

DOMINIQUE COMBE

La poésie élégiaque de Georges Schehadé

Pauvre Lamartine
J'ai porté tes notes dans un carton
Et nul n'a eu pitié de moi pas même la terre
Celle qui a le sang de chaque fleur

Visage du Poète au bord de l'eau
Tu as délié toute ma vie comme ces barques
(*Poésies*, p. 45)

Ce n'est pas le moindre des paradoxes que la poésie de Georges Schehadé, perçue comme novatrice par le public et la critique libanais, se réfère non pas à Rimbaud, à Mallarmé, ni même à Baudelaire, mais à Lamartine, qui avait inspiré les poètes de la «deuxième génération» — Charles Corm, Elie Tyane, Hector Klat —, à laquelle Schehadé appartient également. Pourtant, dans la poésie née de la *Revue Phénicienne*¹, l'œuvre de Schehadé semble ouvrir, dès 1938 avec les *Poésies I*, la voie à la modernité européenne du surréalisme et de ses environs. Comme secrétaire à l'École Supérieure des Lettres à Beyrouth, Schehadé découvre Michaux et Jouve par l'intermédiaire de Gabriel Bounoure²; plus tard, diplomate, il se lie avec Saint-John Perse, puis avec Breton en 1947. Et c'est par Breton et par Saint-John Perse, réciproquement, que Schehadé est découvert en France³, de sorte

1. La *Revue Phénicienne*, fondée par Charles Corm en 1920, en milieu maronite, entendait accréditer l'image d'un Liban héritier de la civilisation phénicienne, par là étranger au monde arabo-musulman, et ouvert aux valeurs occidentales, à la langue et à la culture françaises en particulier.

2. Le rôle de Gabriel Bounoure dans la diffusion de la poésie française contemporaine a été décisif au Moyen-Orient, tant à Beyrouth qu'au Caire, où il rencontra par exemple Edmond Jabès, dont il encouragea aussi la vocation poétique. Il faudrait également citer Jean Grenier qui, dans ces deux villes aussi bien qu'à Alger se fit le médiateur entre l'Orient et l'Occident.

3. Cf. «Pour Georges Schehadé», *Œuvres complètes*, La Pléiade, 1972, p. 482-483.

qu'un pont est jeté entre Orient et Occident moderne. Aussi l'hommage à Lamartine peut-il sembler surprenant.

Certes, Schehadé entend par là s'inscrire dans la tradition lyrique perpétuée par Charles Corm dans *La Montagne inspirée* (1934), aux accents barrésiens dans une prosodie romantique. Et, quoiqu'il s'attache à ouvrir la poésie libanaise de langue française⁴ aux valeurs nouvelles venues d'Europe, Schehadé n'a rien d'un révolutionnaire, comme le prouverait, par exemple, la confrontation avec la démarche provocatrice et démystificatrice d'un Georges Henein en Égypte, à la même époque.

L'hommage à Lamartine s'accompagne d'ailleurs d'allusions à Verlaine, qui ne paraît pas représenter la modernité:

Je rêve en criant dans la maison des feuilles
C'est moi c'est moi disait la chanson fatiguée
Oh qu'on la délivre

Et que je m'en aille en emportant
Le mannequin de perles
Les bois sont morts
Et par la plaie les feuilles s'envolent (*P*, p. 19)

L'affinité évidente des *Poésies* avec les premières œuvres de Saint-John Perse, — *Images à Crusoë* et *Éloges*, par exemple —, ne semble donc nullement incompatible avec la tradition romantique et symboliste dominante chez Charles Corm. Mais c'est d'abord parce que la rhétorique de cette poésie lamartinienne (ou verlainienne), qui s'inscrit dans le genre de l'élégie, est en consonance avec son imaginaire, que Schehadé s'y réfère.

L'«éthos» élégiaque

Schehadé trouve dans le lyrisme romantique le genre et l'«éthos» de la poésie élégiaque. Dans l'hommage à Lamartine, dont Schehadé garde vraisemblablement en mémoire le voyage au Liban, c'est en effet le genre de la déploration qui l'emporte sous la forme d'une sorte d'oraison funèbre destinée à célébrer le poète oublié («Et nul n'a eu pitié de moi pas même la terre») et qu'il enterre rituellement («J'ai porté tes notes dans un carton» est associé à la «terre»). Cet hommage reconnaît le rôle décisif joué par Lamartine dans la naissance d'une vocation poétique. La comparaison «Tu

4. Le premier recueil poétique en langue française, de Michel Misk, remontant à 1874; mais ce sont les frères Ganem, Khalil et surtout Chékri (1861-1929), avec *Ronces et fleurs* (1890), qui ont joué le rôle le plus important pour le développement d'une poésie d'expression française au Liban.

as délié toute ma vie comme ces barques» suggère le libre cours laissé à l'imagination. Au-delà de ce poème emblématique, c'est toute la poésie de Schéhadé qui semble placée sous le signe de l'*élégie*, dont on peut rappeler qu'elle est également essentielle à la poétique de Pierre Jean Jouve (deuxième partie de *Mélodrame*), que Schéhadé connaissait bien. Ce terme même d'*«élégie»* revient fréquemment, tant dans les poèmes («La vie des animaux comme une élégie», *P*, p. 98), que, surtout, dans les pièces de théâtre: dans *La Soirée des proverbes*, Marc Topoloff, brandissant son rouleau de papier, s'écrie: «Les Élégies de Marc Topoloff!» (p. 82), et cet objet réapparaît à l'acte II, lancé par la fenêtre avec la béquille d'Octavie.

Difficile à définir parce que d'un statut rhétorique incertain, l'*élégiaque* semble désigner avant tout un ton et une thématique où, conformément aux origines grecques du genre, le deuil et l'affliction, la déploration et la nostalgie jouent un rôle essentiel. C'est précisément ce ton et cette thématique d'une affliction en demi-teinte, étrangère aux manifestations extraverties d'une déploration oratoire, et, touchant souvent à la mélancolie, qui semble rapprocher *Les Poésies des Méditations* de Lamartine:

Quand l'oiseau se déchire avec son chant
Les feuilles incertaines de leur mélancolie
Parfois cessent leur plainte (p. 78)

Chaque été il y aura donc pour moi
Une nouvelle mélancolie (p. 18)

De là, la saison privilégiée de l'automne chantée dans les *Méditations*, et directement associée à ce sentiment: «De l'automne jauni qui tremble dans le bois dételé / Il demeure une étrange mélancolie» (p. 79): «Ce n'est pas un chant pour personne cette mélancolie / Voici l'automne et ses froides étoiles» (p. 41). Et même, ainsi que l'écrit Schéhadé à propos de Supervielle dans le «Portrait de Jules», «Il n'est pas de bonheur [...] qui ne soit de mélancolie» (p. 111), ce qui est bien la marque de l'éthos *élégiaque*.

Il faut dire que cette mélancolie est, comme il se doit, empreinte d'une grande tristesse, dont le poète fait varier à l'infini toutes les nuances, jusqu'à l'affliction profonde. De cette proximité de la mélancolie et de la tristesse, éminemment *élégiaque*, témoigne le recueil *Le Nageur d'un seul amour*, sans doute plus sombre que les *Poésies*:

Dans la cage d'un oiseau il y a un jardin de tristesse
Et toute la mélancolie d'une maison (p. 22)

De là, fréquemment, ces personnages affligés dans une nature elle-même en détresse, comme le montre «une source pleurant» (p. 35) ou encore la «tristesse du printemps» (p. 46):

Comme les épines sont les pleurs de la rose dans le matin
Et le lys le souvenir des rois
Ah tant de mélancolie sur les choses (p. 27)

Pourquoi sans larmes oh pourquoi vous pleurez
Dans cette chambre aux vieux murs (p. 26)

Dans les poèmes à coloration religieuse, Schehadé insiste sur un christianisme doloriste, où par exemple la «mater dolorosa» occupe une place essentielle (*Nageur*, p. 14, 26): «Vous pleurez comme les petits bateaux / Qui coulent sur le visage des mères» (*P*, p. 39). Thématique obsessionnelle, donc, que celle des larmes, des pleurs, du chagrin («Et je sens en monter en moi un grand chagrin», *P*, p. 33), de sorte que la poésie elle-même est assimilée aux larmes, ce qui confirme encore sa nature élégiaque:

Une nuit de belles larmes comme des troupes
Une nuit de poésie
Devant les carpes de la fontaine
Ma bouche dans vos larmes jusqu'au sel (*P*, p. 30)

Une telle constance dans la déploration, qui est le propos même de l'élégie, semble indiquer que cette poésie est fondée sur le traumatisme d'une perte et d'un deuil indicibles.

La poétique de la perte

L'espace de l'absence

Outre le tombeau consacré à Lamartine, la «stèle pour Nadia T.» est dédiée au poète libanais de langue française Nadia Tueni, morte en 1983 à l'âge de 48 ans:

Elle a quitté la main de ses amis
Pour un jardin tout bleu fermé
Où l'oiseau s'envole avec son nid

Yeux noirs cheveux noirs
Et maintenant toutes les beautés de l'ombre
Sur ses épaules (*Nageur*, p. 43).

C'est ici, bien évidemment, l'être aimé qui s'éloigne, laissant, comme chez Lamartine, un espace «dépeuplé», un lieu déserté, abandonné, dont le poète contemple inlassablement le vide pour ainsi dire matérialisé:

Sur cette plage abandonnée
Elle ne venait que pour s'en aller
Comme les vagues de la mer (*ibid.*, p. 42)

Par une saisissante métonymie, le poète, en effet, perçoit l'absence dans sa durée — «L'absence plus longue que les années» (*P*, p. 69) — et dans son étendue:

Pauvre que j'étais
J'allais dans mes pensées
À la rencontre d'une absence
Tandis qu'à l'horizon soulevés par la brume
De grands arbres à mi-voix parlaient aux saisons (*Nageur*, p. 42)

À cet égard, l'anneau figure admirablement l'espace de l'absence, à la fois «vide et plein», rempli de la perte des êtres et des choses qui l'ont déserté: «Dans l'espace vide et plein comme un anneau / Les grilles de la nuit s'ouvrent sur la mort ou les songes» (*Nageur*, p. 11).

Cette image de l'anneau trouve un écho grammatical dans la préposition «sans» qui permet en somme d'évider les êtres et les choses de l'intérieur en les présentant comme des formes vides:

Une hirondelle a longé le soir
Elle est sans couleur sans force
Cette saison ne passera pas sans un nouvel astre (*P*, p. 18)

Des plaines sans pays brillaient (p. 67)

L'hiver la saison sans figure (p. 68)

Au bord des fleuves sans terres (p. 90)

Nous avons aimé la campagne sans amis (*P*, p. 102)

Il était une fois un jardin sans fleurs / Personne n'y venait (*Nageur*, p. 33)

L'être est donc décrit *en creux* sur le mode de la privation et du manque, comme une substance dépourvue d'attributs, placée sous le signe de la perte, qui est d'abord la perte de soi-même. Car le verbe «se perdre» est aussi fréquent que «perdre»: la plupart des voyageurs qui peuplent l'univers de Schehadé s'égarent comme cet «arbre qui perd son chemin» (*Nageur*, p. 35), comme le Diacre Constantin dans *La Soirée des proverbes* qui, égaré dans la nuit noire, demande: «Au fait, ici, nous sommes où?» (p. 30). Mais la perte est aussi la perte de soi, la dissolution de l'identité, lorsque «les pays se perdent dans les pays» (*Nageur*, p. 41), «les yeux se perdent dans le sommeil» (p. 48). L'être est alors envisagé dans son inconsistance, privé d'identité, suscitant la nostalgie d'un monde plein. Et bien évidem-

ment, au théâtre, ce sont les personnages qui, comme dans les comédies de Marivaux, finissent par douter d'eux-mêmes et s'interroger sur leur identité: Vasco, espionné par les soldats déguisés en marronniers, s'exclame: «Peut-être suis-je un autre, en même temps? (*Il touche son visage*). Non, c'est moi... Pas de doute, c'est moi, qui parle à moi» (p. 164). Et reprenant le «topos» du déguisement, la pantomime *L'Habit fait le prince* pose encore le problème de l'identité du tailleur Armen qui, ayant endossé l'habit de prince donné par son patron, finit par s'identifier à cette condition. Dans tous les cas, l'identité de l'être et des personnages est posée comme problématique.

La négativité

Au-delà de la privation et du manque, l'absence est donc au cœur de la poétique de Schehadé, dont les êtres et les choses sont représentés par des indéfinis de sens négatif tout mallarméens, comme «nul», «personne», «aucun», etc., à l'image de ces fantômes, de ces ombres qui hantent les *Poésies*:

Cette pâleur que vous jugez légère [...]
Personne n'a dû la retrouver
Ni le braconnier ni la svelte amazone qui habite
Les nuages
Ni ce chant qui anime les habitations perdues (*P*, p. 17)
Aucune voix de renne n'affaiblira l'été (p. 25)
Aucune ligne n'interrompt la course des oiseaux fourbes (*P*, p. 29)
Et nul n'a eu pitié de moi pas même la terre (p. 45)

Dans certains exemples, la négation portée par l'indéfini ouvre sur une affirmation dialectique introduite par «mais», dont la valeur adversative est nette, comme si l'être procédait du néant:

Pour eux nul chant
Mais la rosée brûlante de la mer
Mais la tristesse éternelle des sources (p. 59)
Personne n'est plus là:
Les fenêtres les gens
Mais le vent (p. 47),

ou plutôt du «rien» («une chambre où il n'y a rien», *Nageur*, p. 32). Tant de magie pour rien (*P*, p. 65), aux résonances toutes reverdiennes, également.

De cette absence fondatrice témoigne encore la répétition obsessionnelle, au plan grammatical, de tournures négatives par lesquelles le poème crée son monde sur un vide qui identifie l'Être au Néant. De nombreux poèmes évoquent en effet des événements ou des faits sur le mode négatif, ou du moins restrictif («Les arbres qui ne voyagent que par leur bruit...», *P*, p. 61). Il est ainsi particulièrement significatif que le premier recueil des *Poésies* s'ouvre sur un constat d'inexistence, duquel procède ensuite, dialectiquement, l'affirmation d'existence:

D'abord derrière les roses il n'y a pas de singes
Il y a un enfant qui a les yeux tourmentés (p. 13)

«Il y a», qui exprime le don impersonnel de l'Être, est ici d'emblée posé en face du Néant, même s'il est vrai, du point de vue pragmatique, que toute négation présuppose une affirmation préalable: «Il n'y a pas de singes» renvoie à l'affirmation implicite d'une existence déniée par le poète, comme dans un dialogue privé des répliques antérieures. Bien plus nombreux sont les exemples négatifs du «Il y a» qui, chez Apollinaire, signifierait la volonté positive de créer un monde plein, consistant:

Il n'y a pas un homme qui nous connaisse
Il n'y aura pas un chant pour nos mères (p. 22)

Tu veux remarquer un chant que tu as aimé
Il n'y a pas de chant dans la forêt mais des yeux noirs (p. 27)

Visage et les doigts en forme de pleurs
Il n'y a rien de commun entre moi et vos gerbes (p. 33)

Tout ça dans une chambre où il n'y a rien (*Nageur*, p. 32)

On l'a couchée sous le sable
Il y avait un peu de vent dans les arbres
Il n'y avait plus rien (*ibid.*, p. 46)

Certes, il faut signaler que le présentatif «Il y a» revient tout de même fréquemment; mais il introduit des compléments eux-mêmes souvent niés ou porteurs, sémantiquement, de connotations négatives:

Il y a des jardins qui n'ont plus de pays
Et qui sont seuls avec l'eau (*P*, p. 58)

Il y a des tristesses qui ne sont pas les nôtres (p. 99)

Dans la cage d'un oiseau il y a un jardin de tristesse
Et toute la mélancolie d'une maison (*Nageur*, p. 22)

Et, de la même façon, Schehadé utilise toute la gamme de la négation syntaxique et lexicale pour donner existence au néant, et poser son monde poétique sur le mode d'une véritable «théologie négative» («Il n'est nul repos pour toi ô ma vie», *P*, p. 60)). C'est ainsi que, même dans l'usage du verbe «être» comme copule, les prédicats sont encore attribués négativement à l'être; «Pavots vous ne serez pas la fleur vaine» (*P*, p. 52); «Cette femme n'est pas un songe» (*Nageur*, p. 36). Même lorsqu'il s'agit de proclamer la force d'affirmation de la poésie, Schehadé recourt à une double négation, significative d'une vision *a contrario* de la réalité:

Ce n'est pas des mots pour rien ce poème
Ce n'est pas un chant pour personne cette mélancolie (*Nageur*, p. 41),

tournure qu'on retrouve dans *L'Émigré de Brisbane*, lorsque le cocher, guidant un nouvel émigré, après lui avoir recommandé de bien tenir son chapeau «car il souffle un drôle de vent», prend à témoin son cheval: «Et c'est pas des mots pour rien» (p. 175).

Lorsqu'il s'agit de dire l'universel, c'est encore par la négative, partant du «rien» pour en faire un «tout»:

O mon amour il n'est rien que nous aimons
Qui ne fuie comme l'ombre [...]
Il n'est rien qui nous retienne
Comme cette pente de cyprès où sommeillent
Des enfants de fer bleus et morts (*P*, p. 64).

Certains poèmes s'ouvrent sur des constructions nominales niées, alors même que ce type de phrase semble énoncer le fait brut de l'existence, pour finalement affirmer l'être dialectiquement, par la conjonction «mais»:

Ni l'espérance ni la fortune
Mais la petite fleur desséchée dans un livre
Dont il reste seulement la cendre d'amour (*Nageur*, p. 25)

Parfois, le négatif vient miner l'affirmation initiale, aux limites de la grammaticalité, pour imposer sa puissance: «Le vent principal songe des amants / Ni l'enfant de tes paupières / Jeune fille aussi haute que les arbres» (*P*, p. 38). C'est dire la place qu'occupe le négatif dans la poétique de Schehadé, finalement proche de celle de Mallarmé, bien qu'elle se présente avec une plus grande simplicité et une sorte de transparence. À cet égard, il n'est pas fortuit qu'y apparaisse la figure de l'Ange exterminateur:

Un ange exterminera ta chevelure / Avec le jonc des bois (p. 48)

décisif intimement lié à la mémoire et à la quête des origines perdues. Autant dire que c'est par la mémoire que cette poésie, régressive par nature, cherche à combler le manque qui creuse l'être.

La mémoire et la mort

Comme chez Lamartine, bien évidemment, l'absence provient donc de la distance creusée par le temps, de sorte que ce néant représenté par la poésie est d'abord le passé. Et la dérélition, dans son sens métaphysique, qui affecte l'univers de Schehadé est bien le fait de l'oubli, qui est peut-être la forme la plus douloureuse de la perte⁵: «Une poupée oubliée par mégarde» (*ibid.*, p. 10), «maison oubliée» (*ibid.*, p. 39), «l'une oubliée / Dans le ciel comme une figure» (*ibid.*, p. 47). De là, sans doute, la répétition obsessionnelle, surtout dans les *Poésies*, de l'injonction du souvenir contre ce que Supervielle nomme, admirablement, l'«oublieuse mémoire»:

Souviens-toi des fleurs de la terre (*P*, p. 14)

Rappelle-toi tous ces sommets (*ibid.*, p. 29)

La thématique de la mémoire, «topos» de l'élégie, traverse ainsi l'œuvre tout entière — et pas seulement sur le mode de l'injonction —, comme pour racheter la perte:

O bien-aimée pleine de pleurs
De plaine en plaine en perdant la vue
Nous nous vivrons dans nos mémoires (*P*, p. 34)

Et c'est évidemment contre la mort, la perte irréparable, qu'est invoquée la puissance de la mémoire. L'oubli des morts, chez Schehadé, doit être en outre compris dans sa double acception de génitif objectif et subjectif. Car les défunts ne sont pas seulement ceux que les vivants oublient, mais aussi ceux qui oublient la terre où ils ont vécu:

Ils ne savent pas qu'ils ne vont plus revoir
Les vergers d'exil et les plages familières
Les étoiles qui voyagent avec des jambes de sel
Quand la nuit est triste de plusieurs beautés
Ils oublient qu'ils ne vont plus entendre
Le vent de la grille et le chien des images
L'eau qui dort sur la couleur des pierres
La nuit avec des violons de pluie (*P*, p. 65)

5. Cf. Richard Stamelman, *Lost beyond telling, Representations of death and absence in modern French poetry*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1990.

Ce poème décrit la mort à la manière de la poésie de Supervielle, dont Schehadé est très proche, plus encore que de Saint-John Perse ou de Jouve⁶, de sorte que la mort elle-même paraît se définir par la mémoire:

Comme l'oiseau qui vole dans l'église de marbre
À cause de ta mémoire on t'appela Morte (P, p. 37)

Une telle fascination pour la mort n'a certes rien d'étonnant dans une poésie élégiaque, marquée essentiellement par le deuil. Mais à vrai dire, comme chez Supervielle, il s'agit bien plutôt d'une poésie *des morts* que de la mort, et qui cherche à donner vie à ceux qui ne sont plus — à transformer l'absence en une présence. Tel est sans doute le sens de la quête des «Aïeux», qui incarnent en somme le passé révolu:

Si je dois rencontrer les Aïeux
À l'extrémité d'une terre d'élégie
Là où se perd la parole des puits
Et le vieil élevage des lunes [...]

Si je dois rencontrer les Aïeux
À l'extrémité d'une terre d'élégie
Menant un enfant de grand sommeil
Au bord des fleuves sans terres (p. 90)

L'espace de l'absence («Là où se perd la parole des puits», «fleuves sans terres») n'est autre que celui de la mort figurée comme un lieu, à «l'extrémité» de la poésie («terre d'élégie»). La réminiscence traverse l'espace des morts par lequel le poète «rejoindr(a) l'aiguille et les songes (*ibid.*). Et nombreux sont les poèmes qui évoquent un tel retour à la terre des ancêtres: «Quand tu dormiras dans la terre des enfants» (p. 106), «Nous irons un jour enfants de la terre [...] Aux pays de l'ombre cette brouette triste» (p. 88), «Lorsque nous aurons / Des plages douces à toucher par le regard / et cette vie où l'ombre s'écarte du jour / le repos viendra avec ses trésors» (p. 84), «Nous reviendrons corps de cendre ou rosiers» (p. 74), etc. La communication avec les morts est donc présentée comme un retour aux origines à travers un réseau d'images familiales: les Aïeux, mais aussi, bien sûr, la mère omniprésente, surtout dans *Le Nageur d'un seul amour*: «Ma mère allumait les lampes...» (p. 13), «Ma mère appelait les anges par leurs prénoms» (p. 32), «Les sœurs de ma mère parlaient si bas» (p. 38)... Le souvenir, la mort sont étroitement unis jusqu'à se confondre dans un retour aux origines familiales et à l'enfance, dont la nos-

6. Voir l'hommage rendu à Supervielle dans le «Portrait de Jules» (P, p. 109) et, réciproquement, l'article «Georges Schehadé» de Supervielle (Tournai, *Revue nouvelle*, 1962, n° 36).

talgie est là encore un motif de l'élégie. Car la mélancolie du temps perdu est évidemment due au regret de l'enfance: «enfant qui court dans une forêt pleine» (p. 62), évocation de «Quand tu portais tablier d'écolier / Quand tu dormais chaque nuit sur ton enfance» (p. 67), «enfants avec leurs mondes» (p. 94), «enfance qui pleurez sur mes joues» (*Nageur*, p. 13), «enfance d'un voyage» (p. 19), etc.

Le paradis perdu

L'obsession du néant qui creuse l'être tient, par conséquent, au souvenir qui se mêle nostalgiquement à la perception du présent, qu'il voile de son ombre. Car le souvenir de l'enfance se pare de la beauté d'un Éden perdu, si bien que l'ici et le maintenant semblent un monde irrémédiablement déchu. Dans cette poésie élégiaque, seuls les souvenirs de l'enfance perdue sont heureux, suscitant une nostalgie d'autant plus grande. Le poème se fait alors récit des origines:

La taille des jeunes filles flottait dans le vent
L'oiseau à l'œil de perle ne laissait pas de trace
C'était l'époque des anges Oh je me souviens
La Terre heureuse avait le jour et la nuit pour enfants
L'absence gardait le sourire et la parole
Tout brillait de rien: l'herbe et la lampe
À l'exception d'un cheval cabré qui montait la garde
Et criait vers moi:
Une fois n'est pas coutume sauf pour la mort
Oh je me souviens (*Nageur*, p. 9)

Si le négatif est présent dans le poème — l'«absence», le «rien» —, c'est cette fois de manière favorable, associé qu'il est aux choses bénéfiques propres à l'imaginaire de Schehadé — les «anges», l'«herbe», la «lampe». Il s'agit alors explicitement du souvenir d'un Âge d'Or, comme l'indique le mythe de la terre mère qui préside au jour et à la nuit, lui-même rechristianisé par le motif des anges.

Les connotations religieuses de ce passé qu'il s'agit de retrouver par la poésie sont évidentes, comme l'atteste la présence des «Anges», qui rappelle la poésie de Rilke — les *Élégies de Duino*, précisément —, autant que *La Chute d'un Ange* de Lamartine et que, bien évidemment, les sonnets de Mallarmé. Dans la *Soirée des proverbes*, les anges sont expressément définis par Argengeorge, le poète, comme une présence qui comble le vide:

Arrêtez, Alexis! Ces murs sont murs. La colline est vide malgré le matin... Il faut laisser ici plus qu'une absence!... Le dessin d'un ange sur le mur (p. 247).

Il est saisissant de voir réapparaître la même image dans *Si tu rencontres un ramier*:

Pour toucher ce que nous avons aimé
Comme dans les pages d'un livre de Lune
Nous irons dans la maison d'une campagne
Et l'ange d'un mur sera notre aîné (*P*, p. 99)

ou encore dans le *Nageur*: «Un ange enfant change de mur» (p. 37).

De façon générale dans le *Nageur*, cette présence devient obsessionnelle: «époque des anges» (p. 9), en même temps que la thématique religieuse, plus marquée dans les *Poésies*. L'hommage à Fra Angelico, dont on reconnaît les *Annonciations*, prend alors tout son sens:

Ma mère appelait les anges par leurs prénoms:
Gabriel aux doigts de violon
Aux ailes de coquillages
Et Marie, Marie seule dans la maison... (p. 32)

Ces humbles objets que sont une lampe, une lanterne, associés à l'idée de lumière, jouent un rôle constamment bénéfique dans l'œuvre de Schéhadé. Dans le théâtre, ils servent de fil conducteur entre les personnages et de guide dans la nuit, comme le montre leur présence obstinée dans *La Soirée des proverbes*. L'obscurité de la nuit angoisse les personnages qui, tour à tour, se rendent à la «Soirée mémorable» — «Dehors l'ombre est terrible», déclare le Président Domino (p. 27) — et rend indispensable cette Lanterne qui circule de l'un à l'autre:

Dehors, il doit faire nuit sombre. (*Il montre à Esfantian la lampe suspendue au plafond*.) Cette lampe est là... pour vous éclairer. (I, 1, p. 15)

À tel point que, ayant perdu sa lanterne, Domino se demande: «Comment vais-je à mon tour, partir?» (p. 48). Au contraire, l'usurier Sola, qui se vante d'être fait pour la nuit, refuse la lanterne: «Dehors, la nuit m'attend, comme un manteau fait à ma taille. (*Il montre la dernière lanterne qui reste sur l'étagère*.) Je n'ai pas besoin de lanterne» (p. 85). Et le Diacre Constantin, perdu dans la nuit, réclame une lanterne: «Je me suis égaré. On n'y voit goutte dehors; c'est une nuit mémorable. Avez-vous une lanterne à me prêter» (p. 28). La lanterne, qu'on retrouve aussi bien dans la pantomime «L'Habit fait le prince», où le cocher Chalon, faute de lumière, demande aux étoiles d'allumer les lanternes du carrosse qui emmène le «Prince», ou encore dans *L'Émigré de Brisbane*, guide symboliquement les personnages égarés dans leur «voyage» vers le sens, c'est-à-dire vers le passé édénique.

La Soirée des proverbes, en effet, réactualise le souvenir d'une « nuit merveilleuse » sous la forme d'un récit, ainsi que l'annonce le prologue:

Ils furent plusieurs qui assistèrent à cette soirée et qui maintenant sont morts! Le temps a jeté leurs âges par la fenêtre; l'eau et le gazon ont pourri leurs corps. Si la mélodie peut survivre dans l'âme d'un enfant, si tout ce qui fut esprit demeure, je vais raconter l'histoire d'une nuit merveilleuse.

Les personnages de *La Soirée* se réunissent à l'auberge des Quatre Diamants parce qu'ils tentent de retrouver une soirée ancienne que le souvenir doit ressusciter. Le vide est alors le signe même de l'écart entre le présent et le passé. D'où cet admirable dialogue entre Argengeorge, le poète, et le menuisier Raphaël:

Pourquoi êtes-vous venus dans cette maison Raphaël? Puisqu'il n'y a rien?... [...]

Parce que j'y suis venu il y a très longtemps?... [...] Combien étions-nous alors autour de cette table?... Et que faisons-nous dans cette maison, en écoutant dehors l'hiver rassembler ses nuages et la neige vénielle tomber, avec sa fatigue blanche?... Voilà ce que vous aimeriez savoir, Argengeorge. À cette place était assis un jeune homme qui avait votre âge, aux yeux sombres comme la violette humaine des jardins, à la parole lente et réfléchie. Juste à votre place, Argengeorge!» (p. 207-208)

Et Argengeorge de conclure, admirablement, selon une image qui revient aussi dans la poésie:

Seul le souvenir vous ramène, ici, comme des barques... sous le vent.

Les lanternes permettent la traversée des ténèbres de la mémoire jusqu'aux origines lumineuses — « c'est la vie de chercher avec ses mains, quand on est dans l'ombre », déclare le menuisier (p. 213). De la même façon, dans les poèmes, la lampe est associée directement au souvenir, de l'enfance en particulier, comme dans *Le Nageur*:

Ma mère allumait les lampes pour éloigner les ombres de nous
(p. 13)

Où sont les nuits de l'hiver
La lampe douce dans sa robe de verre (p. 39)

De sorte que, par une métonymie, l'Éden perdu peut être dénommé le « pays des lampes » (p. 35), et que l'angoisse du présent tient au fait d'être

«loin des lampes chaudes aux yeux» (p. 12): sources de lumière, au sens éminemment symbolique, les lampes diffusent aussi la chaleur rayonnante du foyer, le protégeant comme un «nid» — autre image récurrente chez Schehadé, et commentée par J.-P. Richard⁷ — des ténèbres extérieures.

Le retour et le rêve de fusion

Hantée par la nostalgie du paradis perdu de l'enfance, la poésie de Schehadé se constitue, temporellement, sur l'idée d'un retour aux origines, d'une répétition par la mémoire qui est censée abolir la distance creusée par l'écoulement du temps. L'œuvre trouve sa dimension élégiaque dans l'inlassable ressassement des scènes fondatrices de l'enfance réactualisées, re-vécues par l'écriture. Le dialogue entre Argengeorge et le menuisier Raphaël dans *La Soirée des proverbes* montre d'ailleurs bien que tout moment privilégié est précisément «mémorable», comme la «soirée», en ce qu'il est destiné à être indéfiniment re-vécu dans le souvenir; l'action représentée n'est qu'une répétition. La trame de *L'Émigré de Brisbane* est entièrement construite sur le retour nostalgique des «émigrés» aux lieux de leur jeunesse. De là l'emploi, dans *Les Poésies*, du préfixe «-re» qui rend la thématique du retour obsessionnelle, en ouverture de nombreux poèmes:

Nous reviendrons corps de cendre ou rosiers (p. 74)

L'étoile reviendra sur le jardin détruit (p. 75)

Vous ne retrouverez pas la paix du Royaume (p. 76)

Je rejoindrai l'aiguille et les songes (p. 90)

Pour retrouver le corps et l'âme de l'enfance (p. 95)

Ils reviendront quand cessera la distance (p. 96)

Mais Argengeorge, Vasco, l'Émigré rencontrent la mort; les voyages qui scandent l'œuvre de Schehadé sont en définitive des retours au point de départ à travers la mort, et le temps y est pensé comme cyclique, à l'instar du rythme des saisons de la nature, si importantes dans cette poésie. Car l'Éden primitif, caractérisé par les «Anges», est certes surchargé de connotations religieuses, mais il ouvre également sur une nostalgie fusionnelle proche du romantisme, en fin de compte plus panthéiste que chrétienne — pour ne pas dire païenne, dans la mesure où l'élémentaire se trouve proprement divinisé. Comme on l'a vu, la nostalgie de l'enfance est aussi celle de la Terre des Aïeux, de sorte que le paradis perdu est bien un

7. «Georges Schehadé», *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, 1964.

«pays», voire une «patrie»: une «terre natale» (*Nageur*, p. 17), des «terres lointaines où l'on perd son nom» (*P*, p. 64), un «pays lointain si proche par le chagrin de l'âme» (p. 94). C'est encore le possessif «mon pays» («Si tu es belle comme les Mages de mon pays» (*P*, p. 71), le pays de la mère («Ma mère en son pays se souvenait», p. 91), qui exprime le mieux ce rêve du lieu et cette nostalgie de la Terre Mère. Il concrétise le souci de l'appartenance à une «patrie» et à une culture — celle d'un Orient, certes mythique, mais qui transparait dans les allusions à la Mésopotamie (*P*, p. 29, *Nageur*, p. 11), à la Perse, sans que jamais le Liban soit cité, à différence de la poésie de Charles Corm. Bien que Schehadé récuse le caractère anecdotique d'une poésie «patriotique», il témoigne néanmoins du sens de l'appartenance à un lieu spirituel.

Le jardin et les roses

La thématique du jardin prend ainsi une double signification symbolique. Dans le contexte créé par les références aux Anges, aux Saints, à la Vierge Marie, elle renvoie explicitement au jardin d'Éden de la Bible. Et il est vrai, comme le rappelle Gaëtan Picon, à cet égard, que la poésie de Schehadé puise dans l'imaginaire de l'Orient. C'est ainsi qu'on peut comprendre les «vergers» et les pommes de ce jardin primitif:

Elle marchait dans un verger
De douces syllabes tombaient des arbres
L'air n'avait plus de couleur (*Nageur*, p. 31)

Comme un enfant d'autrefois dont le cri se perd
Dans un verger de pommes blanches (p. 34)

Mais ce jardin, et les roses qui y poussent, rappellent aussi un «topos» épicurien et anacréontique (les «roses d'Alexandrie» portées par la jeune fille, *P*, p. 28) et suggère l'idée d'un retour à la terre nourricière, à la Terre Mère ainsi sacralisée:

Je marche derrière les grands paradis
Mais la rose parle dans la maison (*P*, p. 25)

La rose est alors associée à la vie et à la mort, représentée ici par le chrysanthème, et le jardin est un «jardin des morts»:

Oh va dans ce jardin
Retrouver la rose méconnaissable
Le chrysanthème à la crinière de lion (*Nageur*, p. 17)

Dans tous les cas, elle est associée aux vertus de l'enfance et du «vrai lieu» perdu, comme l'indique l'union avec la lampe, hautement bénéfique: «La rose se chauffe à la lampe comme une sœur» (*Nageur*, p. 11).

La quête des origines correspond donc à un désir de fusion dans le Tout de la nature, dans la plus pure tradition romantique. Stylistiquement, de façon très subtile, l'être aimé chez Schehadé est insensiblement «naturalisé» grâce à des images qui caractérisent la femme par les éléments, et réciproquement qui personnifient la nature:

À vingt ans c'est un tremblement
De voir ses yeux dans l'eau des femmes
La chambre a la parure de la mer (p.15)

Le complément «dans l'eau des femmes», où la préposition «de» peut introduire aussi bien un complément déterminatif à valeur analytique qu'une métaphore synthétique, tend à assimiler la femme à la mer, évoquée métonymiquement par la «parure» de la chambre. Et c'est ensuite la comparaison qui prolonge le glissement de l'être humain à la nature — à l'animal, cette fois, puisque les amants sont «Comme deux oiseaux qui volent ensemble s'écrasent». De même, il arrive que la femme soit identifiée à la «pierre», et le poète amoureux à la lune, selon un véritable élargissement cosmique «À l'heure où le soleil et nous deux faisons une rose» (p. 17). Innombrables seraient les exemples d'images qui tissent un réseau serré d'analogies entre la femme et les éléments naturels («jeune fille aussi haute que les arbres» (p. 38), «Vos mains sont sèches comme les rosiers», p. 34), «L'aube était la première femme humaine» (p. 21), «La petite fille qui a une toux de montagne» (p. 85), «Jeune fille soleil...» (p. 72), «Cette femme / Dont le sourire est un peu de terre sur les seins» (p. 54), etc.), avec un véritable échange du règne humain et du règne naturel — naturalisation de l'homme et personnification anthropomorphe de la nature.

À cette fusion qui donne un sens allégorique au désir amoureux — devenu Éros cosmique — en quelque sorte créée par l'image, s'ajoute la thématique explicite de l'union:

La main dans la main comme le ciel (p. 26)

qui établit une triple union analogique — des humains, et des éléments, des éléments entre eux puisque, aussi bien, ce sont les noces cosmiques du jour et de la nuit qui sont célébrées, comme dans *La Soirée des proverbes*:

Je viens de voir le Jour et la Nuit! Oh! D'un côté: le jour! De l'autre: la Nuit! Le Jour et la Nuit dans les champs, ensemble (*il presse sa main sur son cœur*.) Oh!... ça n'a duré qu'un instant. (p. 15)

Cette vision, qualifiée par le Président Domino d'«allégorie» (p. 32), est bien le signe, sinon de l'Apocalypse, du moins d'un retour aux origines du monde, avant la division et la perte — mythe fusionnel qui est aussi celui de la poésie.

Le songe, le sommeil

C'est par le songe, le rêve — par la poésie — que l'union avec l'élémentaire peut être consommée puisque

Celui qui rêve se mélange à l'air (p. 80)

L'état de rêve est souvent présenté comme une double inclusion dans la nature, par une sorte de «chiasme»⁸ souligné ici par le sens concret du verbe «comprendre» :

Et ceux-là rêvent sous leurs feuillages
Quand l'oiseau est mûr et laisse ses rayons
Comprendront à cause des grands nuages
Plusieurs fois la mort et plusieurs fois la mer (p. 61)

L'histoire de la «Soirée» montre encore bien que le souvenir, en définitive, est un songe, que le retour aux origines doit s'accomplir dans l'imaginaire: à plusieurs reprises, les personnages se «demandent [...] si cette nuit n'est pas un songe» (p. 153-154). Quant à Marguerite, dans *l'Histoire de Vasco*, elle vit son amour comme un songe: «Je suis en rêve... Laissez-moi» (p. 26), et César tente de lui montrer que Vasco et elle vivent un rêve:

César

Pauvre Vasco! Maintenant, c'est lui qui rêve

Marguerite

C'est moi qui rêve... Toujours de lui!

César

Assez, Marguerite! Maintenant, assez! Te mettre dans tous ces états pour une... atmosphère! Car, c'est un songe, n'est-ce pas? (p. 234)

Mais Marguerite observe justement: «Celles qui pensent que je suis folle de courir après une ombre... que serrent-elles dans leurs bras, lorsque l'aimé est auprès d'elles sinon le rêve de leur amour! Et qu'ont-elles de plus que moi?» (p. 149), de sorte que, selon une thématique éminemment baroque,

8. «L'entrelacs, le chiasme», *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, p. 172 sq.

«la vie est un songe». Mais l'intéressant est que ce songe ait partie liée avec l'amour étendu à la dimension cosmique qui donne accès à la vraie vie perdue. La mémoire et le songe convergent alors dans une commune nostalgie régressive.

Et il n'y a rien d'étonnant que ce «topos» du songe initiatique coïncide avec la mort, selon un leitmotiv obsessionnel de la poésie romantique. La paronomase en guise d'assonance citée précédemment (mer/mort) signifie bien la réintégration de l'homme dans la nature par la mort, qui n'est autre, elle-même, qu'«une fleur de la pensée» (*P*, p. 71):

Le petite fille qui a une toux de montagne
Qui garde l'herbe sur son visage
La mûre des bois n'a pas retrouvé sa trace
L'écho et ses chiens parfumés ne s'en souviennent plus
Je pense qu'elle a dû pâlir dans ses habits
Avant de rejoindre l'envers des arbres
Donnant sa part de nuit au corbeau du sable
L'autre plus douce pour les marécages solitaire
Ainsi dure au printemps la neige des amandes (p. 85).

Comme dans la poésie de Supervielle, les vivants sont en communication intime avec les morts, justement décrits «Comme ceux dorment dans la terre éternelle» (p. 88), et la mort comme l'état «Quand tu dormiras dans la terre des enfants» (p. 106). Mais cette image de la mort comme sommeil n'est nullement l'euphémisme lexicalisé du discours quotidien; toute l'œuvre de Schehadé consiste au contraire à renouveler ce cliché, à lui redonner son sens originel pour qu'il ne soit plus seulement une figure de style: le sommeil et la mort sont bien des états identiques en ce qu'ils permettent de retrouver l'unité primitive. À cet égard, la fusion dans le Tout est une nouvelle vie car «Qui habite les songes ne meurt jamais» (p. 97) et «Comment mourir / Quand on peut encore rêver» (*Nageur*, p. 25).

L'éternité

Le temps semble aboli par la mémoire et, surtout, par la mort comme retour aux origines. De sorte que les images de l'Eden suscitent l'évocation de l'éternité. Mais il serait erroné de penser que cette éternité est la négation du temps, qui tend plutôt à substituer un temps cyclique, bénéfique, au temps linéaire dévastateur. Tel est le sens de la fusion dans la nature, qui soumet les morts aux cycles des saisons, temps conçu alors comme «innocent» et par là «bien-aimé», à la manière de l'enfant qui joue chez Héraclite:

Les nuits et les jours perdent leurs ombres par milliers
 Le Temps est innocent des choses
 O colombe
 Tout passe comme si j'étais l'oiseau immobile (*P*, p. 74)
 O mon amour je suis dans un prairie
 Avec des arbres de mon âge
 Mais les gazelles passent dans les cils endormis
 Ce soir la mort est fille du Temps bien-aimé (*P*, p. 75)

La poésie de Schehadé offre alors la possibilité d'une réconciliation avec le négatif, avec la finitude assumée comme telle, qui prend même un visage souriant:

L'absence gardait le sourire et la parole (*Nageur*, p. 9).

L'absence, la perte sont transformées poétiquement en une nouvelle vie, soumise au rythme cyclique du grand Tout et des éléments — de la «Terre des plages» (*P*, p. 84), où «Les corps de la nuit» — les morts — «deviennent la mer» (*P*, p. 94). La poésie de Schehadé échappe ainsi au tragique d'une perte irrémédiable: de là, sans doute, sa tonalité mélancolique en demi-teinte, qui rejoint encore en cela l'élégie romantique.

Dominique Combe

Dominique Combe est né le 21 mai 1958 à Avignon. Il a publié *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, José Corti, 1989; *La Pensée et le style*, Éditions Universitaires, 1990; *Les Genres littéraires*, Hachette, 1992. Deux volumes sont sous presse: *Aimé Césaire. Cahier d'un retour au pays natal*, P.U.F., Coll. Études littéraires, à paraître au printemps 1993 et *Orients francophones. Poétique de la langue française dans le monde arabe*, à paraître chez Noël Blandin, mars 1993.

Œuvres citées

«L'Écolier sultan» (1950) suivi de «Rodogune Sinne» (1947), *Premiers écrits*, Gallimard, 1973.

Les Poésies, Gallimard, 1952, repris en 1969, coll. «Poésie/Gallimard» <noté *P*>.

Le Nageur d'un seul amour, Gallimard, 1985. <noté *Nageur*>.

La Soirée des proverbes, Gallimard, 1954.

Histoire de Vasco, Gallimard, 1956.

L'Émigré de Brisbane, Gallimard, 1965.

L'habit fait le prince, Gallimard, 1973.