

12-1-2008

La quête poétique dans l'oeuvre de Fouad Gabriel Naffah

Georges Khoriaty
Université libanaise

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>

 Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Khoriaty, Georges (2008) "La quête poétique dans l'oeuvre de Fouad Gabriel Naffah," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 71 : No. 1 , Article 11.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol71/iss1/11>

Georges KHORIATY
Université libanaise

La quête poétique dans l'œuvre de Fouad Gabriel Naffah

Résumé : Dans sa quête poétique, Fouad Gabriel Naffah développe sa conception d'une image poétique révélatrice de l'absolu et de l'universel, une aventure verbale qui consiste à désintégrer le langage conventionnel aux formes sclérosées pour accéder à une authenticité et à une pérennité du poème. Il expose également sa poétique de l'imaginaire qui, à travers une dialectique et une harmonisation des contraires, s'étend à la plénitude de l'univers et à la thématique de l'éternel retour qui assouvit son désir d'éternité.

Dialectique régénératrice, écriture poétique de l'imaginaire, émancipation du langage, jeu des contraires, quête de survie, translation du relatif à l'absolu et à l'universel, visions et tentative littéraire

Théoricien d'une poésie qu'il définit comme « l'élément le plus absolu dans les lettres » (Naffah, 1987 : 349¹), Fouad Gabriel Naffah entend accorder, « pour faire une œuvre littéraire de bout en bout » (352), un rôle privilégié à sa muse, à l'imagination définie comme « un certain manège d'essoration » (284), et à son corollaire, « l'art des images » (341), qui cristallise en même temps deux réalités : une réalité commune qui dépasse l'individu, l'universalise, et une réalité privée sous-jacente, aux « détails les plus secrets et lancinants qui sont la marque et le cachet spécial de la poésie » (333). Par le cheminement qu'elles assument pour créer l'extase poétique dans les esprits, les images, chez Naffah, revêtent un caractère exemplaire qui vaut que nous nous y arrêtions, d'autant plus qu'à travers une aventure verbale et une dialectique des contraires, elles révèlent l'absolu, l'universel, l'authentique, la plénitude de l'univers et un désir d'éternité.

¹ Dorénavant, toutes les références aux œuvres de Naffah ne comprendront que les numéros de pages correspondants et seront tirées des *Œuvres complètes* (1987) de l'auteur.

L'image poétique

Or, le déchiffrement de ces images ne peut servir à la lecture du texte poétique de Naffah que si on envisage chacune d'elles dans le réseau où elle s'inscrit ou dans le mouvement dont elle procède ou qui procède d'elle, ou dans les rapports qu'elle institue avec les autres matériaux lexicaux de son entourage, enfin dans l'effet produit, et c'est justement de cet effet que nous devons partir pour examiner ensuite les combinaisons d'images qui ont aidé le mieux à le produire. Edgar Poe, tentant de se rappeler la marche progressive de son œuvre, dit: « Je me propose de démontrer clairement qu'aucun détail de ma composition ne se peut expliquer par le hasard ou l'intuition, que l'œuvre s'est développée, pas à pas, vers son achèvement avec la précision et la rigueur logique d'un problème mathématique » (1946: 59).

La nécessité qui préside, chez Naffah, à la création de l'œuvre et de ses images poétiques n'est pas à chercher arbitrairement, comme pourrait le laisser croire une lecture superficielle de son œuvre, dans une simple et unique conjonction de l'Idée venue d'un fluide secret et de représentations surgies de la vie; elle est d'abord une certaine « détermination » (336) qui relève, chez le poète, « des dons de naissance, de milieu ». « Je crois aux antécédents, dit-il, à la géographie natale qui imprime sa personnalité à un talent. Il y a d'abord le cadre naturel géographique. Il y a ensuite le milieu social qui prend la vie du poète, la dirige. Et tous deux doivent avoir un sens dans son œuvre! Tous deux sont les facteurs qui décident de son œuvre » (339).

Dans l'œuvre poétique de Naffah, les images ainsi constituées, cependant, ne permettent pas seulement aux Idées de se concrétiser et de s'individualiser – comme l'idée du « Progrès », cristallisée en l'image de Sésame ou en celle du tapis magique (162) –, mais imposent aussi une certaine écriture qu'elles conditionnent et mettent en œuvre tout à la fois, et qui renvoie à la totalité de l'univers: « Mon échelle n'est plus l'humain mais le Cosmos; je vise haut, je vise loin » (344). En effet, « un feu sacré » (192) consacre sa transmigration du relatif à l'absolu, et épouse le schème d'un flux universel inondant la création à l'instar de « ce fluide secret dont la migration n'est arrêtée par aucun obstacle et qui est l'essence même de l'amplitude humaine, et qui nous permet de sentir s'accomplir les mouvements secrets de la plante et des astres, et de pénétrer

dans le cœur et dans la pensée de ceux que nous aimons » (Haïk, 1987 : 67).

Avant d'atteindre cette translation du relatif à l'absolu, le poète s'arrache, selon Naffah, aux joies fugaces de ce monde avec le « détachement le plus altier » (337), sort du cercle de son individualité et meurt à la vie des apparences mondaines pour renaître à celle des essences et à l'harmonie du flux universel. Ainsi affranchi, il est alors tourné vers une vérité lointaine l'invitant à un long et douloureux voyage qui le portera ensuite dans l'intimité de l'absolu : l'acte de création poétique n'est-il pas un dépaysement, un voyage au-delà de l'espace matériel afin de cerner les vérités essentielles enfouies sous des apparences trompeuses ? Ainsi, la mer propose à Naffah un moyen privilégié de voyage dans l'imaginaire, – « un parfait véhicule de rêve » (46) –, qui exalte la muse du poète et l'intuition du mystère blotti dans ses profondeurs : « Comment rythmer les rames et les rimes/Sans marier le poème à la mer ? » (*ibid.*), se demande le Poète.

Au bout de son voyage, il aura compris qu'il a couru le risque de son anéantissement, qu'il a failli périr par « un feu d'images » (9) comme un nouvel Icare, mais du moins il se sera imprégné de la profondeur des mystères : sur « La description de l'homme, du cadre et de la lyre », écrit Yves Bonnefoy, « rien n'apparaissait qui ne fût le mystère de l'évidence, la vibration nombreuse du simple, la note éternelle dans la parole pourtant la plus ouverte à la vie de tous les jours » (1).

L'« expérience poétique » (Hatem, 1993 : 92) se révèle donc au poète source de tragique et facteur d'une angoisse et il demeure interdit devant la nature instantanée de sa vision poétique qui ne brille que le temps d'un éclair : le moment même de la naissance du poème et celui de son étiolement et de sa mort se confondent. Si une vision confronte le Poète à une vérité, à « une sorte de duel » (344), – « je sens une opposition morale, confie-t-il, entre ce que je porte en moi-même et le monde extérieur » (*ibid.*) –, cette vérité est fatalement révolue à l'instant même de sa révélation. En revanche, il réussit à échapper à l'angoisse qui en résulte grâce à un effort de la volonté et à une parfaite lucidité qui lui permettent de maîtriser les règles du jeu, de diriger la partie au lieu de la subir.

Son œuvre poétique devient alors pour lui bien autre chose qu'un simple drame où s'épancher et se raconter : « Ma poésie, dit-il, est une poésie générale » (336) qui, à partir d'une vision allégorique des problèmes particuliers et des incartades de certains hommes, induit et embrasse l'universel. Ainsi, elle universalise par exemple le problème du « Progrès » d'une manière allégorique mais familière, puisée dans la vie quotidienne : « C'est l'effort qui chemine/Tantôt d'un pas pénible et prudent de tortue/Et tantôt d'une allure étrange de lapin » (28).

Comme il n'est pas de vision poétique qui se suffise à elle-même, comme, selon les propres termes de Georges Jean, « la création poétique a peur du vide : l'imagination ne crée rien avec rien » (1986 : 71) – faisant du « rien » et de sa variante, le vide, non seulement un impossible narratif, mais aussi un impossible poétique –, ainsi la création poétique de Naffah se révèle à la fois transcendante et cosmopolite : elle « déborde même les cadres habituels d'une poésie qui se réclame française. Le foyer est oriental, l'ambiance est européenne ; l'ensemble se veut universel, absolu » (*ibid.* : 345). Autrement dit, elle cherche ainsi à se dépasser, à s'ouvrir à la quête de l'absolu, au devenir qui libérera les forces latentes du poète, l'arrachera à la conscience des limites et lui permettra de transcender l'univers et d'« atteindre l'Espace » (344).

C'est dans une ouverture au champ sémantique de l'absolu que Naffah, imprégné du sens de liberté, souhaite une émancipation particulière du langage en usage, des forces qui le meuvent, et nous fait ainsi entrer dans une aventure verbale propulsant la découverte de la force latente des mots.

L'aventure verbale

Pour Naffah, tout est propoétique ; il n'y a pas de matière, même la plus banale, qui ne se laisse transpercer par le regard du poète opérant une alchimie et faisant éclater l'écorce pour qu'elle brille de l'éclat de l'absolu : « L'œuvre est solide, c'est pourquoi elle reste. Je prends n'importe quel objet, je le travaille, je le dissèque, je broie les parties jusqu'à désintégrer les atomes qui le forment. J'atteins ainsi l'absolu » (343). Le Poète, mû par un désir d'absolu, se voue fatalement à un perpétuel dépassement de ce qui est perçu par les

sens, donc à l'adoption de son corollaire, un langage de « la poésie pure, idéaliste » (352).

Cependant, la cristallisation de ce langage est précédée par une destruction du monde phénoménal des objets, souligné par le Poète lui-même dans son allusion à « la forme détournée et [aux] marginalisations du sens » (XXVI). L'itinéraire de Naffah, sur lequel s'effectue la dénonciation de la facticité des apparences ou du réel et se préparent les jeux de renversement de l'apparence et de la réalité (les fausses réalités et les irréalités raisonnables), paraît introduire son aventure verbale : c'est surtout dans la désintégration du langage que réside tout espoir d'authenticité. Pour éviter que les mots se vident de leur vrai sens et qu'ils se figent dans des clichés et des stéréotypes, le Poète se retranche donc derrière une phase de dénuement dans laquelle il ne se lasse pas d'interroger la langue, de considérer les mots en eux-mêmes et de se mettre à l'écoute de leurs revendications les plus légitimes, au lieu de se contenter de les observer sans la moindre possibilité d'intervention. La poésie n'est-elle pas un travail sur la langue (voir Barthes, 1978 : 16-18), pour juguler l'imagination poétique débridée qui se couche dans les mots et les habite ?

En effet, Naffah, pour « rester objectif » (336), rejette les séductions littéraires et les artifices de langage, et s'il recourt à des métaphores, c'est pour cristalliser la réalité de la vie, dans toute sa nudité, sans emphase ni tricherie. Par une économie austère de mots dans sa lutte contre le destin et les vicissitudes de la vie, se déploie son effort intense d'élucidation de ce qui, dans chaque individu comme dans chaque culture, dépasse l'ordre du sensible et de l'éphémère, et touche à l'universel, au permanent et à l'humain.

La question capitale que semble se poser le Poète est celle de savoir si la langue qu'il écrit conduit exclusivement à la production d'un sens déjà institué, inadapté aux vicissitudes de la fortune, et de voir alors comment dérégler les connivences établies depuis toujours pour introduire des possibles inattendus, comment écrire des mots libres de toute attache ou antérieurs aux certitudes dans lesquelles on pourrait tenter de se réfugier. Ainsi, il entreprend la quête de nouveaux chemins vers les lieux du feu qui assainit et purifie des mots depuis longtemps constitués en stéréotypes lourds des chaînes et des redites du passé, vers le lieu de profonde réconciliation

avec les énergies latentes, créatrices et créatrices des formes linguistiques qui structurent la pensée, vers de nouveaux lieux de sens, enfin vers les lieux de la véritable authenticité ou de la sincérité avec soi-même pour « ne pas se risquer dans des effusions qui seraient en dehors du sujet » (*ibid.*) : il n'écrit pas selon ce qu'il est, il est selon ce qu'il écrit. Le mot cesse d'être un moyen quelconque pour devenir fin en lui-même. Son écriture, dépouillée des certitudes toutes faites qui confèrent un sens sclérosé au monde, s'avère ainsi pour lui un moyen de se créer, une façon d'exister, d'étreindre l'univers et, par là, de le recréer en nommant les êtres et les choses comme si c'était la première fois, c'est-à-dire en les faisant advenir à l'existence avec des mots dépouillés de leur gangue.

Pour dessiner un nouveau profil du monde, Naffah confère donc aux mots un pouvoir de créer et une limpidité originelle : il dépouille ainsi les mots de leur charge conventionnelle pour les restaurer à leur pureté première, pour leur insuffler une nouvelle vie, et pour soutirer le secret des nuances entre eux, d'autant plus qu'à certains moments ils se dissolvent dans un silence suggestif. Se situant dans la lignée de Mallarmé, le Poète fait du silence poétique la vérité de toute parole pure : « Crois-tu dire des mots que le silence ignore », demande-t-il au poète. « Quoique né des métaux les plus purs de la terre/Le son clair de ta voix ne dit aucun secret/Qui ne soit contenu dans le sein de ta mère » (18).

En effet, ses mots, quels qu'ils soient, parlent souvent d'eux-mêmes sans détour et rapportent un témoignage véridique ; ils livrent une trajectoire, souvent jalonnée d'une profusion de virgules, d'hiatus indispensables où il reprend haleine pour méditer, le regard vide, où il laisse mûrir dans le silence les appels qui chantent les noces de l'homme et de l'univers, de l'esprit et de la matière, et où il s'apprête à engager un duel contre le désespoir qui gagne le cœur des hommes et contre leurs vices dans le monde, peints comme de larges fresques d'Épinal à « tous les siècles passés, présents et à venir » (34). Les mots du Poète vivent ainsi les difficultés mêmes de l'existence, s'efforcent de les assumer, de les traduire dans la colère ou la résignation : « Le beau, le bien, – en nous, – ont perdu leurs couleurs!/Nous croyons voir, – partout, – des « visages » en pleurs!/Nous voyons, en tout lieu : des drames, des épées;/Des veuves, en sanglots et – sombrement, – drapées!/Lorsque le

désespoir « arrive », à notre bord,/Adieu, toute confiance ; et tout moral confort ! » (210).

L'écriture de Naffah, par le dynamisme même des images qu'elle met en œuvre et des schèmes qui les conduisent, relève donc d'« un mouvement intime dont on s'emballe avec des mots que l'on s'empresse de jeter sur le papier, qui sont les jalons ou les pionniers du cœur » (352), sans toutefois friser le sentimentalisme. En effet, ce « mouvement intime », qui naît de l'investissement d'un univers imaginaire, projection du for intérieur du Poète, cultive un détachement édifiant envers les périls inhérents à l'usage actuel de la langue, à l'instar de « [l]'Esprit-Dieu s'appropriant le monde à sa reprise et à son perfectionnement » (342). « Pour écrire, déclare-t-il, il faut se détacher » (336), l'écriture poétique étant l'acte impassible de sur-crédation « qui témoigne par excellence d'un acte lucide de la conscience » (Jabbour, 1995 : 25) – « [e]lle [la Muse] courait, aux bois, pour rencontrer la source ;/S'attardait, – jusqu'au soir, – pour voir la Petite-Ourse ! » (156) –, ou d'une initiation aux itinéraires obligés du texte à venir, aux forces qui déterminent l'organisation de son écriture, assurent son développement progressif, forces qui vont se trouver non pas seulement réactualisées mais régénérées et prolongées dans leurs potentialités comme dans la vie sourde de ce poème :

Le matin et le soir et toute la journée,
La Muse me propose, aux bois, une tournée ;
La Muse me propose : un tour, dans la forêt.
Tour qui conduit – toujours – au cœur du bois sacré ; [...]
[e]lle marche, avec moi, en me tenant la main ;
Et me précède, un peu, pour montrer le chemin (134).

L'écriture poétique, pour Naffah, sera couronnée enfin par « la conquête intellectuelle » du monde, un texte à déchiffrer et à lire : « Dans les lettres, dit Naffah, c'est toujours le même point qui compte, celui de la conquête intellectuelle » (336) incitant une lutte raisonnée toujours renouvelée contre l'emprise des institutions académiques, religieuses ou administratives qui tendent à étouffer les mots par la lourdeur de leurs dispositifs et à les détourner d'une fonction créatrice qui est l'apanage de toute poésie véritable. Cette conception de l'écriture poétique présente des affinités avec celle des symbolistes français de la fin du XIX^e siècle comme Leconte de Lisle et Mallarmé, dans la mesure où ceux-ci conçoivent l'écriture poétique comme un mode de culture de l'esprit, de présence

réfléchi au monde, de récréation et non pas un caprice d'esthète ni un divertissement de l'esprit ou une exaltation du sentir.

L'aventure verbale de Naffah se joue aussi à travers des images poétiques qui s'avèrent un lieu de convergence où se rencontrent des contraires s'entrecroisant selon des modalités variées : apprivoisement, échange, renversement, fusion, etc.

L'image poétique, une constante dialectique des contraires

D'un bout à l'autre de l'œuvre de Naffah, des contraires ne cessent de s'appeler les uns les autres. Ce régime antithétique ne fixe l'image que sur le fond de son contraire: la lumière contre les ténèbres, le jour contre la nuit, l'ascension contre la chute, l'ascèse contre l'animalité, la vie contre la mort, l'éternité contre l'instantanéité, etc. Des oppositions accentuées, dans les titres de ses poèmes, induisent des assertions parfois réitérées laissant transparaître ce qu'il y a de plus authentique dans son être le plus intime : la guerre et la paix (107, 143, 164); la tristesse (252) et la joie (206); le désespoir et l'espoir (210, 214); la laideur (207) et la beauté (176, 185); la haine (244) et l'amour (115); la témérité (181, 197), la bravoure (218), le courage (168), d'une part, et la lâcheté (42), la couardise (250), la peur (183), la crainte (228), d'autre part; la rigueur (225), la sévérité (254, 259), la rudesse (224), la cruauté (172), d'une part, et la pitié (242) et l'indulgence (243), d'autre part; l'orgueil (255), la vanité (199), la fatuité (105), d'une part, et la modestie (186), d'autre part; l'imprudence (195) et la prudence (187); la paresse (212, 248), d'une part, et l'activité (179), l'ardeur (215), le zèle (205), d'autre part; la méfiance et la confiance (247); enfin la bonne fortune et la mauvaise fortune (179, 233).

Chez Naffah, le lieu du poème apparaît comme un lieu d'harmonisation des contraires qui, tout en exprimant son désir d'instaurer des hiérarchies dans les choses du monde et dans les valeurs des hommes, nous indique aussi sa volonté de mettre ce monde en harmonie autant que de se mettre en harmonie avec lui. Celle-ci n'affermirait son équilibre que dans un devenir dont elle est indissociable. En fait, c'est le jeu même des contraires qui assure cet équilibre en devenir que le Poète puise dans les divers conflits auxquels font allusion ses poèmes et qui se ramènent, si l'on y prend garde, à un antagonisme, chez les mortels, entre le présent

malheureux des uns enlisés dans les chimères, les incartades et les sévices du mauvais (234) et un bien-être qui « se montre, aux élus » sur la voie de « la vérité » (165), qui cherchent à « garder leurs bons rapports ; et rester réunis !/Malgré la voix du mal » (102).

Cependant, peu importe le niveau auquel on envisage l'analyse des conflits, nous nous apercevons que l'opposition primaire entre deux choses est constamment démentie : la vie contient en elle la mort et la mort elle-même contient des germes de vie (160). Dans l'expérience poétique de Naffah, l'apparence et l'essence, le profane et le sacré s'impliquent selon la loi d'une stricte dialectique : il n'est guère d'image qui ne contienne en elle son contraire, qui ne l'appelle et ne le force à naître. Ainsi, l'image des « fauteurs de troubles » appelle l'image du « sourire d'un ange » ou celle d'« une motte de blé » (143). Le flux des ténèbres de la nuit, qui fait perdre à l'oiseau ses chansons et ses plumes (14), acquiert une valeur régénératrice (26).

Les images des « esprits belliqueux » susceptibles de mettre « le feu et la mort à la terre » (143) et celles de mort occasionnée par « les tremblements de terre et les séismes, par le jeu des désordres et les querelles » (265), et par « la peine de mort » (273), qui sévissent dans le monde, se détachent sur un fond d'espoir de salut comme la légende d'« Orphée et Eurydice » qui « [o]nt le pouvoir de revivre et de ressusciter,/Même s'ils sont bien morts » (163), – la mort étant simplement pour eux comme un départ dans un navire pour un long voyage et une geste de la vie (214) et de la survie. De même, les lieux clos et les lieux ouverts, l'isolement et l'animation (139), les lieux profanes et les lieux sacrés (117) contrastent en un jeu savant, mais en s'appelant et non en se repoussant : les oppositions aiguës ne dégénèrent pas en une distanciation véritable. L'entrechoquement des mots débouche sur une sorte d'échappée insaisissable, ouverte à tous les possibles.

Dans une confrontation des contraires qui ira s'opérant dans tous les conflits, s'instaure donc une synthèse qui n'est pas seulement unification des oppositions mais une mise en œuvre d'une dialectique régénératrice s'acheminant par exemple vers « l'amour », « la philosophie » « [q]ui peuvent nous sauver des malheurs » (143). Ainsi, dans le poème intitulé « Ba'lbeck », des « Dieux éteints gardent » la « parole », des « mythes » dans ses « murs » jouent des « farandoles », et des « songes dans l'enceinte » ont le « pouvoir de

vivre et de braver la mort » (94). Ce tableau de Ba'lbeck s'ouvre et se ferme sur des images exaltant la survie « contre l'âge et le temps » (*ibid.*), comme celles des sylphes, des gnomes et des héros couchés dans les débris résistant à toute dégradation et « dont on peut ouïr les cris » remontant de la nuit des temps. Les images et les schèmes de l'emprisonnement, du dépérissement et de l'ensevelissement y appellent une thématique de l'évasion et de l'éclosion d'une nouvelle vie. Toutes les incarnations mythiques du Poète, tous ses rêves, tous ses élans, par les obstacles qu'ils rencontrent, les oppositions qu'ils suscitent, les échecs qu'ils appellent, entraînent le lecteur du poème dans un régime de l'opposition où les images ont cependant tendance à s'enchaîner, à se chevaucher, voire à se fondre. Dans un poème intitulé « L'Araignée », l'ombre de la mort plane dans l'enceinte d'« un temple et sous une coupole », sur laquelle le Poète lance des éclairs de « survie » (133).

Dans ces deux poèmes, l'enchaînement des séquences et le jeu de l'alternance des contraires dessinent un monde fortement contrasté, mais ne cherchent pas à réduire l'un à l'autre les deux termes en présence et ne proposent pas non plus de les maintenir face à face dans une inconciliable intégrité. Nul manichéisme donc, comme nous serions tentés de le croire d'abord, puisque, de l'affrontement des oppositions soigneusement sauvegardées, découle « un dynamisme qui unit les contraires » (El Samad, 1993 : 69) – transparence et opacité, verticalité et horizontalité, mort et survie, etc. – dans une perpétuelle interaction.

Si, chez Naffah, rien ne se détache que sur le fond de son contraire et si tout prend son relief et sa raison d'être par rapport à un double négatif qui le force à exister, néanmoins son œuvre se propose, grâce à une dialectique des contraires, de les réconcilier dans un acte de communion ou dans une vision globale et véridique, étayée de « leur narration précise, leur panorama minutieux et attentif » (282).

L'écriture de Naffah, vision de la plénitude de l'univers

L'œuvre entière de Naffah traduit une prise en charge attentive du monde des hommes, de leurs déraisons, de leurs turpitudes et de leur empire des passions. Il ausculte toutes les vicissitudes, accueille toutes les soifs, toutes les fièvres, toutes les voix des hommes pour

les concilier, pour enchaîner leurs générations grâce à une écriture qui relie ce qu'elle énonce et ce qu'elle inscrit dans l'espace-temps de la page. Si grande est sa jubilation d'écrire et si sincère est sa joie de peindre des paysages, d'adhérer au donné et au senti, de s'infiltrer dans les éléments de la vie, de sonder les choses en soi, que son moi s'élargit, sans aucune restriction mesquine, aux vraies dimensions de l'univers.

Par ailleurs, l'écriture poétique, pour Naffah, bien loin d'être diversion, est une tentative sans cesse de régénération aux sources mêmes de la vie et une quête de la surréalité de cette vie, apparemment « absurde et muette » (134), qui se fonde sur « une description détaillée et le plus sûr de tous les grands moyens physiologiques voués à l'action, au mouvement et au support, ainsi que la traduction, non loin de là, de tout ce qui porte, ainsi, à savoir la vie portée comme une recherche, comme une conquête à bras et à armes et comme tout ce qui a sens... » (334).

Sans doute faut-il rattacher au souci de Naffah de figurer tout au long de son œuvre la plénitude de l'univers, non seulement cette « description détaillée », mais aussi ses recherches de simultanéité, surtout son besoin d'établir des symétries, de combler les vides et de remplir l'espace, qui se manifeste dans les fréquentes images poétiques de peuplement progressif de l'espace, de multiplication, de grouillement et de prolifération : « O vagues à facettes :/Peut-être d'autres ciels ont-ils d'autres fossettes ;/Ont-ils une autre flore : ont-ils d'autres saisons » (131).

Et sans doute cette perception de la plénitude de l'univers chez Naffah – il serait vain de le nier – trouve-t-elle d'abord une source dans sa conception messianique de l'histoire des hommes permettant d'inféoder, à une visée heureuse d'un temps qui coule sans cesse, toutes les contradictions et toutes les incompatibilités manifestes : en effet, les antagonismes se contiennent l'un l'autre dans son écriture et, bien loin de perturber la marche du temps, l'assurent au contraire et contribuent à son équilibre. Ainsi, l'imaginaire de Naffah scande le galop du temps que rythme celui des chevaux : « Voici l'automne, en train de ferrer son cheval ! » (160). Ce temps en marche, saisi dans toute son extension – « Le temps change » (44) –, s'approprie un espace qui se voudrait total.

Le schème de « conquête à la longue de l'espace, du temps, de la vie » (65) se découvre dans le recours constant du Poète aux images de l'étendue spatiale et de la ligne d'horizon, du chemin à parcourir ou du chemin parcouru et du regard captateur, de la mesure et de l'arpentage, images gravitant autour de l'obstacle à surmonter, de la limite à dépasser, etc., ainsi que dans son recours au principe d'analogie, lequel relie une réalité aux possibilités ouvertes d'un monde en devenir, sans les réduire l'une à l'autre ni jamais les confondre. De même, son image « d'une assez, longue nuit » (214) liée au repliement sur soi-même pour sonder le for intérieur renvoie, par un jeu de balancement lourd de signification, à l'image d'un chemin à parcourir dans l'immensité de l'univers.

Dans son imaginaire, il n'y a donc pas la moindre place pour le fait isolé – « [j]e crois aux antécédents » (339), dit-il – ni pour l'événement fortuit, vide de sens, puisqu'ils relèvent de détails qui les enrichissent et les lient à d'autres faits :

Il n'y a qu'à se pencher plus attentivement sur un objet pour lui trouver une quantité de détails qui passeraient inaperçus aux oreilles de la perception ordinaire, qui sont autant d'accessoires utiles au tirage de la donnée principale, et dont le résultat, par conséquent, ajouterait à la solution en profitant à son coefficient et à son rang (281-282).

Le mérite de Naffah est de réunir en un tout cohérent, structuré et homogène divers éléments de connaissance d'origines diverses ou d'établir des liaisons entre diverses représentations d'un fait particulier et d'en comprendre la diversité dans une connaissance. Chaque fait est ainsi saisi synthétiquement :

C'est que les détails complémentaires ou de « luxe » attribués à un seul camp ne manquent pas d'avoir une contrepartie dans l'autre. En fait, – et pour tout dire, – on doit même ajouter que les détails pleins ou « majeurs » vaqués seuls dans le second camp gagnent tout un jeu de véracité et d'efficacité à leur compte et pour leur efficience (312), dit Naffah.

Pour ce « jeu de véracité et d'efficacité », il examine les causes par leurs effets. Ainsi, il plaide la cause juste du salut à travers ses retombées bénéfiques sur tout le monde : « Notre salut, entier, – qui gît, dans la balance, –/Ne dépend que d'un mot, ainsi : la tolérance » (143). Cette ultime recommandation aux belligérants s'en remet à leur « lumière de l'esprit » (*ibid.*) en vue d'un retour à la paix, de la sécurité des hommes et de l'intégralité du monde. Et pour les

persuader du caractère véridique de son appel, il se fonde aussi sur la réciprocité des causes et de leurs effets, un corollaire constitutif de sa vision de la plénitude de l'univers : la cruauté exclut « l'amour et la charité » (254). Réciproquement, ceux-ci déjouent les desseins de la cruauté ; la plénitude de la pacification des esprits refoule les chimères belliqueuses (165). Réciproquement, « la trame » (184) de ces chimères rejaillit sur la vie pacifique et l'intégralité du peuple. La conscience, chez Naffah, de la plénitude de l'univers s'investit ainsi dans les « archétypes de la répétition » (Dorlian, 1991 : 52), dans le retour des constellations d'images et dans le renversement des contraires à l'intérieur de ces constellations (174).

Dans certains poèmes, « les yeux bleus » (17), « les doux yeux » (95), « les amoureux » (113), « les deux amants » (13), « des yeux indulgents » (247), etc., toutes ces images sont étroitement liées aux schèmes de la répétition, de la réversibilité (renversement, par le jeu du regard, du sens d'une liaison, renversement du regard lui-même et retournement des forces), de la réciprocité, de la complémentarité et de la totalisation unificatrice : l'écriture poétique aiguisée « la prise de conscience de soi à travers tous les éléments charnels de l'être, en eux-mêmes et dans leurs rapports avec l'univers » (339). Cependant, par son regard tourné vers son for intérieur, le Poète ne rompt pas tout à fait les attaches avec la réalité extérieure ni ne se soustrait tout à fait à ses déterminations : sa quête de soi est inséparable de sa quête d'autrui et du monde. En effet, c'est en écrivant le monde qui l'habite, en laissant émerger et s'ordonner les images profondes qui le peuplent, que le Poète parvient à lire le monde extérieur et à participer à son accomplissement. De même, pour Nadia Tuéni, le regard du poète, en s'orientant vers les profondeurs de l'être, découvre le nœud du mystère « d'où l'esprit embrasse le tout » (1986 : 17).

La perception d'un univers plein chez Naffah ne relève-t-elle pas de sa vision optimiste d'un temps propulseur d'éternité ?

L'écriture de Naffah, vision optimiste d'un temps, facteur d'éternité

En effet, la conscience de la plénitude de l'univers chez Naffah, qui est le corollaire de son attitude d'acceptation devant le temps, se trouve intimement liée à l'affirmation d'un sens de l'histoire et du

déroulement d'un temps, facteur d'éternité ou de survie (143), illustré par l'image de la résurrection du Seigneur – « [q]ui aurait-il peine à imaginer le plus grand instant, le grand style et le rayonnement de la vie sur le linceul jetant son blanc défi à la terre et à la pesanteur ? » (285) –, et par les schèmes du départ, de l'ouverture, du déploiement vers d'autres horizons : « des ailes ! des ailes ! » (283), répète-t-il ; « aux ailes de Beyrouth » (262) ; « le tremplin du sol » (*ibid.*) ; « [i]l n'y a plus qu'à comparer les ailes aux poètes : les deux, en effet, ont cette mission d'intégrer le plus d'azur et le plus grand ciel à notre sol mort » (284). Ainsi, le Poète cherche à prendre possession du temps en prenant possession de l'espace et en s'identifiant aux grandes figures de l'histoire, tels Alexandre ou Annibal.

D'ailleurs, dans sa propulsion de l'histoire « depuis Moïse » (81), perce son désir de l'abolition des limites du temps « qui, dit-il, met mon calendrier en définitive/Si loin avant celui du Christ à venir » (*ibid.*). Ainsi, il évoque des symboles entraînant un mouvement d'ouverture qui occupe un espace de plus en plus vaste et substitue au temps mesuré des hommes, le temps illimité du monde : « l'as de carreau du carnaval de Nice » (19), « le roi des Huns » (100), « la Vénus de Milo » (146), « la muraille de Chine » (140), « les hordes tartares de Gengis Khan » (*ibid.*), « la tour de Babel » (138), « les chevaliers Jadis » (137), etc. Tous ces noms évoqués, dépouillés de toute connotation pragmatique ou téléologique, révèlent une tentative de régénération du temps dans le temps, et par le temps. Par ailleurs, toute une thématique de l'histoire légendaire et mythique, de la succession des âges et des peuples, du prophétisme messianique, de la néantisation de la fatalité chronologique, se trouve liée à l'évocation de ces noms qui, tout en étant cristallisation du vécu, tend vers des espaces et des temps ouverts sur les portes de l'éternité.

Dans une perspective historique, l'univers de Naffah allie ce « passé perdu » au « présent sûr » (214). En effet, tous ses poèmes sur « les chevaliers Jadis » (137), « Robinson Crusoé » (141), « les Géants d'autrefois » (128), l'« Esprit d'Alexandre » (21), renvoyant à la nuit des temps ou à un passé mythique ou lointain, actualisent le passé en se faisant au présent de la narration, ce qui exprime sa volonté implicite de maîtriser le temps, de ramener le passé à un présent virtuel, où rien jamais ne peut s'achever, où le moindre

événement résonne, où tout concourt à donner un sens à l'aventure de l'homme et du monde où elle se situe :

L'homme né par hasard sous le signe des armes
 Ne courbe pas la tête aux injures du sort
 Ses réflexes d'orgueil le servent comme un charme
 Jamais un timbre en lui ne manque à l'appel fort
 Son fournisseur de guerre abonde en noir carbure (21).

De même, lorsque le Poète brosse le portrait et les aventures de « Sindibad, le Marin », il les évoque moins au travers d'images conventionnelles affectant l'archaïsme qu'au travers de leur actualisation: « Sindibad, le marin des Mille et Une Nuits,/M'est apparu, un soir, aussi sombre qu'un puits! [...] /Je revois le marin, à la quête d'un port;/Ballotté par les flots, aussi pâle qu'un mort! /Je le revois, d'ici: et revois son visage; » (145). Aussi, en lisant ses poèmes, ne saurait-on s'étonner de la place privilégiée qu'occupent les images évoquant reprise, retour, recommencement, renaissance, etc. (174). L'actualisation chez Naffah, capable de voir et de revoir autrement, a véritablement prise sur le temps par cela même qu'en refaçonant les êtres et le monde, en provoquant l'émerveillement, elle modifie le cours du temps et assure sans cesse son renouvellement.

Nous aurions sans doute tort de considérer, chez Naffah, comme un simple procédé de style le transfert au présent d'un acte passé dans la plus Haute Antiquité, ou la transformation d'une chronologie dégradante en une chronologie vectorielle rassurante se calquant sur une histoire de « tous les siècles passés » (34), qui tire son sens de son déroulement même à sens unique. Sa vision messianique globale et sa croyance en la résurrection salvatrice du Seigneur qui nous appelle à la revivre continuellement, le gratifient d'une continuelle tentative de réajustement de ses rapports avec le temps ou d'assujettissement par l'écriture du déroulement temporel, sans le moindre acquiescement passif devant le monde et sa finitude: « Nous pouvons, désormais, nous fier à notre sort, oublier le cauchemar de la relativité de notre temps à vivre et retenir simplement le laps où le cœur peut nous donner tous les obstacles rien que par la Foi » (286).

Par ailleurs, par la description des vestiges de Ba'lbeck, Naffah régénère non seulement les vieux siècles, mais encore relie cette

époque révolue à l'au-delà : la pierre morte devient « ici vivante et livre espace », « a l'air d'emprisonner un dieu » (319-320). Par cette corrélation, il semble déjouer les pièges de la temporalité et chercher à opérer le passage de la finitude à l'infinitude, que recommandent « la parole des nénuphars au lac et le chant de la cigogne au clocher » (285) : « Quel secret, quel mot d'ordre et quelle résolution à la vie vont répéter l'amour et la résurrection du printemps ! » (*ibid.*), s'exclame-t-il.

D'un symbolisme identique dans les traditions orientales et dans les traditions occidentales, les images des eaux des fleuves, comme « Nahr Ibrahim et le fleuve du chien » qui coulent imperturbablement « depuis les temps anciens où ils étaient en vue » (149), évoquent, outre le perpétuel recommencement des cycles temporels, l'attachement du Poète à l'écoulement éternel d'un temps régénérateur et revivifiant. Il en est de même pour l'image de « l'araignée » qui dévide le temps, tisse des toiles « aux fils d'or » (154) et fait ainsi « valoir, en nous, l'objet, à l'impression/En lui donnant, ainsi, le sens, d'une survie ! » (149), le sens d'un temps salvateur, facteur d'éternité.

Le désir d'investir continuellement la régénération du temps pousse le Poète à représenter même un avenir prometteur : « Heureux l'actuel homme et prochain cerf-volant/Au cœur depuis longtemps privé de sa livrée/À dessein de porter la toison du Dimanche/Et qui peut sans attendre anticiper la date/De son jour à venir par un effort de tête/Qui l'adapte à franchir la ligne de l'espace » (31).

Grâce à un déploiement perpétuel des efforts, « l'actuel homme » se transmue en « prochain cerf-volant », en une sorte de roue solaire qui domine le temps par le dévidement du temps lui-même. À l'instar de ce « prochain cerf-volant », tout homme, selon Naffah, pourra vaincre « l'âge et le temps » (94), satisfaire un désir d'éternité s'il prend conscience du temps qui passe, s'il cherche à l'investir et s'il s'y insère pour adhérer au devenir, actualiser le virtuel et assumer sa part de la tâche commune ici-bas. D'où son refus de toute stagnation dans le présent, d'autant plus que « [l]a vie est, encore, là ; et elle continue ! », et qu'on ne vit pas par le passé – « le passé est perdu » –, mais dans un avenir représenté toujours à conquérir : « l'avenir [...] sourit, dans l'azur » (214). Par exemple, le sourd bouillonnement des schèmes verbaux dans « L'Esprit-dieu et

les biens de l'azote » (64-65) cristallise des actions qui se précipitent toutes vers une reconstruction toujours répétée du temps vécu.

Cette reconstruction, c'est « la tentative littéraire » (282) qui l'assume indirectement grâce à l'« écriture de l'urgence » où « temps vécu et temps de l'écriture se superposent » (Cassayre, 1997 : 342), et où s'opèrent le défoulement du Poète et son abréaction qui le déchargent des affects perturbateurs, du mystère indéchiffrable de l'existence et de l'angoisse de la mort : « Tout ce qui paraissait, ainsi, un tant soit peu fragile et diminutif vient de recevoir un net désaveu. La mort a presque laissé son scalp sur le terrain » (286). Ainsi, pour conjurer cette angoisse, il force à bout de souffle les mots dans leurs repaires jusqu'à ce que leur flux intarissable jaillisse sans atermoiements dans un mouvement cathartique libérateur exorcisant les idées macabres et exaltant les fêtes de la vie. Par là, son écriture poétique est l'acte prométhéen par lequel il tend à escamoter sa condition précaire. D'où, dans son œuvre, les images de l'ensemencement « dans le limon » (120), de la germination « qui couve, au sein du globe, au fond de ses entrailles! » (*ibid.*), du mûrissement, de la fructification grâce à une « terre, abondante et fertile » (121), etc., qui suggèrent son attachement à la thématique de l'éternel retour.

Ainsi, tout au long de cette écriture où s'associent la mort inhérente à la vie et le désir de survivre aux calamités, ne cessent de se côtoyer les deux images :

– de la roue du temps puisque la Mort passe et repasse très souvent pour faucher les gens : « Un unique ennemi nous reste : c'est la mort » (203) ;

– de la flèche du temps qui conduit vers « le sourire d'un ange », vers les révélations de « l'esprit, – seul » et de sa « lumière ! » (143).

Temps circulaire et temps vectoriel, bien loin de s'exclure, ne cessent de s'appeler, tant il est vrai que, pour Naffah, la marche du temps, par son mouvement même, quelles que soient les similitudes du temps, se perpétue grâce à la « flamme d'une durée plausible contre le néant » (286).

Conclusion

Dans l'œuvre de Naffah, la dialectique des contraires et le rythme même des jeux d'oppositions, constamment repris et renouvelés, voire renversés à tous les niveaux, cristallisent sa quête poétique essentiellement tournée vers l'absolu, l'universel, l'authentique et l'éternel retour. Celle-ci, par ailleurs, ne se contente pas d'apprivoiser le temps, mais dégage aussi, de la progression même où il s'insère, non plus seulement un sens, mais aussi une valeur de l'histoire ou une apothéose à jamais glorieuse de la vie des « hommes de bonne volonté » (Raymond, 1940 : 193) qui cherchent vaillamment à résoudre des problèmes personnels ou collectifs, et à survivre à travers l'ordre du temps qui est celui de la réalité.

Georges Khoriaty est l'auteur de plusieurs articles dans des revues littéraires : *Lettres romanes*, *Études francophones*, *Présence Francophone*, *Feuilles universitaires*, *Phares*, *La revue du Liban*, etc.

Références

- BARTHES, Roland (1978). *Leçon*, Paris, Seuil.
- BURGOS, Jean (1982). *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil.
- CASSAYRE, Sylvie (1997). *Poétique de l'espace et imaginaire dans l'œuvre de Philippe Soupault*, Paris, Bibliothèque des Lettres modernes, 40.
- DORLIAN, Georges (1991). « Réflexions sur l'œuvre d'Amin Maalouf : d'une écriture à une autre », *Phares*, Manarat, Beyrouth, n° 11, mars.
- EL SAMAD, Misbah (1993). « Salah Stétié, la poésie à « l'heure précrépusculaire », *Phares*, Manarat, Beyrouth, n° 12, juin.
- HAÏK, Farjallah (1987). *La fille d'Allah*, Paris, Plon.
- HATEM, Jad (1993). « Une expérience poétique », *Phares*, Manarat, Beyrouth, n° 12, juin.
- JABBOUR, Zahida Darwiche (1995). « La description de l'homme, du cadre et de la lyre de Fouad Gabriel Naffah ou les noces de la pensée et de la poésie », *Phares*, Manarat, Beyrouth, n° 14, juin.
- JEAN, Georges (1986). *La poésie*, Paris, Seuil, Coll. Peuples et cultures.
- NAFFAH, Fouad Gabriel (1987). *Les œuvres complètes de Fouad Gabriel Naffah*, Beyrouth, Éditions Dar-an-nahar.
- POE, Edgar Allan (1946). *La philosophie de la composition* (1846), dans *Trois manifestes*, traduit par René Lalou, Paris, Charlot.
- RAYMOND, Marcel (1940). *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Librairie José Corti.
- TUÉNI, Nadia (1986). *La prose*, Beyrouth, Éditions Dar-an-nahar.