesquelles de vives protestations ont été élevées, accusant leurs protagonistes soit de conspirer contre l'arabisme, soit de vouloir échapper, par des expédients courts et factices, aux exigences onéreuses de la prosodie classique.

Quoiqu'il en soit, il y a là un signe, entre autres, de ce temps d'éclatement où l'Orient, depuis Beyrouth, va dramatiquement à la recherche de son âme. Pour mieux affronter l'histoire moderne, pour s'y engager sans trahir son passé, pour se frayer un chemin à travers les dangereux lendemains, il veut assumer toutes les expériences antérieures, sans en exclure aucune, et récupérer ainsi tous les traits de sa véritable figure. Le verbe poétique cherche à devenir le témoin de ce «concentrement».

Peut-être que là aussi en libérant, au niveau de l'histoire, le passé endormi ou oublié, en exploitant, au niveau de la psychologie, les ressources de l'irrationnel et de l'inconscient, et en associant, au niveau du langage, les sens ennemis mais complémentaires de tous les mots anciens, on finirait à la limite par déboucher sur une poésie sans date ni lieu, parce qu'elle se serait vraiment engagée dans le duel universel avec l'Absolu. Le tout est de savoir si cette poésie, passant de la science à la voyance, est à la portée d'un poète, et si ce poète ne serait pas alors fatalement conduit, par son incantation elle-même, comme Orphée, jusqu'au Royaume du Silence. La poésie libanaise n'en est pas encore là. Heureusement ou malheureusement pour elle.

MICHEL HAYEK

فرنسیسکو گبریالی

أهدى إلنا حضرة المستشرق الكبير والحديث الودود مقالات خطبا
قلمه البارع المدقق وفيها كلها الجديد في وثائق تحمل المطالع على الارتواء
من معين لا ينضب :

- 1) *Normanni e Arabi* (Estratto da Archivio Storico Pugliese anno XII, Fascicolo I-IV, 1959) — Editore Cressati-Bari.
- 2) *La Letteratura beduina preislamica* (Estratto) — Centro di Studi Semitici — Istituto di Studi Orientali — Università di Roma; s.d.
- 3) *Lettere di B. G. Niebuhr sui suoi studi orientalistici* ; in Rivista Storica Italiana (Estratto, Anno LXXII, Fasc. II) — Edizioni scientifiche italiane. Napoli 1960.
- 4) *Estudios recientes sobre la Tradicion Griega en la civilizacion musulmana* (separata, Al-Andalus, vol. 24, Fasc. 2, 1959).