

PARCOURS À TRAVERS LES TITRES DE SALAH STÉTIÉ

En abordant une œuvre par ses seuls titres, j'ai conscience que le projet peut paraître bien limité et singulier. Pourtant il fallait répondre à l'appel que constituent les titres des recueils de Stétié. Que connaît-on d'abord d'une œuvre sinon justement son titre, entendu, répété, lu avant que ne vienne l'éclairer, lui donner sens et contenu notre propre lecture de l'ouvrage auquel il sert d'enseigne? Et c'est précisément en tant qu'enseigne que les titres de Stétié nous interrogent, sortes de pancartes par lesquelles l'auteur se signale à son lecteur et tente d'y inscrire l'emblème de son œuvre, par quoi il le "racole" comme dit L. H. Hoek.¹ C'est pourquoi je m'arrêterai essentiellement aux titres des recueils, laissant de côté, malgré leur construction apparemment analogue, ceux des essais et ceux des poèmes – peu nombreux – à l'intérieur des recueils. En effet ils ne peuvent obéir à la même stratégie, ni remplir la même fonction.

Le rôle "naturel" du titre est "d'informer le lecteur et de faciliter son accès au texte".² Aussi faut-il partir du postulat que, pour tout écrivain, le choix du titre ne relève d'aucun hasard et qu'il porte au contraire un sens fort, une orientation de lecture mûrement réfléchie par l'auteur; hypothèse générale, que Stétié confirme explicitement dans **Archer aveugle**³ (p. 73): "Il faut réfléchir aux titres" me disait Jouve" rappelle-t-il commentant lui-même **Matière céleste** et **Sueur de sang**. Nul doute que le disciple n'ait retenu la leçon: l'étrangeté des siens en fait foi; ils sont étranges en effet et incitent à l'exégèse. Etranges, voire monstrueux, de cette monstruosité qui se fait montrer du doigt et qui dérange, par l'anomalie de sa composition. Mais pour mener à bien cette tétatologie en quelque sorte, il nous faut retrouver notre lecture première, dont l'accoutumance de l'œuvre efface ensuite le souvenir.

Nous retiendrons les neuf principaux titres à ce jour: **L'eau froide gardée**, **Fragments: Poème**, **Obscure lampe de cela**, **Inversion de l'arbre et du silence**, **L'Être Poupée** suivi de **Colombe aquiline**, **Nuage avec des voix**, **L'autre côté brûlé du très pur**, **Seize paroles voilées**, **Fièvre et guérison de l'icône**.

Deux d'entre eux, **Fragments: Poème** et **Seize paroles voilées**,

relèvent de l'ordre métapoétique, non pas annonciateur d'un contenu mais qualification du type de discours auquel on aura à faire à la manière des **Méditations poétiques** de Lamartine, des **Poèmes barbares** de Lecomte de Lisle, de **Calligrammes** d'Apollinaire, des **Poésies** de Mallarmé ou de Shéhadé, etc. Ce n'est pas le sujet qui est annoncé mais le genre, avec cette nuance que le titre ne renvoie ici à aucun genre déterminé. Le genre du "fragment" en effet n'existe pas plus que celui des "paroles".

Ici donc et d'abord **Fragments: Poème**. *A priori* et si l'on entend seulement ce titre sans voir la couverture, on pense que le titre c'est fragments et que poème n'est que la qualification du genre⁴. Mais ici, "poème" est placé sur le même plan que "fragments", en caractères de taille égale et introduit par deux points qui font le lien avec le terme précédent. Premier élément insolite. Le deuxième, c'est le heurt brutal, dans une présentation aussi péremptoire qu'elliptique, entre le pluriel de fragments et le singulier de poème. Non pas des fragments-poèmes, mais des fragments et un poème. Troisième élément perturbateur, les deux points. Ce signe de ponctuation polysémique appelle toujours une interprétation, raccourci dont il faut deviner le lien logique qu'il établit entre les deux parties du discours, ici entre fragments et poème, rapport de déduction logique: ces fragments se constituent en poème, ou rapport d'opposition: dès lors les fragments s'opposeraient au poème idéal?

Ce qu'il convient de noter surtout c'est leur place anormale, au commencement de la seconde ligne et non en fin de la précédente. Le titre est composé à l'encontre des règles typographiques – Le titre pouvait du reste s'étaler sur une seule ligne; et la consultation du faux-titre de l'ouvrage en page 3 souligne la volonté marquée, la nécessité, que les deux mots soient disposés l'un au-dessous de l'autre – L'effet de surprise repose essentiellement sur cette disposition, qui deviendra ensuite pratique courante dans tout le recueil. Mais ajoutons que la majuscule après les deux points est également fautive, à moins d'une sacralisation du poème, voire d'une personnification en une entité supérieure. Car si l'on confronte à **L'Être Poupée** déjà évoqué, la mention poème en minuscule, en caractères plus petits et en sous-titre discret, retrouve une pratique conforme aux normes.

Les deux points, leur présence et leur place, opèrent un second effet typographique, c'est le décentrement de "poème" qui au lieu d'être

exactement disposé comme “fragments”, est décalé vers la droite en raison du retrait occasionné par les deux points, et ne peut donc être lu sur le même plan que “fragments”. La lecture du second mot du titre est à la fois retardée – triplement retardée, par l’alinéa, par la ponctuation et par le retrait, et énigmatique. L’écriture est morcelée, réalisant visuellement, physiquement le sens du mot “fragments”, et sur le plan rythmique, scindant en deux temps égaux et brefs (deux syllabes pour chaque) l’ensemble.

Nous sommes en panne d’explication. L’ellipse est forte et tout repose sur le sens que nous prêterons aux deux points avec l’obligation pour le lecteur de collaborer activement, de remplir le trou creusé par la typographie. On ne sait si le titre ici oriente le lecteur ou contribue à le désorienter plutôt. La parole à venir sera sous le signe du fragmentaire, et comme le titre, du blanc. La discontinuité s’affiche visuellement. Il n’est que de regarder comment opère la ponctuation dans ce recueil, constamment décalée, détournée de ses fonctions initiales. Nombre de virgules, points-virgules, points se trouvent en tête de vers – les deux points s’y retrouvent ainsi placés sept fois, ouvrant des vers eux-mêmes cassés de manière irrégulière du plus bref “Si” (p. 8) au long “Sinon de vieux sommeil, l’unique ciel, et d’arbres ” (p. 11), entrecoupés d’espaces inhabituels (“Et ses figures quand le feu étreint le feu” p. 10, “Nu-troué le traversé non traversé”, p. 9⁵). Car les trous dans le discours sont nombreux, la phrase quand elle parvient à se constituer au-delà du simple balbutiement s’interrompant parfois, et le poème avec elle, dans l’inachèvement, comme si la fin en avait été happée par le vide (cf. p. 29, p. 31). On assiste au spectacle de la discontinuité⁶.

S’abstenant de toute référence à un thème ou motif du recueil, le titre propose en fait une forme d’art poétique, passant du constat objectif à la prise de position: **Fragments: Poème** qualifie la nature particulière de cette écriture, assume par avance la forme fragmentaire; mais la seconde partie du titre va plus loin en induisant une revendication: ces fragments n’en sont pas moins un poème, unique et unitaire. Et si une intertextualité latente laisse à voir la parenté entre ce titre et ceux de René Char **La parole en archipel** ou “Le poème pulvérisé”, il faut aussi noter en quoi au contraire il s’en sépare. D’abord formellement, par sa plus grande brutalité puisque l’“archipellisation” du discours a déjà lieu, nous l’avons vu, et que là où Char conserve une

syntaxe organisée, Stétié la détruit. Mais surtout et paradoxalement, étant données les remarques formelles que nous venons de faire, le processus chez Stétié est inverse de celui produit par les titres de Char. Chez celui-ci la parole d'abord une est soumise à la dispersion. Dans la multiplicité, Stétié vise l'un; des fragments doit naître cependant le poème. Toute l'œuvre de Stétié, même s'il vit "dans les éclats" comme dirait Michaux, et s'accorde avec "la crise d'identité de l'homme moderne" que traduit son verbe "parcellisé"⁷, rêve nostalgiquement de l'unité première, d'une unité que le poème pourrait avoir pour tâche de restaurer.⁸ Cette visée du poème unique dans les fragments est presque une constante des recueils – peut-on dès lors continuer de les appeler ainsi? –; elle sera réaffirmée sur la page de titre de **L'Être Poupée** constitué de 97 textes mais qualifié de "poème", et commentant **Inversion de l'arbre et du silence**, l'auteur précise qu'il s'agit d'"un seul long poème constitué d'une suite de fragments"⁹. Et si ces fragments sont souvent numérotés à quelques exceptions près, il n'est pas de titre à l'intérieur de l'ensemble qui tendraient à isoler et individualiser les textes¹⁰. Si la majuscule à Poème semble le sacraliser, c'est que précisément l'aspiration du poète est de parvenir à une réunification de l'homme et du cosmos, bien que celui qui écrive la sache impossible. Il s'agit toujours de tendre vers cette capacité miraculeuse et fugitive attribuée à la poésie.¹¹ L'ouvrage **Fragments: Poème** est constitué de 100 fragments, dont le centième est absent, ouvert sur le vide d'une page blanche. Le parallèle avec les 100 noms de Dieu dont on ne connaît que 99 dans la tradition arabe est flagrant et renforce l'effet du titre. Nous restons dans les fragments, dans les tâtonnements mais nous cherchons le Poème, l'unique, la clé de l'univers, la vraie connaissance et le pouvoir absolu que signifierait l'accès au centième nom, et l'écriture du centième fragment permettrait l'accomplissement du Poème. Comme son titre, le recueil nous laisse formellement sur une béance, "balcon ouvert sur le vide" en sachant cependant que du vide tout peut naître car "le vide est le contraire du rien"¹², puzzle presque reconstitué et cependant infaisable puisqu'il manque la dernière pièce¹³. Les deux points insolites du titre ne sont peut-être ni explicatifs ni oppositifs, mais signe double, figuration du désir et du doute que des fragments naisse le poème: "la morale éparse du monde, c'est l'effort qu'il fait pour redevenir soleil"¹⁴. Ils jouent aussi quelque chose comme la fonction du miroir qui inverse le reflet et le renvoie autre. On sait

à quel point le motif de la réfraction et le thème de l'ambiguïté sont essentiels à la pensée de Stétié. Ce qu'il a développé dans ses essais, notamment dans *Ur en poésie* me semble figuré dans ce titre lapidaire, retournement inattendu des fragments en poème qui anticipe le passage de l'autre côté comme retournement de la vision... Mais nous y reviendrons.

L'étude de ce premier titre nous invite donc à une forte attention aux effets formels en passant à l'enjeu: le poème avec un P majuscule, proposant une esthétique et une poétique. Qu'en est-il du deuxième titre de cet ordre, **Seize paroles voilées**? D'abord la précision du chiffre assez étonnante correspond certes au seize textes du recueil; ils disent assez que le travail est chiffré comme sont "voilées" ces paroles. Les annoncer telles, c'est mettre en garde le lecteur en le prévenant qu'un travail de déchiffrement sera à accomplir; c'est aussi le provoquer en lui assurant que le sens lui échappera. Il y a dans cette précision une nouvelle ambiguïté, entre l'aveu d'impuissance et celui de toute puissance. En effet, on connaît la double fonction du voile que Christine Chémali a rappelé dans son étude du recueil: dissimuler et révéler comme le voile divin qui tout en masquant l'absolu permet de diriger son regard vers lui.¹⁵

Or la question que pose ce titre est celle des compléments du participe passé: voilées certes mais pour et par qui? En s'annonçant voilés, ces poèmes se donnent comme réservés aux initiés, ceux qui ont des oreilles pour entendre. Le titre implique un hermétisme au sens mallarméen, où rien ne doit être explicite et où le sens se mérite¹⁶.

Mais il se peut aussi que ces paroles soient d'abord voilées pour celui qui écrit. Dès lors le recueil nous emmène dans un parcours initiatique où l'impétrant semble franchir des portes jusque là interdites ("Personne ne m'interdira plus d'entrer ici") et rejoindre au risque de s'y perdre (finissant "brûlés de paroles") le pays des morts.

Les quatorze années qui, semble-t-il, séparent la rédaction de la publication des poèmes conforteraient cette analyse. La distance qui s'est écoulée n'a-t-elle pas accru l'obscurité de ses paroles pour le poète lui-même, et l'on songe aux vers liminaires de **L'Eau froide gardée**¹⁷, presque liminaire à l'ensemble de l'œuvre poétique:

De cela qui s'écrit je ne

Sais rien

– La parole est dressée dans le manque d'air

Hormis ces deux titres, les sept autres renvoient à un contenu sémantique et tous reposent sur des effets similaires. Si l'on a bien, comme attendu, des phrases nominales, elles ne se limitent pas à l'aspect d'économie qui souvent caractérise un titre; au contraire dominant des syntagmes fondés sur des rapports de complémentation, parfois assez longs, comme des bribes de discours: **L'eau froide gardée, Obscure lampe de cela, Inversion de l'arbre et du silence, L'Être Poupée** suivi de **Colombe aquiline, Nuage avec des voix, L'autre côté brûlé du très pur, Fièvre et guérison de l'icône.**

Il convient de noter que tous se construisent autour d'un substantif à forte évocation poétique, mots-essences comme les a qualifiés Yves Bonnefoy dans **L'improbable**, c'est-à-dire plus génériques que spécifiques, à large extension et à faible compréhension comme dirait la grammaire, recouvrant des réalités éternelles, mais aussi diverses, vagues, qui s'opposent dans leur atemporalité aux mots de l'aspect, comme la pierre s'oppose à la brique. Ici eau, lampe, arbre, nuage. Et quand ils paraissent plus spécifiques, colombe – et non oiseau –, icône – et non image –, ils rayonnent de toutes les connotations que les traditions littéraires et spirituelles leur ont accordées. Les traditions, car Stétié "à cheval" comme il le confie dans **Archer aveugle** sur deux cultures choisit des termes qui parlent à l'inconscient collectif en Occident comme en Orient. C'est en apparence plus par référence à l'imaginaire arabo-islamique qu'ils trouvent leur polysémie majeure, je pense par exemple à la lampe dont toute la portée ne peut se saisir que par référence au Coran où elle signifie la lumière divine et aux **Mille et une nuits**, où elle cache les génies. Ces mots-pivots dans les titres de Stétié allient, comme souvent les symboles, des réalités communes relevant de l'expérience quotidienne et des significations complexes, une intertextualité démultipliée que le poète lui-même dans ses essais met au jour¹⁸. Les titres de Stétié semblent ainsi jouer d'abord de cette complicité avec les textes fondateurs et il est difficile d'être un lecteur candide face à eux; les mots-phares parlent à notre inconscient chargé de culture; comment la colombe, si rare dans nos paysages, contrairement au pigeon des villes, n'évoquerait-elle pas la paix ou l'Esprit-Saint des chrétiens? Quand on a lu les essais, on sait à quel point Stétié s'intéresse à ce substrat symbolique des mots, cet investissement de l'imaginaire et cette fabrication du sens accordé aux réalités les plus élémentaires à travers l'Histoire, au point que certains passages sont de véritables études à visée syncrétiste.

Au vu de ces remarques, on se demande comment, s'inscrivant dès le titre dans une tradition symbolique par le recours à des mots conventionnellement poétiques, Stétié peut par ailleurs affirmer¹⁹, que le poète n'est pas homme de culture? L'étude des titres nous montre exemplairement comment se fait ce désapprentissage, cette remontée vers une parole primitive?

Notons déjà que la publication des commentaires de notions présentes dans les titres intervient toujours après coup, comme si le poète avait d'abord été frappé par la réalité de l'élément avant de gloser sur lui et chercher dans l'étude des mythologies et des littératures une sorte d'explication à sa propre fascination. Car fascination n'est pas un mot trop fort quand on voit combien les titres retiennent des notions clés de l'univers de Stétié, mots obsessionnels qui vont revenir non pas seulement dans le recueil qu'ils chapeaute mais dans tous les poèmes. Ces mots des autres, par le ressassement auquel il les soumet dans une écriture dont on a souvent souligné le tressage sonore par répétition d'un vocabulaire limité²⁰, Stétié se les approprie. Ses titres les placent dans un contexte énigmatique et paradoxal qui court-circuite l'imaginaire convenu auquel habituellement ils renvoient. J'ai évoqué de manière un peu rapide et provocatrice au début la monstruosité des titres de Stétié. C'est qu'en effet chacun me paraît se signaler par son déséquilibre syntaxique ou sémantique, un mot de trop ou une absence en perturbe la lecture et rend difficile leur mémorisation. Et cette qualification de monstres, le poète ne la récuserait pas qui dans **Archer aveugle** développe comment dans l'univers islamique phénix et griffons sont manière qu'a l'artiste de créer contre la création divine qu'il est impensable de reproduire en miroir. L'interdit pesant sur l'imitation de la nature avant de donner l'abstraction totale engendre un "fantastique par télescope" où des êtres hybrides laisseront à l'artiste la liberté de sa rêverie. Les titres de Stétié pratiquent un semblable télescope, par des associations inattendues. La plupart d'entre eux reposent sur un principe de contradiction et sur un détournement à l'égard de la convention, dont nous allons étudier le détail.

Le premier, **L'eau froide gardée**, est en apparence limpide. Il évoque une réalité bien essentielle au monde arabe, l'eau froide, la fraîcheur de la citerne. Cependant il y a comme un déséquilibre presque maladroit dans ce substantif suivi de deux qualificatifs au statut différent,

le premier renvoyant à une qualité essentielle de l'eau, l'eau est froide ou chaude et il est habituel de la qualifier par sa température; le second en revanche paraît incongru. On garde des troupeaux, des prisonniers ou des lieux, plus rarement de l'eau. Et le mot questionne par sa polysémie car garder en tant que verbe actif peut signifier la protection mais aussi la surveillance hostile: avons-nous pu conserver "l'eau froide"? est-elle retenue loin de nous, interdite? D'ailleurs s'agit-il de la préserver du vol ou de la chaleur? De toutes façons, employé absolument, l'adjectif prend valeur de réservé comme dans chasse gardée, voire de secret. A cette incertitude quant au sens, s'ajoute la faible distinction sonore: l'expression se construit autour de l'allitération en R/D et de voyelles très proches *o oi a*, qui loin de créer une harmonie, retardent plutôt la diction et contribue à gêner la compréhension.

Certes l'adjectif "gardée" souligne le caractère précieux de l'eau. Comme nous le constaterons presque à chaque fois, l'expression qui forge le titre constitue soit un vers entier soit une formule à l'intérieur du recueil, soulignant formellement que malgré le caractère énigmatique et du titre et des poèmes le lien entre les deux est essentiel, que l'arbitraire et la gratuité n'ont pas leur place dans cette poésie. Ainsi le deuxième poème reprend le titre dans ces vers:

– Qui sauvera ce pays du martèlement
Des soldats qui s'avancent sous un triomphe
Pour arracher l'eau froide gardée – et la prendre?

Ici se précise le sens avec toujours l'équivoque sur le troisième vers: le sauveur ou les soldats vont-ils prendre l'eau? La menace pesant sur l'eau froide était induite par "gardée". On garde ce qui est précieux et ce que l'on a peur de perdre. Et l'on retrouvera tout au long du recueil la thématique de l'eau, mais aussi celle de la violence, du rapt et du combat où s'affirme que la poésie est acte de résistance pour sauver l'eau, la fraîcheur, l'élément vital... Je renvoie ici à des études déjà faites sur le volume²¹. Il apparaît que l'expression du titre construite de manière délibérément insolite se donne comme une première métaphore de la poésie. Conservée d'âge en âge par les femmes, fraîcheur d'un temps premier, mémoire antique, elle est la part fragile

et secrète que l'esprit d'enfance et la poésie tentent de sauver contre un monde mécanisé, uniformisé.

Avec **Obscure lampe de cela**²² Stétié joue plus violemment du paradoxe et de l'incompréhensible. La lampe productrice de lumière est obscure, oxymore parfait, à soi seul provocateur mais renforcé par le complément: "cela". Pronom neutre qui ne peut que montrer sans nommer, et qui hors d'un monde référencé, tout particulièrement dans un titre, nous fait basculer dans le totalement insaisissable, comme parlerait un enfant ne connaissant pas le nom de choses qu'il a vues et incapable de concevoir que son interlocuteur, en l'absence de l'objet ne peut l'identifier. Cet objet non identifié envoie une lumière nécessairement paradoxale. Bref, ce titre, centré sur la lumière, dit et répète l'obscur. La réalité évoquée par le poète n'a pas de nom, elle est essentiellement énigme et quand la formule, sera reprise dans le recueil, le poème ne fera que redire l'absence de sens, où les réalités s'affirment et se nient en même temps, dans un discours tâtonnant et tautologique, contraire à toute information:

Retirée en pensée obscure
Est lampe obscure
En elle et la pensée
De (presque) lampe en sa lampe retirée
Afin de conserver

L'obscur lampe de cela, lampe de gel
/ Cela s'étant produit par neige
Cernant la neige, et la lampe, et cela

Mais en même temps, ce déictique semble renvoyer au livre qu'on va lire. Après tout, le seul élément de référence commune que nous avons, l'auteur et nous, c'est bien le livre que concrètement nous tenons dans les mains: cela, ce livre qui ne peut être désigné, agira à la manière d'une lampe obscure; une fois de plus, le poète prévient son lecteur de l'énigme que constitue son propos. Il s'annonce d'emblée comme échappant à la prise.

Ajoutons que ces trois mots "lampe" "obscur" et "cela", constitue véritablement la trame du recueil qui se construit comme une variation

sur le thème donné par le titre, véritable fugue autour de ces trois termes. Non seulement la lampe, et son obscurité, mais, plus étonnant, le cela (sur 17 poèmes “lampe” réapparaît dans 11, parfois à plusieurs reprises dans le même texte, “obscur” est prononcé dans 3 associé à “lampe”, et “cela” dans 4, associé parfois à “ceci”). Comme le souligne N. Brillant, Salah Stétié dans toute son œuvre mais plus particulièrement dans cet ensemble, crée “le motif du cela”, grammatical pur sans contenu sémantique propre. Il engendre l’incompréhension pour le lecteur, mais mime de manière très suggestive la stupeur du locuteur et réitère l’étrangeté de ce qu’il écrit pour le poète lui-même, évoque son avancée tâtonnante éclairée par la lueur fragile d’une lampe à huile, quand il n’est pas “archer aveugle qui tire dans le noir”. Ainsi ce titre **Obscure lampe de cela** est-il lui aussi métaphore de la création, usant à son tour de la rudesse des allitérations en S; toutefois il définit autrement que “l’eau froide gardée” la poésie, moins comme une préservation de ce qui est donné que comme une quête, un cheminement dans l’obscur vers un point incertain, sorte de pari où le hasard malgré le non-désir du poète a sa part.

Inversion de l’arbre et du silence intègre deux ans plus tard les textes d’**Obscure lampe de cela** dans un ensemble beaucoup plus important et sous un nouveau titre²³. Si les deux précédents nommaient des réalités – même énigmatique, c’est l’objet (lampe ou eau) qui l’emportait dans la mémoire –, ici le titre désigne un phénomène abstrait, d’autant plus abstrait qu’il est paradoxal, voire incompréhensible. L’inversion implique un changement de sens ou d’orientation. On peut imaginer certes l’inversion de l’arbre dans le reflet d’une rivière, ce que suggère le titre si on le tronque de son deuxième complément. Ce monde vu dans le miroir rend bien compte du phénomène poétique ici vu autrement; il engendre toute une rêverie d’un monde inversé où les racines toucheraient au ciel, dans un vertigineux renversement de la vision. Le titre développe en fait une qualité inhérente à l’arbre, sa réversibilité – visuelle, racines dans la terre semblables aux branches dans le ciel – et sa dualité participant au haut et au bas... Soulignons que les sonorités une fois de plus jouent leur rôle par une forme de situation symétrique des sifflantes exprimant l’effet de miroir. C’est là le fond commun sur lequel joue le titre, mais en y ajoutant le second complément, Stétié perturbe notre compréhension et la longuer même

du titre, son allure didactique nous prévient contre une simple intuition associative ; il nous faut réagir devant ce titre “ par intuition pour partie, par élucidation volontaire pour autre partie” à l’instar du poète si l’on en croit **Archer aveugle**: ce titre, l’auteur l’a lui-même commenté. L’inversion est conversion, précise-t-il, “mutation des signes” – ce qui est nettement plus explicite; l’arbre symbole médiateur entre la terre et le ciel, le matériel et le spirituel, la vie et la mort, fait également passer du silence à la parole, où l’on comprend que manque un troisième élément et qu’il faut entendre inversion de l’arbre et inversion du silence en parole. Sens sur la voie duquel pourrait peut-être nous mettre la strophe où se trouve le vers éponyme:

Ange-rupture, tenant

– Ayant vendu sa main – la parole:

Inversion de l’arbre et du silence (p. 32)

L’Ange de la rupture, intercesseur céleste de l’inversion, est peut-être image de l’inspiration poétique. Il est en effet ange de la parole, non de la main matérielle qu’il a changée par nécessité – vendue – contre – pour – la parole spirituelle – nouvelle inversion-mutation-conversion?

Ainsi le phénomène poétique serait une fois de plus défini dans le titre, comme la parole venant en quelque sorte aux éléments primordiaux, les sortant de leur énigmatique et silencieuse présence. Mais la construction et l’ordre des mots ne disent pas tout à fait cela. Car lorsque l’inversion admet comme ici un double objet, c’est que les deux objets ont vu leur place interchangée: l’arbre prend la place du silence et le silence prend la place de l’arbre. Cela suppose qu’ils soient eux-mêmes interchangeable. Or l’arbre et le silence ne sont pas du même ordre. L’arbre est objet concret, appartient au monde du tangible et du visible. Le silence, lui, appartient à l’auditif et à l’impalpable, il est qualité de l’objet. La formule annonce ce que Stétié ne va cesser de faire dans son écriture comme l’a souligné l’étude de C. Mayaux sur ce recueil: “associer des termes qui ne relèvent pas du même registre [...] ni de la même qualité [...] ni de la même dimension”, empêchant toute métaphore de se constituer et entraînant des effets de “déboîtements sémantiques”²⁴. Dans une première lecture, nous entendons que l’arbre s’inverse en silence, et l’on assiste à sa quasi

disparition dans ce retournement fantastique. Le recueil proposera du reste une variation non seulement sur le mot arbre et son champ lexical (racine, feuille etc.), mais sur l'inversion du sens où se trouve niée de manière plus radicale que dans le titre la réalité même qui est affirmée "feu" et "non-feu", "blé" et "non-blé du blé", "herbe" et "déli de l'herbe"... Ce n'est pas la parole donc qui surgit de l'arbre, mais le silence; l'arbre est métamorphosé en silence. Mais c'est d'un autre silence que nous parlons, non celui qui s'oppose à la parole mais au "bruit et à la fureur", et la parole de l'Ange, selon **Archer aveugle** (p. 241), est elle-même paradoxalement silence: il y a deux sortes de silences (celui d'avant, plein, celui d'après, abyssal). Une fois de plus, le titre est énigme, plus qu'un autre, associant longueur, lourdeur et perturbation des ordres de réalités. Mais en même temps, il affine la définition de la poésie: d'une revendication de résistance quasi-écologique dans le premier titre (préservation de l'élémentaire), à une avancée tâtonnante au fond de soi, se substitue ici la notion de conversion, de passage outre, reprise et développée douze ans plus tard avec **L'autre côté brûlé du très pur**²⁵.

C'est peut-être le plus monstrueux des titres de Stétié. Il joue sur une apparente lisibilité alors qu'il accumule les écarts et les gênes, à commencer par son imprononçabilité: notons comme pour le précédent, sa relative longueur (9 syllabes comme l'autre), mais surtout l'accumulation de manière rapprochée de mêmes sonorités, à la manière d'un exercice de diction pour acteurs débutants: "brûlé du très pur", visant non pas à l'harmonieuse épiphanie de la langue mais à sa réduction en bouillie. Le poète déroge à son propre système car on ne retrouvera pas de formule exactement identique au titre dans le recueil; en revanche se multiplient les échos et le titre sert de tremplin à de nombreuses variations. On le retrouve presque entier: "De ce côté brûlé du très pur" (p. 27) mais non de "l'autre"; ailleurs la reprise "De ce côté" s'assortit de compléments variables, généralement "du jour" suivi à son tour d'un second complément de lieu: "où l'endormie s'éveille" (p. 24), "où les yeux dorment" (p. 25), "près de la mort" (p. 28), "où l'esprit ne sait pas s'il vit ou s'il verdoie" (p. 33), enfin une variante "de ce côté si pur de la lumière" (p. 67)... Evidemment ces compléments infléchiront l'interprétation du titre. Surtout l'on notera qu'on est passé d'une désignation neutre "L'autre côté" à un complé-

ment de lieu “De ce côté”, où le titre apparaît comme la porte par laquelle s’inaugure un passage accompli ensuite dans les poèmes. Mais revenons au titre seul. D’emblée l’autre côté en présuppose deux, ici et là-bas, recto et verso séparés par un lieu à la fois obstacle et passage. On songe bien évidemment à l’autre côté du miroir traversé par Alice et avec elles, tous les magiciens du rêve. On n’a pas encore lu les compléments que surgissent les autres versants de l’existence: traversée fantastique des apparences derrière le reflet du miroir, passage dans le monde du rêve où le possible règne, descente dans le versant inconnu de la vie, celui de la mort, voyage mystique où se retournent les apparences pour laisser place à l’essence, tous ces sens se superposent et se retrouvent dans le recueil. Onirique, funèbre ou mystique, cet autre côté n’avait pas besoin de compléments pour susciter nos projections interprétatives. Ainsi les trois termes qui semblent le préciser ne modifient en rien notre perception première du sens et apparaissent à la fois superfétatoires et tautologiques. La monstruosité ici se fait plus par excès que par manque ou par hybridité comme il avait pu paraître dans les autres cas. En effet cet autre côté, pas celui où nous sommes habituellement mais celui où l’on passe, est d’abord “brûlé”, consumé: le titre n’insiste pas sur la révélation d’un monde neuf – ce qui est attendu – mais sur la destruction, sur la destruction de cet autre côté où nous ne sommes pas encore – du moins le suppose-t-on; or l’on verra que la brûlure est une constante du recueil. Tout y brûle, on y assiste en effet à “l’incendie des aspects”²⁶. Les aspects brûlent, les choses du monde telles que nous les voyons brûlent, pour laisser place peut-être au “très pur”, à l’essence; le feu, il est vrai, purifie, et pur en grec signifie feu: ce qui est brûlé est par “essence étymologique”, si je puis dire, pur. Dans ce cas, ces répétitions du point de vue de l’information sont frappées d’inanité: “brûlé” et “pur” ont un effet redondant, redoublé par une insistance pléonastique de l’intensif “très”. La pureté suppose en effet l’absence de mélange et n’admet pas de nuance; une substance n’est pas plus ou moins pure, elle est pure ou impure. Voilà une formulation qui nous donne à lire, à mâcher presque, des mots rudes qui au fond disent tous la même chose. La difficulté de ce titre en effet réside plus du côté du signifiant que du signifié, car pour le sens il est intuitivement perçu comme l’annonce du passage de l’autre côté de l’existence, là où c’est très pur, quand tout a brûlé (ici bas; de ce côté-ci). Et nous

sommes renvoyés à ce qui reste quand tout est détruit, le fameux “joyaux” des Arabes médiévaux qui résiste à la décomposition comme le cœur du petit soldat de plomb jeté au feu dans le conte d’Andersen. Mais l’accumulation des mots presque semblables par leurs sonorités comme par leurs significations finit par engendrer du “bruit” au sens de ce qui gêne la transmission de l’information. A cela s’ajoute une incohérence dans la construction. Car en fait il est écrit “l’autre côté du très pur” et normalement l’autre côté dans une telle expression s’oppose à son complément. Stétié opère la fusion entre deux expressions distinctes: l’autre côté et le côté de. En effet, l’autre côté du miroir, c’est son envers. En démarquant cette expression, je dois dire l’autre côté du “très pur” – celui qui brûle – c’est son envers, et si je suppose, que la pureté ne s’obtient que dans l’au-delà des apparences, l’autre côté c’est l’en-deçà, c’est-à-dire ici, ici-bas, dans ce même lieu que je croyais quitter. Et quand nous lirons “de ce côté du jour” réitéré dans tout le recueil, nous ne saurons s’il s’agit d’ici-bas ou de l’ailleurs. Quand Alice rêve, son réveil renvoie à l’autre côté tout ce qu’elle a vécu et rétablit les repères habituels, quand Dante descend au pays des morts, il n’est plus avec les vivants. Quand Stétié passe de l’autre côté, il est encore ici. Il y a non-franchissement du seuil. Une confusion définitive est installée par l’ambiguïté de construction du titre, confusion à laquelle a été très sensible J.-Y. Debreuille dans son étude précise du recueil dont je rappellerai partiellement la conclusion: “Et voici en quoi la poésie de Salah Stétié se distingue parmi les tentatives d’acheminement d’un ici insatisfaisant vers une vraie vie absente: elle n’atteint pas, elle est atteinte par les traits qu’elle a lancés, incendiée par le feu qu’elle a allumé – mais elle s’accroît de sa perte... “L’autre côté brûlé du très pur”, ce n’est peut-être que l’ici transformé.”²⁷

Nous détectons là le secret de l’écriture de Stétié qui au cœur apparent de l’évidence, d’un sens qui cette fois semble aller de soi, inscrit son contraire. Et que l’entreprise poétique se dit là une fois de plus, passage et non-passage, perception de l’énigme et non-levée de l’énigme, alors que si les titres des essais sont souvent tout aussi énigmatiques ils trouvent leur éclaircissement dans le texte, parfois dès la quatrième de couverture.²⁸

J’ai laissé de côté deux recueils, parce que le premier, **Nuage avec des voix**, nous met en présence, d’une manière plus séduisante

parce que moins abstraite, du même phénomène qu'**Inversion de l'arbre et du silence** où l'élément naturel et hautement symbolique d'une élévation spirituelle, d'une hauteur inaccessible à l'homme et d'un incompréhensible insaisissable, se trouve étrangement doué de paroles, doté de voix fantastiques dont la poésie décèlerait la présence, sans totalement les comprendre; à la manière dont le poète baudelairien entend "le langage des fleurs et des choses muettes". La voix n'est pas tout à fait la parole, y compris dans les sonorités évanescentes redoublé par "avec" ; elles sont tout autant perception d'un silence d'une nature supérieure. Quant à **L'Etre Poupée** et **Colombe aquiline**, reposant sur le principe de l'oxymore, ils retrouvent cependant l'usage plus conforme du titre car ils synthétisent et orientent la lecture du recueil. L'un et l'autre, par la poupée et par la colombe, évoquent une image stéréotypée de la femme et en disent la dualité: Poupée des apparences déjà si présente dans **Fragments: Poème**, à quoi vient donner une profondeur énigmatique l'Etre divinisé qu'elle semble recréer. Douceur et fragilité de la Colombe, férocité du prédateur dans aquiline. Ces antithèses dont les effets ont été étudiés par A. Kibédi Varga²⁹, se trouvent développées par les deux ensembles regroupés sous cette couverture.

Le dernier titre que nous envisagerons, **Fièvre et guérison de l'icône**, retrouve les ambivalences et les rudesses des précédents tout en me paraissant un monstre plus apprivoisé, témoignage peut-être d'une évolution du poète. Il chapeaute l'ensemble des derniers poèmes, dont chacun porte lui-même un titre. A l'intérieur de l'ensemble – et c'est une nouveauté – les poèmes conserveront leur titre individuel: "Dormition de la neige", "L'Enfant de cendre", "La nuit du cœur flambant", "Longue feuille du cristal d'octobre", "Opéra", etc. Le titre général n'est pas la reprise d'un vers mais de l'un des titres intérieurs, celui de l'antépénultième poème (onzième sur treize).

Avec "Fièvre et guérison de l'icône", nous retrouvons la longueur mais l'octosyllabe régularise harmonieusement les neuf syllabes d'*Inversion de l'arbre et du silence* et de **L'autre côté brûlé du très pur**. Si l'on retrouve le principe d'antithèse avec l'opposition de fièvre et guérison, on n'a cependant pas d'oxymore, association impensable, mais une dialectique où s'affirment deux mouvements distincts et logiquement successifs: la guérison après la fièvre. Ce qui étonne, c'est

que la maladie frappe une "icône", objet inanimé, là où l'on attendrait un être vivant; et le court-circuit de la compréhension se fait sur cette association de la très physique fièvre à la très symbolique icône. La personnification implicite identifie l'icône à une entité féminine, glissement d'autant plus facile que l'icône, propre à l'Eglise d'Orient, représente souvent la Vierge, figure aimée de l'œuvre de Stétié et que suggère à nouveau le "dormition" du premier titre du recueil ensuite. L'emploi du terme "icône" renvoie à toute l'histoire de l'art et pose le problème de la représentation, et plus récemment des rapports entre la poésie, le réel et le sacré. Ce titre sonne comme un manifeste en écho à l'œuvre d'Yves Bonnefoy dont on connaît les liens avec l'auteur. D'abord par sa longueur, son allure dialectique qui évoque l'essai autant que le poème, ce titre n'est pas sans analogie avec **Du mouvement et de l'immobilité de Douve** ou **Début et fin de neige**. D'autre part, le terme d'icône et avec lui, la problématique implicite de l'image, renvoie à la réflexion d'Yves Bonnefoy. Mais même le terme de "fièvre", Stétié le trouve chez l'auteur de **Pierre écrite** qu'il commente dans **L'Ouvraison** intitulé "Art de la poésie" et qui dit "On a réconcilié la fièvre" exprimant "la fin d'un état de guerre" comme Stétié exprime la guérison. Le commentaire que Stétié fait du poème de Bonnefoy éclaire notablement son propre titre. L'interrogation sur l'image en poésie et sur la représentation en peinture est, on le sait, fondamentale dans l'œuvre de Bonnefoy. Comment écrire sans images qui substituent au réel l'illusion, comment rendre compte de la présence alors même que la langue en engendrant l'image la falsifie, tel fut l'un de ses questionnements. Le culte de l'image si fréquent en poésie engendre une idolâtrie que dénonce Bonnefoy, rejoint en cela spontanément par Stétié, que sa culture islamique, on l'a vu, avait prévenu contre ce risque. "L'idolâtrie consacré – et toute création revendiquée orgueilleusement par l'homme ne peut être qu'idolâtrique, – voilà ce que l'Islam catégoriquement récuse et refuse et voilà peut-être ce qu'autrement et selon ses moyens propres l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy met à son tour au centre du débat pour formuler ce non angoissé qui finit par se convertir [...] en un oui pacifié douloureusement, mais pacifié tout de même."³⁰

Le titre de Stétié nous indique un parcours semblable. Car le sens et le statut du complément "icône" n'est pas assuré: quel sens faut-il accorder à icône ici, repris dans le poème par image? Et est-ce bien

l'icône qui a guéri de sa fièvre, ou serait-elle aussi bien la maladie dont on guérit, comme on guérit de la grippe ou de l'amour? Si l'icône est entendu comme simple synonyme d'image, au sens de représentation artistique, sa "fièvre" fut peut-être ce débordement d'images, cette confiance à l'imaginaire hasardeux et aux rencontres fortuites que le surréalisme a encouragés, et auquel Stétié fut sensible, sachant créer de ces illuminations insensées. Cette fièvre fut un moyen au fond de combattre une représentation mimétique de la création, selon la méthode de l'artiste arabe: le merveilleux contre l'imitation interdite.

Mais chez Stétié, le merveilleux évolue vite vers l'abstrait. Il fait avorter l'émergence de toute image, du simple tableau à la métaphore par la pratique de son écriture auto-négatrice déjà signalée. Cela fut une seconde fièvre de l'image, frôlant la disparition. Or nous est annoncée la guérison, la "guérison de l'icône". Je dirais qu'en tant qu'image risquant l'idolâtrie, c'est bien de l'icône qu'il faut guérir. Mais c'est dans l'icône que se fait la guérison, la "cicatrisation" qui sera le dernier mot du poème portant ce titre. Avec l'icône en effet, nous passons de l'idolâtrie du visible au pressentiment de l'invisible, comme l'a fort bien établi Jean-Pol Madou. "Alors que l'idole se fonde sur la conquête violente du visible [...] l'icône s'ouvre sur un visage dont le regard nous convoque à remonter vers l'invisible".³¹

Et si **L'autre côté brûlé du très pur** nous invitait à la destruction, en écho au vers d'Yves Bonnefoy "il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire", **Fièvre et guérison de l'icône** invite au consentement à la présence affirmée du réel dans l'œuvre, avec ce qu'il comporte d'insaisissable et de mutilation par rapport à notre aspiration. Si la mort est la hantise de plus en plus prégnante de l'œuvre, non plus seulement mort par les mots, mais disparition des êtres chers, absence de la mère dont le souvenir revient sans cesse, et avancée vers sa propre agonie, le discours du poème dans ce dernier recueil abandonne la fragmentation et la négation, pour une syntaxe plus structurée, où même une narration s'élabore, des scènes s'organisent, un monde plus semblable à notre réel de référence avec dans le dernier vers du recueil, un abandon total de tout symbole, car qu'est-ce que la mort sinon très concrètement "la terre avec l'oubli"?

Revenons aux titre et concluons. De tous nous avons souligné à l'évidence l'étrangeté, fondée d'abord sur un principe de contradiction,

expression d'une réversibilité des choses. Mais plus subtil est probablement l'usage décalé que Stétié fait de ces mots outils, prépositions et pronoms.

Surtout les titres ne jouent pas le rôle d'annonce de ce qu'on va lire, l'énigme qu'il donne ne se trouve pas résolue par la lecture, malgré sa reprise dans le recueil. Tous en fait donnent une définition de la poésie, eau froide gardée, obscure lampe, conversion des signes en sens ou passage de l'autre côté qui est le même, elle est enfin à l'instar de l'icône, art sacré qui dans l'ici contemplé voit l'invisible absent. Ils aggravent plutôt le questionnement, dirais-je, parodiant L. Gaspar³². On saisit dans ces propos et dans ces titres l'ambiguïté de l'hermétisme de Stétié, œuvrant à l'élucidation d'un cela qui lui échappe, ou procédant à un travail volontaire d'occultation.

Christine Andreucci
Université de Pau

Notes

- ¹ H Hoek, *La marque du titre – dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton, 1980, p. 291, cité par A. Kibédi Varga dans son étude de *L'Être Poupée* reprise dans *Itinéraires de Salah Stétié*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 203.
- ² V. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1983, p. 130.
- ³ *Archer aveugle*, Montpellier, Fata Morgana, 1976.
- ⁴ Ce que l'on aura par exemple dans un prochain recueil "L'Être Poupée" titre, avec en sous-titre en plus petit la précision quant au genre "poème".
- ⁵ L'auteur aurait pu aller au vers suivant mais la pause il la veut en opposition ouverte avec les normes syntaxiques et métriques.
- ⁶ Les pratiques ici évoquées se retrouvent dans d'autres recueils, notamment dans *Inversion de l'arbre et du silence* (Paris, Gallimard, 1980), qui sera le suivant (pour le détail de ces procédés, il faut renvoyer à l'excellente synthèse de Nathalie Brillant).
- ⁷ *Archer aveugle*, *op. cit.*, p. 11.
- ⁸ *cf. Ibid.*, p. 207.
- ⁹ *Ibid.*, p. 220.
- ¹⁰ Sauf dans le dernier volume *Fièvre et guérison de l'icône*, Paris, Imprimerie Nationale, coll. "La Salamandre", 1998.
- ¹¹ On connaît parmi les vers préférés de Stétié celui de Char "le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir".
- ¹² *Ur en poésie*, Bruxelles, Talus d'approche, 1995, p. 31, p. 40),.
- ¹³ On songe à l'incomplétude du puzzle de Bartlebooth dans *La Vie mode d'emploi* de Perec, dont manque toujours une pièce, image de la vie et de l'œuvre.
- ¹⁴ Cézanne cité in *Archer aveugle*, *op. cit.*, p. 214.
- ¹⁵ Voir C. Chémali, "Seize paroles voilées ou la dérision du dévoilement", *Salah Stétié*, actes des colloques de Pau et de Cerisy, textes réunis par C. Van Rogger Andreucci et D. Leuwers, PUP, 1997, p. 166-176. Le poète ne pouvait employer la référence au voile sans renvoyer à toute une tradition du voile, tout particulièrement dans la civilisation dont il vient, l'Islam. Du reste il publie quasiment en même temps, comme l'a fait remarquer C. Chémali, une méditation sur le thème.

- ¹⁶ Selon la formule de Nietzsche rappelée par Stétié: "Tout ce qui est profond aime à se masquer" (**Un suspens de cristal**, Montpellier, Fata Morgana, 1995, p. 36).
- ¹⁷ Paris, Gallimard, 1973.
- ¹⁸ **Ur en poésie** ou **Lumière sur lumière** renseignent sur le sens métaphorique de la lampe, **Un suspens de cristal** sur le nuage et sur le voile, **Archer aveugle** sur l'arbre etc.
- ¹⁹ Affirmation provocatrice quand on mesure l'étendue de sa propre culture, sa curiosité et son intérêt explicites pour les produits de toutes les cultures.
- ²⁰ Cf. Jean-Pierre Chausserie-Laprée, "Salah Stétié ou la répétition créatrice", **Salah Stétié**, actes des colloques de Pau et de Cerisy, *op. cit.*, pp. 139-150 et Ch. Van Rogger-Andreucci, "Chant et contre-chant dans *Fièvre et guérison de l'icône* de Salah Stétié", **Francofonia**, Université de Bologne, CLUEB éd., printemps 1999, pp. 55-70.
- ²¹ Voir notamment Ch. Van Rogger Andreucci, "S. Stétié: *L'eau froide gardée* ou la menace d'oubli" in **Poésie d'expression française Liban-Tunisie**, **Cahiers de l'Université de Pau**, n° 25, 1994.
- ²² Avec des gravures de Raouï Ubac, Jacques Brémond, 1979.
- ²³ Sans que cela ne semble annuler l'existence propre du recueil antérieur, réédité en 1994.
- ²⁴ "La constellation des motifs dans *Inversion de l'arbre et du silence*", **Salah Stétié**, actes des colloques de Pau et de Cerisy, *op. cit.*, pp. 131-138.
- ²⁵ Paris, Gallimard, 1992.
- ²⁶ **La Unième Nuit**, Stock, 1980, p. 28.
- ²⁷ **Salah Stétié**, actes des colloques de Pau et de Cerisy, *op. cit.*, p. 226.
- ²⁸ Comme dans **L'Interdit**, **L'ouvraison** ou **Le Nibbio**.
- ²⁹ Voir *Itinéraires de Salah Stétié*, *op. cit.*,
- ³⁰ **L'Ouvraison**, Paris, José Corti, 1995, p. 189.
- ³¹ Voir l'ensemble de l'analyse s'appuyant sur la structure de l'icône, "L'image, l'idole et l'icône", **Recueil en hommage à la mémoire d'Yves-Alain Favre**, PUP, 1993., p. 81.
- ³² "Approche de la parole", **Sol absolu**, Gallimard/Poésie, p. 14.