NU(e)[71]

SALAH STÉTIÉ

NU(e)
Numéro 71

Numéro coordonné par Béatrice Bonhomme
Denisa Craciun et Danielle Pastor

Salah Stétié et Denisa Craciun,
Dialogue entre un cœur soleil et un cœur lune..... 5

Stéphanie Nassif,
Salah Stétié, d'ombres et de lumière..... 11

Iulian Ionascu,
Carnet de photos..... 17

Salah Stétié,
Poèmes inédits..... 43

Michaël Bishop,
Salah Stétié : inconnaissance, altérité et mendicité, innombrable, sauvagerie, iridescence : *Le Mendiant aux mains de neige* 57

Michèle Finck,
Étude de la correspondance entre Salah Stétié et Yves Bonnefoy : deux « porteurs de lumière »..... 77

Marianne Froye,
Salah Stétié, lecteur de Rimbaud. Lectures croisées..... 93

Marc-Henri Arfeux,
Poèmes accompagnés de dessins..... 111

Gabriel Grossi,
Béatrice Bonhomme en miroir de Salah Stétié..... 133

Anis Nouaïri,
Les Porteurs de feu de Salah Stétié : Apologie du poète..... 151

Aaron Prevots,
« Le plus pur carbone, le diamant natif » : *L'Être poupée* en vers isolés et reconfigurés, ou Pour un Stétié portatif.....163

Scott Shinabargar,
La force de la dernière fleur..... 177

Bibliographie..... 195

Salah Stétié et Denisa Craciun

Dialogue entre un cœur soleil et un cœur lune

Salah Stétié – Poser des questions pour savoir si l'autre vit et comment il vit. Poser des questions pas par curiosité, mais pour avoir accès à ce que nous avons besoin de connaître sur nous et afin que l'autre apprenne ce qu'il a besoin de savoir sur lui.

Denisa Craciun – *Peut-on définir la Poésie ? Que dois-je savoir sur la Poésie ?*

SS – La Poésie est celle qui nous donne des nouvelles de notre cœur, de notre âme. Elle fait partie des choses essentielles de la vie. La Poésie est la seule à avoir le pouvoir de faire tomber les masques, de nous approcher le plus possible de la Réalité, de nous faire voir la vraie couleur du Ciel, d'entendre le vrai son de la Mer.

DC – *Poésie et spiritualité ont donc un but commun, celui de l'éveil de notre conscience. Peut-on considérer la Poésie une voie spirituelle ?*

SS – Oui, à condition que l'Esprit ne soit pas confiné à des choses religieuses. Je ne suis pas croyant, pourtant je crois en l'existence de l'Esprit. Et, l'Esprit vient et s'en va tout seul, comme un grand.

DC – *Libéré de dogmes*.

SS – Voilà ! De tout ce qui peut l'empêcher de voler, de chercher, de trouver. C'est terrible, l'Esprit. Tellement de poètes, d'immenses poètes, se sont suicidés, sont devenus fous. Rimbaud écrit et il arrête parce qu'il a peur de devenir fou. La folie le guette, il a peur de ce qui peut lui arriver.

DC – *Il craignait de rester « bloqué » au-delà de la frontière, dans la transcendance, tout comme Nerval, Hölderlin ou Christian Gabrielle Guez Ricord, qui avait vécu la folie la plus pure*.

SS – En même temps, Guez Ricord était très lucide. C'était quelqu'un avec lequel on pouvait s'assoir, parler, discuter, il n'était pas comme Fouad Gabriel Naffah. Naffah ne voyait que ce qu'il voulait, son chemin, c'est tout.

DC – *Quels sont vos poètes préférés ?*

SS – En France, Artaud et Nerval. J'ai aimé Saint-John Perse, la première partie de l'œuvre, les cinq ou six premiers recueils. Après, il est devenu rhétorique. Un poète que j'aime beaucoup est Racine. Racine, c'est pour moi aussi sublime que Mozart. En Espagne, Lorca, je connais par cœur des poèmes de Lorca. Au Portugal Pessoa. En Allemagne Rilke et Hölderlin, Rilke plus qu'Hölderlin. Les préislamiques arabes, la poésie de la Jâhilîya, c'est violent, mais c'est très beau. Un grand poète du 10e siècle qui s'appelle Al-Mutanabbi et trois très grands poètes mystiques persans, Mansur Al-Hallaj (10e siècle), Farid Al-Din Attar (12e-13e siècles) et Djelâl-Eddine Roûmi (13 siècle). Au Japon, Bashô, ainsi que tous les poètes du haïku, du 17e siècle, c'est très, très étrange et étonnant. J'aime la poésie chinoise, mais sans nommer personne. Adonis, je l'ai beaucoup aimé, surtout la première partie de son œuvre, les *Chants de Mihyar le Damascène* est un grand livre. Et Badr Chaker Es-Sayyâb, bien-sûr. En Amérique Latine, Pablo Neruda, quelques poèmes, pas tout, et Roberto Juarroz.

DC – *Et les poèmes de Borges, vous les aimez ?*

SS – Il y a des poèmes que j'aime, mais j'aime surtout ses récits. Je ne le place pas au premier rang de mes préférences.

Voilà, mon paysage poétique-cosmique. Alors évidemment, il y a des poètes que je n'ai pas cités et qui sont évidents Dante par exemple.

DC – *Que penser des poètes sud-américains ? Pourquoi tout ce feu, ce sang, cette souffrance dans leur écriture ?*

SS – Ils sont d'origine espagnole. Ce sont un peu des exilés métaphysiques. Il y a une sorte d'ombilic avec la langue espagnole, qui aura été tranché. Ils ont le sentiment d'avoir perdu quelque chose. Parce que l'Amérique Latine a été jusqu'à ces dernières années gouvernée par des dictateurs. Parce qu'il y a probablement, chez les plus grands d'entre

eux, une sorte de péché originel, d'avoir massacré les Indiens, les civilisations anciennes Maya, Inca, Aztèque… un poète n'oublie jamais dans sa chair des choses qui se sont passées, avant même sa naissance, en son nom. Un poète est un témoin de la préhistoire de sa civilisation, de l'inconscient de son peuple, de ce qu'on appelle inconscient social, et tout ce qui peut le faire frémir, agiter en lui une petite ou grande source de souffrance qu'il se trouve toujours prêt à accueillir, comme s'il voulait que cette source le brûle, qu'elle vive par lui, en lui. Qu'on le veuille ou non, les très grands poètes restent encore des poètes originels. C'est-à-dire que les quatre éléments existentiels, l'eau, le feu, la terre, l'air, ne sont pas seulement des choses dans lesquelles le poète baigne, elles sont aussi des choses avec lesquelles il est toujours en état de dialogue et évidemment avec tout ce que ces éléments témoignent, avec tout ce qui fait de lui un vivant, tout ce qui, également, une fois retirés ces éléments fait de lui un mort. Le poète a toujours en face de lui quelqu'un avec qui il aime vivre et de qui lui vient toute souffrance et tout émerveillement : c'est la langue. Le poète est le fils de la langue, je l'ai écrit depuis longtemps.

DC – *Un petit secret de votre poétique ?*

SS – Je ne dis jamais dans ma poésie des choses qui n'ont pas été vécues. C'est le plus important. Les choses qui ont été vécues, si elles sont dites dans la vraie langue, les gens savent que c'est vrai, et ils les acceptent. Ceci n'est pas de la rhétorique.

Stéphanie Nassif

Salah Stétié,
d'ombres et de lumière

L'œuvre de Salah Stétié, par sa profondeur et son intensité, nous invite à parcourir un long chemin d'éveil parsemé d'ombres et de lumière, à travers une plongée vers l'inconnu. La découverte de la langue stétienne, de par la perte totale du référentiel langagier qu'elle implique, génère un véritable ébranlement, un arrachement chez le lecteur contraint de lâcher prise pour se perdre dans les méandres d'un labyrinthe dissimulant mille et une surprises. Salah Stétié a ainsi créé SA propre langue, dans un mélange subtil et mystérieux composé d'origines arabo-musulmanes, d'une expérience de vie humainement dense et de son amour pour la langue française. « Un poète est quelqu'un qui recrée la langue. S'il ne la recrée pas, il n'est pas poète[1] » se justifie Salah Stétié.

Entraîné vers un voyage lumineux dans l'obscurité du temps et de l'espace, le lecteur est invité à « une remontée permanente du fleuve à la source[2] ». Mais comment retrouver les traces de ce chemin d'éveil ? Comment saisir toute l'amplitude de cette écriture stétienne, qui paraît, de premier abord, « hermétique » (c'est le terme utilisé par le poète lui-même) ? Comment expliquer ce caractère énigmatique alors que les mots utilisés sont étrangement simples, qui plus est, récurrents dans l'ensemble de son œuvre ?

Cette répétition de termes privilégiés par le poète traduit un message plus profond, qui doit être élucidé. « Chaque poète a son vocabulaire. C'est très éclairant d'avoir en quelque sorte la gamme du poète[3] » confirme Salah Stétié. De fait, l'analyse du vocable semble être la clé pour pouvoir appréhender ce chemin d'éveil dans sa totalité. Il est essentiel de s'intéresser à ces mots qui reviennent de façon répétitive dans les écrits du poète, privilégiés « parce qu'ils naissent en lui spontanément, inconsciemment[4] ».

Dans cette optique, une étude a été réalisée sur un échantillon représentatif des différentes périodes d'écriture du poète, comprenant dix

---

1 Propos recueillis lors d'un entretien privé le 8 septembre 2017.
2 Salah Stétié, *La Parole et la Preuve*, Saint-Nazaire, MEET, 1996.
3 Propos recueillis lors d'un entretien privé le 14 août 2017.
4 *Ibid.*

œuvres de poésie[5] et huit essais[6]. Pour chacun de ces ouvrages ont été identifiés les termes les plus fréquemment employés par le poète (à partir d'un logiciel statistique analyseur de texte)[7].

Il ressort de cette analyse un élément tout à fait révélateur : l'importance donnée par Salah Stétié au mot *Arbre*, terme de prédilection qui revient de façon récurrente dans chacun des ouvrages étudiés. « La quête de la poésie en soi, c'est mon enracinement personnel dans la poésie. L'arbre est aussi pour moi racine, il n'est pas seulement le feuillage qui fait jouer l'ombre et la lumière[8] » explique le poète. L'arbre est le symbole de la vie et de la mort, il est à l'image de l'homme, né de la terre et aspirant au voyage entre le *corps* et l'*esprit*, deux termes également privilégiés par le poète. Sur la base de ce fil directeur tendu entre terre et ciel, il est alors possible de retrouver les différentes étapes de ce chemin d'éveil, en s'appuyant sur cette analyse du vocable qui dessine les traces à suivre.

À l'origine de ce parcours se trouve l'exil. Le préfixe *ex* peut d'une part renvoyer à la notion d'espace (hors de soi) mais aussi se rattacher au temps, en marquant ce qu'une personne cesse d'être. De fait, cette définition peut s'appliquer autant au poète qu'au lecteur : EX-IL de l'homme aux racines arabo-musulmanes, EX-IL du penseur qui puise dans son jardin intérieur la réflexion créatrice, EX-IL du poète qui recrée sa propre langue. Mais il s'agit aussi de l'EX-IL auquel le lecteur est également contraint : il doit quitter les rives rassurantes du savoir pour plonger dans ce fleuve de l'inconnu.

À partir de cet EX-IL, ce chemin d'éveil se poursuit par une quête EN-SOI, qui se décompose en quatre étapes.

Cette quête est tout d'abord intérieure. La fréquence des mots *silence, parole, langue/langage* dans l'œuvre de Salah Stétié révèle en effet le processus de création poétique : du silence imposé par le désir de

---

5 *L'eau froide gardée* (1973), *Fragments poème* (1978), *Inversion de l'arbre et du silence* (1981), *Colombe aquiline* (1983), *L'Être poupée* (1983), *L'autre côté du très pur* (1992), *Ne parlant qu'à la pierre* (1999), *Fluidité de la mort* (2007), *L'Être* (2014), *L'été du grand nuage* (2016).

6 *Les porteurs de feu* (1972), *Ur en poésie* (1980), *La nuit de la substance* (2007), *Mystère et mélancolie de la poupée* (2008), *Les parasites de l'improbable* (2009), *Mesure du silence* (2009), *La vie d'un homme* (2009), *Le chat couleur* (2014).

7 Stéphanie Nassif, *Salah Stétié, d'ombres et de lumière*, Paris, Hermann, 2019, 105 p.

8 Propos recueillis lors d'un entretien privé le 4 octobre 2017.

dépassement, naît soudain la parole, à travers la fulgurance. « La poésie est un tissu d'intuitions[9] » révèle le poète.

Cette intériorité créative conduit ensuite à une profonde réflexion ontologique, mise en évidence par les termes spécifiques de l'écriture stétienne (ex : *monde, univers, vie/mort, nuit/jour, lumière)*, mais aussi par la récurrence du verbe *être.* « Nous aimons la vie, nous allons vers la mort, et entre les deux, il y a cette espèce d'intensité foudroyante qu'est la vie. Nous sommes vivants et morts à la fois. Une allumette : ça s'allume et c'est fini[10] » conclut Salah Stétié.

Cette remontée aux origines de l'humain se poursuit par une quête spirituelle, soulignée par le vocable récurrent identifié dans les essais étudiés (ex : *dieu, ange, islam, soufisme, âme)*, pour tenter d'approcher le mystère d'une éventuelle existence divine.

La dernière étape de ce voyage EN-SOI, c'est la quête du désir, mise en évidence par la récurrence des termes sensuels employés (ex : *sein, jambe, désir, nymphe, poupée)*. Que ce soit dans les textes poétiques ou dans les essais, la femme est toujours présente, à travers un érotisme exprimé avec une grande liberté. « Nous sommes des êtres de désir, qui essayons, à travers le désir, de nous frayer des chemins, des sentiers vers quelque chose qui nous dépasse et qui est de l'ordre de l'esprit[11] » confirme Salah Stétié.

Après cette quête intérieure, ontologique, spirituelle, du désir, Salah Stétié entraîne son lecteur dans une arabesque spatio-temporelle conduisant à une certaine forme de transcendance. D'une plongée EN-SOI, le chemin se poursuit en effet vers une quête ENTRE-DEUX, par la traversée des espaces et des cultures. Les termes *médiation et métissage,* qui reviennent fréquemment dans les essais, traduisent en effet la volonté d'établir non seulement un dialogue entre les cultures, mais qui plus est, d'œuvrer à leur réconciliation : « C'est le dialogue qui ouvre le chemin, les chemins de l'universalité. Parce que personne ne peut, en se référant à ses seules valeurs, dire, je suis universel[12] ».

Enfin, l'analyse du vocable dans les essais de Salah Stétié fait apparaître une utilisation excessive de l'adjectif *même*. L'œuvre stétienne invite ainsi à traverser les différences pour franchir l'ultime porte vers une humanité universelle, à travers la TRANS-CULTURE. « Les

---

9 Propos recueillis lors d'un entretien privé le 17 août 2017

10 Propos recueillis lors d'un entretien privé le 18 septembre 2017.

11 Propos recueillis lors d'un entretien privé le 8 août 2017.

12 Propos recueillis lors d'un entretien privé le 17 août 2017.

hommes peuvent se comprendre, même s'ils n'ont pas la même langue, même s'ils n'ont pas les mêmes rites. Quelque part ils sont complémentaires et c'est un mystère qui trouve sa source dans l'enracinement des humains dans la même nappe phréatique[13] » explique Salah Stétié.

Dans un monde de plus en plus menacé par l'écartèlement des cultures, le repli identitaire et les dérives extrémistes, ces propos de Salah Stétié prennent tout leur sens sur le chemin d'éveil de l'humanité à venir.

[13] Propos recueillis lors d'un entretien privé le 19 septembre 2017.

Iulian Ionascu

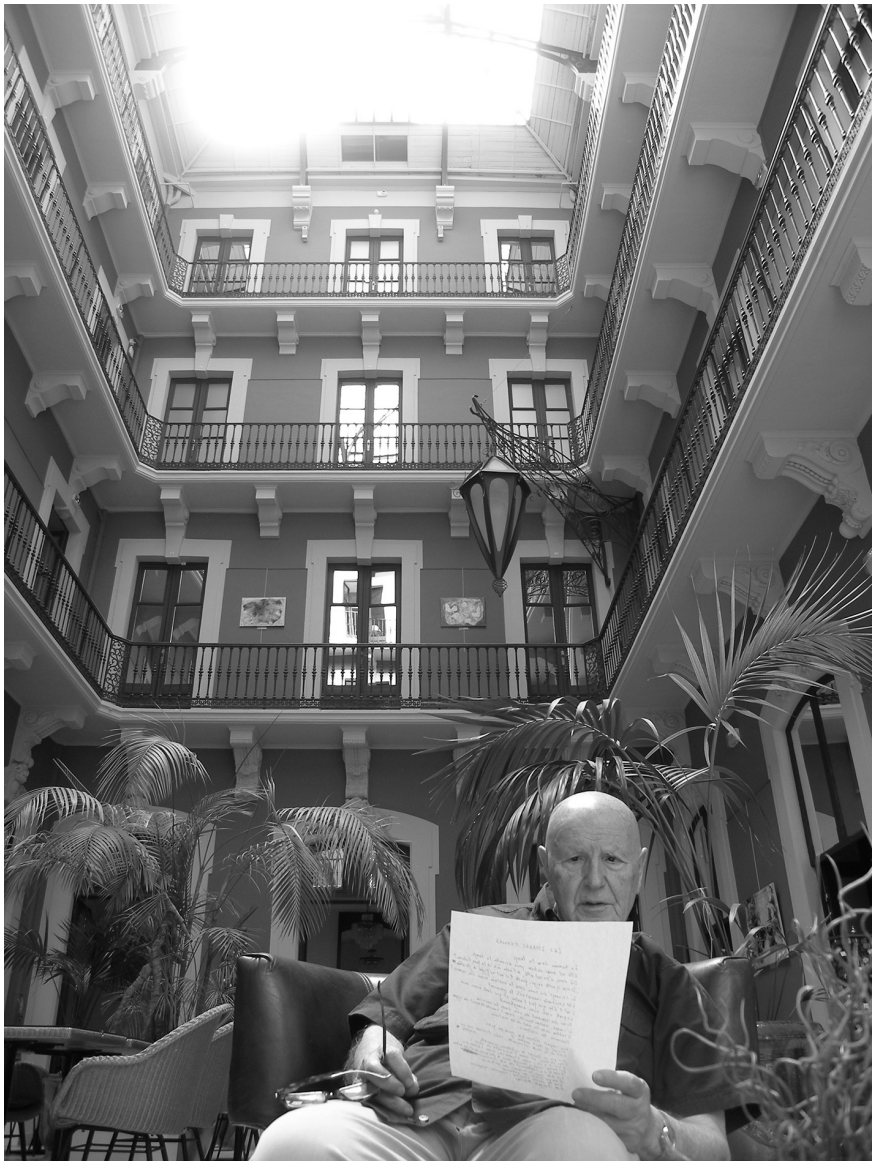
Carnet de photos

Salah Stétié à Sète, 2017.

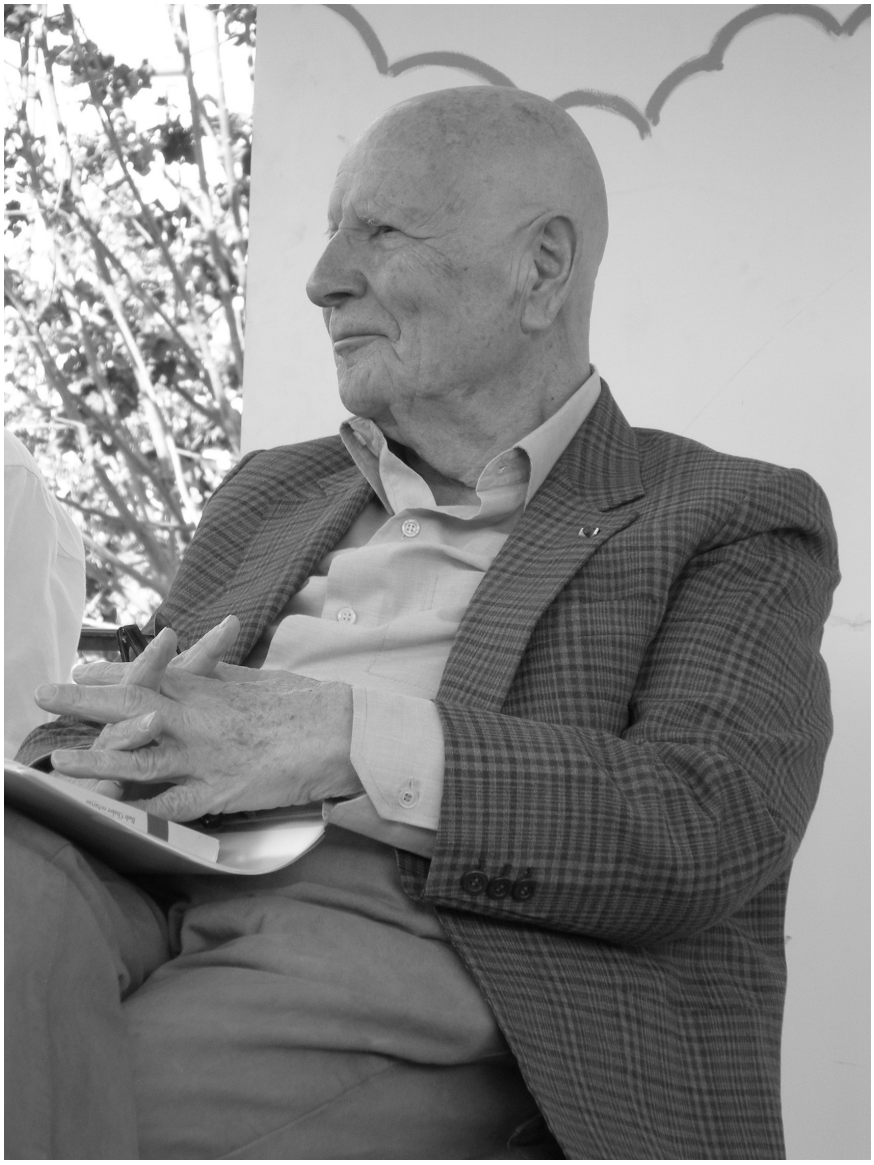
Salah Stétié à Sète, 2017.

Salah Stétié à Sète, 2017.

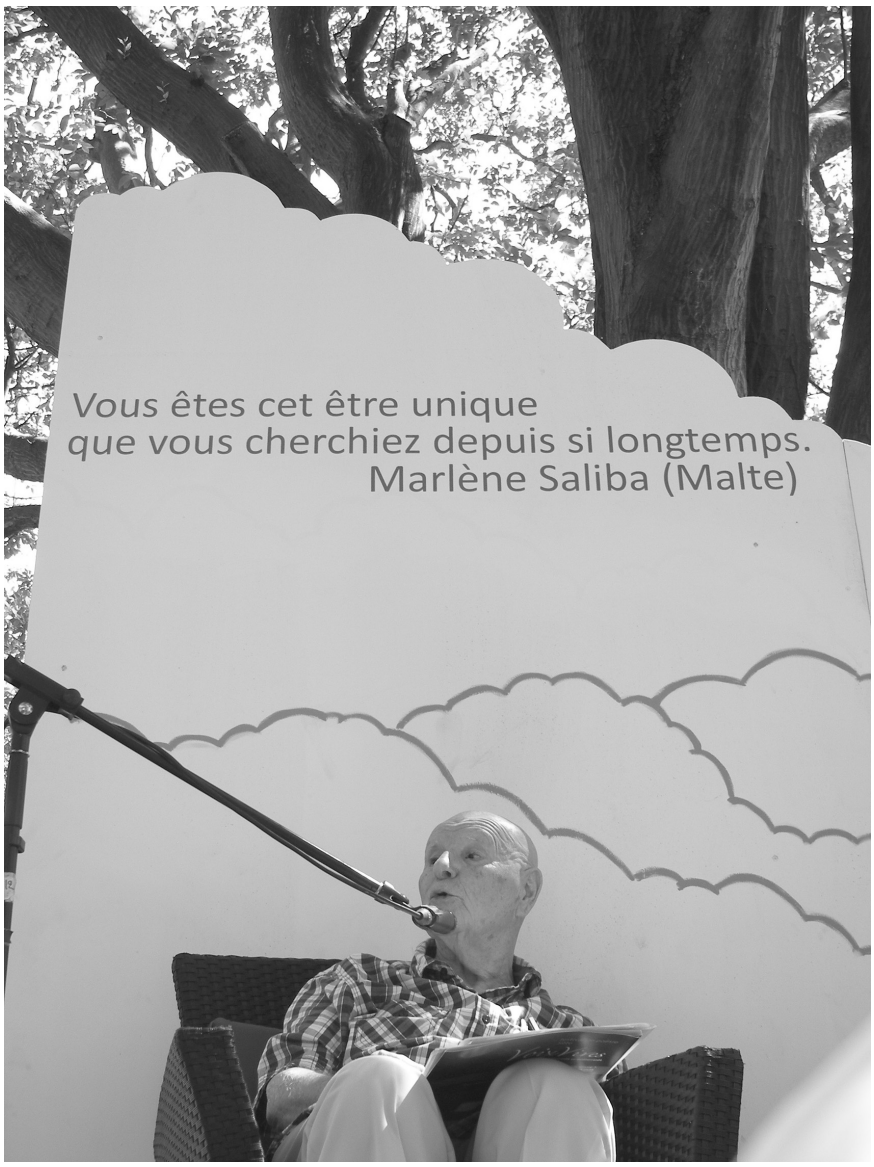
Salah Stétié à Sète, 2017.



Salah Stétié à Sète, 2017.



Salah Stétié à Sète, 2017.



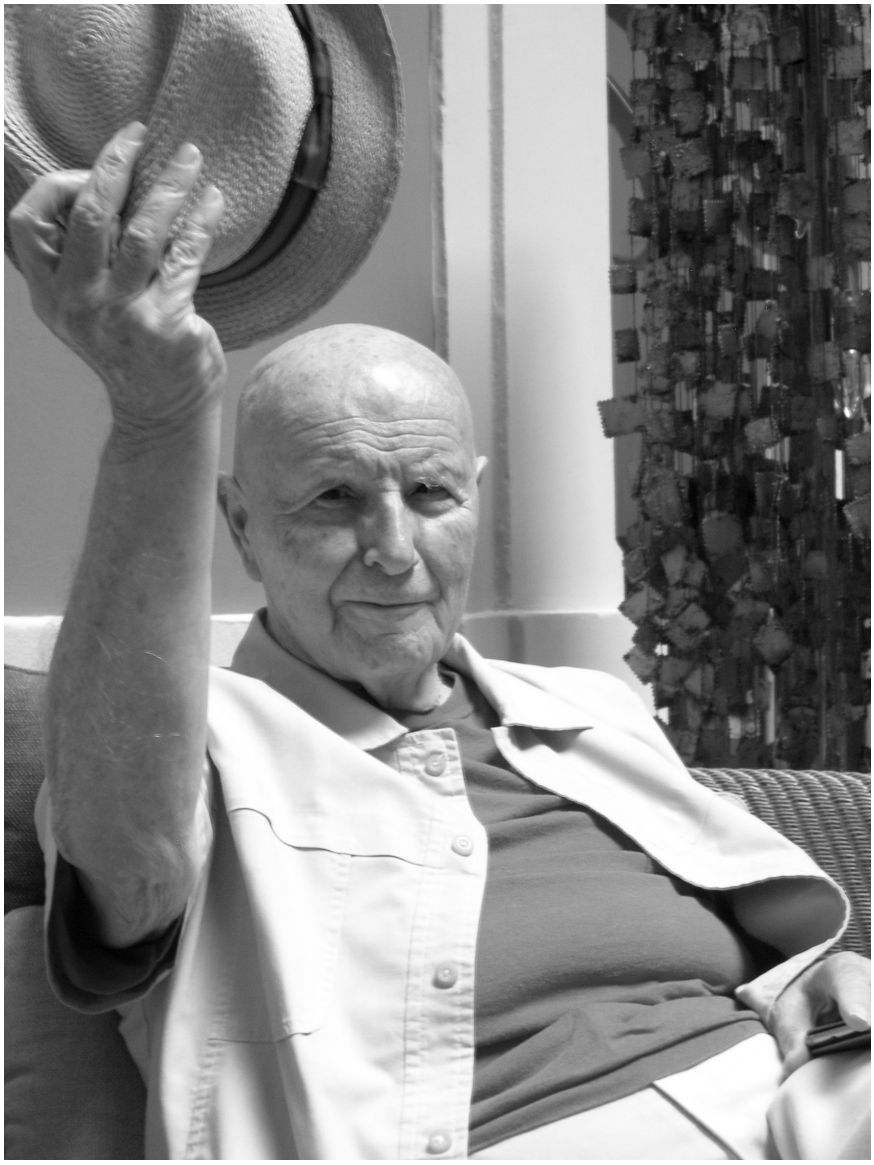
Salah Stétié à Sète, 2017.

Salah Stétié chez lui à Tremblay-sur-Mauldre, 2017.

Salah Stétié chez lui à Tremblay-sur-Mauldre, 2017.

Salah Stétié à Sète, 2017.

Salah Stétié à Sète, 2017.



Salah Stétié à Sète, 2017.

Salah Stétié

Poèmes inédits

LES IMAGES RÉELLES

La lumière dans la lampe
Elle est aussi dehors pour annuler la lampe
Où donc s'en est allé, de l'autre côté de la lune, l'obscur ?
Dans quelle neige, quelle ? s'est réfugié le fantôme.
L'envoyé du noir dans la matière noire du cosmos ?
Les existants inexistants la prouvent
C'est l'être qui fait l'autre et qui dort avec moi
Lequel voit avec aveuglement
Ainsi du sommeil du vin dans les raisins
L'ivresse, raison lucide, dans l'ensoleillement des vignes
Etables dans la nuit de la matière
Nourrice des métaux

Que voyait Hölderlin dans sa folie
Sinon ce lait même ?
Lait de la Vache intergalactique, Mère et déesse aux pis gonflés

De qui il buvait la substance invisible
Par devoir et dans l'anxiété de voir :
Ce qu'il a vu, nous l'avons vu, nous l'avons bu
Et notre corps a tremblé dans le frémissement des arbres
Dans le scintillement du blé croisant un blé
Né blé pour la moisson des galaxies
S'ouvre l'été des galaxies
Sur la saison toujours, toujours, toujours
Des Images Réelles

Battement au loin de l'aorte

Aller vers la montagne avec le souci des colombes
Et dans la vallée le fusil des chasseurs
Eux masqués d'une feuille
Respirant le long repos des lentes lunes
Ces tombes de rois morts que vitrifie l'oubli

Ô princes donnez-nous l'ortie de vos respirations
Pour que nous avancions dans des nuits solennelles
Avant la Porte des Chiens, avant l'aube,
Le cœur (nos cœurs) déchiré de feuillages
Où le dernier des rossignols aura grandi
Muettement parmi les urnes vides
Bordées d'un feston noir
Où le dernier des rossignols aura grandi
Aveuglant les temps et les neiges, aveuglant
Là-bas, au déclin des monts, l'aorte

Le pur et le respir

Guirlandes de la fête, réjouissez-vous !
La chasse a commencé
Les chasseurs d'invisible ont des chevaux ailés
Leurs ombres dans la danse vont danser et danser
Elles ont cessé de protéger le dieu
Endormi évanoui parmi les anémones
Sur ses hauteurs ennuagées privées d'abeilles
Son don est vide, son don est plein : c'est grand respir

Déchirez-moi le cœur, filles de ma pensée,
Avec amour et par amour de ce qui brûle
Ô femmes vives, vos larmes tatouées
Vos superbes entrailles et l'élan de vos bras
Vers l'arbre seul en qui je suis couché
Par compassion pour la terre et le ciel
Où vous vous déployez, anges, mais infatigables,
Mes nubiles, mes sœurs,
Debout si nues dans la prison du songe
Que toute peau de vous est devenue miroir
Herbeuse, et d'éclat noir, le sein lavé

Au rendez-vous des densités

Des oiseaux ont traversé ma vitre
Et de l'autre côté de ma vitre ils ont fui
Rêveurs et mouillés de réel malgré le vide
Eux et moi fous de réel face au Réel
Fait de branches fait de poussées fait de roches
Et dans ma chambre établie la Montagne
Ayant au-dessus d'elle un aigle éparpillé
Soumis aux quatre vents du cristal de l'esprit

Le Réel. La Matière. Ils sont dehors
Sous la treille, adossés au mur blanchi
Et de quoi parlent-ils ? Peut-être des étoiles,
Ou bien du vase sur la table avec des fleurs
Ni l'un ni l'autre n'en savent la substance
« Je ne vois rien. Je suis voilée », dit la Matière
« Et tout cela est songe et tout cela miroir »
Me dit Gérard dans son non-lieu du bord du rien
Son cœur son cœur était saisi : il saignait

Olivier bruit du sang

L'olivier scintillant est scintillant d'oiseaux
D'oiseaux de feu tirant de la nuit leur lumière
Miroirs de Méditerranée tous ces oiseaux,
    pèlerins du Simorg :
Buses et milans, éperviers, aigrette garzette, blongios nains,
    crabier chevelu, bruant menacéphale,
Et vous, *Turdus merubia*, fauvette babillarde, *Sylvia*
    melanocephala, *Hippolaïs pallida*, oiseau pâle...
J'arrête ici votre énumération, mes oiseaux, mes aimés
    avides, de par vos chemins simorgiens, de goûter
    d'un léger coup de bec jaune ou rouge
    l'huile d'or de l'olive, fruit de paix pour le cœur.
Le cœur des hommes et des femmes ont le plus
    ardent désir de cette paix pour qu'à chaque soir,
    après l'école, ils (et les enfants) dorment
Dorment et rêvent car l'olivier produit des rêves,
    qui viennent, papillons furtifs, caresser les yeux
    assoupis dans les maisons.
Assoupis jusqu'à la flambée des couleurs des drapeaux
    de toutes les nations baignées par le *Mare Nostrum*
    et qui, les premières, inventèrent les dieux et le Dieu
    et mirent dans les paniers des civilisations (marbreuses
    et basaltiques, fragiles et dures) des œufs espérés
    incassables pour peupler de nouveaux oiseaux vifs
    la splendeur des abîmes du lendemain.

De par une chambre vide

La lumière venue de droite
M'invisibilisait
Puis, furtive, tournant à gauche
Me visibilisait
Entre invisible et visible j'étais borgne
Beau chat chat borgne
Il y avait cependant il y avait l'être
Aveugle, et de naissance

On voit le fil : il coud
Il coud de la soie réelle à de la brume
Brume argentée comme bain argentique
Mortes photos, peu réelles et traversées,
Moi tirant sur ma vieille vie, pomme ridée

Ève ma vie, Ève ma vieille vie
Ma mère enceinte est poupée empaillée d'or
« Approche-toi que je te voie avec mes doigts »
Ultime, elle poursuit son chemin de matière
À même la matière
Tant de cailloux usant la plante de ses pieds
Dans une chambre vide aux intouchables murs
À sa porte parfois sonnent, ce sont grelots,
Les galaxies

Cerfs

Maître de ma pensée, regarde dans la vue
Ce que tu vois : l'ange insaisi, son corps blessé
Et l'amplitude de tes orbes de silence
Poète ! à l'horizon de nuit des écritures
Des tribus de cristal dans les reflets du givre
Ô maître, et ta pensée a souri aux iris
L'ogive interne de ta vie fait le givre

Ici l'on est parmi les ressemblances
Et entre nous nos bras vivants revivent
À cueillir la puissante fleur chérubinique
Soie d'un mouchoir au pli de la soyeuse
Roses partout ! Le vin est dans la lampe
Qui d'aucun vin ni d'aucun feu ne flambe

Larmes violentes de tes larmes serpentines
Ton frais nombril adoré par tes violettes
À genoux est ton corps appuyé aux nuages
Et c'est pluie de papillons sur toi mortelle
Le chien de mes abois s'attarde à des asphaltes
Ni table ni savon, ni ablutions, ni rites
La chambre, notre chambre est un midi obscur
Et face à nous les cerfs démesurés

Dénudement de la neige

Je marchais sur un sol d'asphalte et d'oiseaux morts
Et de nul blé ma tête ensauvagée,
Sens est dessus-dessous lentement longuement
Puis fut soudain la neige
Fiancée du ciel mariée de jolie terre
Aveugle et presque bleue avant sa mort

J'allais très seul accompagnant mes mains
Chacune ouverte à la nuit immuable
Je traversai un mur d'abeilles, endormies belles
Je pensais à un vieux bonheur tué

Puis je dormis parmi des carreaux de blancheur
Sur qui la neige avait posé sa bouche
Quelqu'un alors s'en vint à moi et dans l'oreille
Il me confia le nom de son mystère
Quand il partit la neige était partie
Et moi debout dans la maison j'étais
Aigle écorché le long du long miroir

Corvée du bleu

J'aime ce corps, sa tête allant aux fleurs
Et je la place avec poésie dans le bleu
D'un coup de bleu ses yeux sont-ils aveugles
D'avoir lutté grain à grain et face à face
Avec le Nil à la fois fleuve et sève ?
Tout ces désert venus
D'une lampe inentamée et complexe
Se croisant et se recroisant avec sa source

Règne du bleu sur les chiens et les chats
Et sur Qitmîr le gardien de la Caverne
Debout dans mon jardin
D'où quelquefois l'on voit pointer ses oreilles
Pour mieux capter dans le noir le frôlement
De l'ange des Dormants

Parmi, dans mon jardin, la stridence des pies, mes abeilles bourdonnent,
mes papillons déplient leurs soies, mon merle se méfie,
mes colombes roucoulent, mes coccinelles s'épousent
Les pies de mon jardin ne sont jamais stridentes
Elles font parfois semblant

Le bleu du ciel se coule et se mélange
Au retrait du bassin matinal de la lune
Au-dessus des forêts de chênes
Qui dorment et dans leurs troncs s'activent les dryades

À cœur perdu

Dans les cascades et le bruit des rivières
Il va franchir la porte
Et, dites-moi, qui va lui tenir la main ?

Il sera nu parmi les arbres à fourmis
Et l'insecte éternel au bout du corridor
Gardien des clés

Images, allégories. Toi qui fus cœur
Prends possession du Rien avec tes doigts,
Derrière toi est ton ombre
L'éclair de l'éclair du miroir dans tes miroirs rompus

Michaël Bishop

Salah Stétié : inconnaissance, altérité et mendicité, innombrable, sauvagerie, iridescence : *Le Mendiant aux mains de neige*

Que Salah Stétié ait choisi, dès son texte liminaire intitulé *Clair d'œil*, d'insister sur l'idée que les poèmes du *Mendiant aux mains de neige*[1] « n'ont pas été écrits par moi. / [Qu']ils ont été écrits par quelqu'un d'autre que moi et qui était moi » (*LM*, 7), cela ne devrait pas nous étonner. Toute l'œuvre poétique de ce très grand poète s'accomplit sur le mode d'une exploration de la conscience qu'il a de sa présence au monde, d'une exploration où ne cessent d'avoir un rôle déterminant l'inconscient et ce qu'il nomme souvent « l'inconnaissance », cette connaissance intuitive, instinctuelle, capable de pénétrer, creuser, méditer de façon spontanée, au-delà du rationnel, l'expérience d'être parmi les choses qui sont, d'en vivre, si je peux dire, la stricte et pure et intime poéticité. D'où jaillit, immense, délicate, sensuelle, inimitable, ce que Yves Bonnefoy appelle, dans sa préface pour *Fièvre et guérison de l'icône*, cette « vaste draperie couverte d'images peintes, mais dans un vent qui la fait bouger » (*FG*, 12)[2]. On pourrait arguer ici dans le sens de l'impact du surréalisme[3], mais, s'il y a là une affinité résiduelle, je dirais également que l'œuvre de Rimbaud[4], celle de Mallarmé[5], celle aussi de Michaux[6] ont pour Stétié une plus haute pertinence. Ceci dit, l'emporte de loin celle des grands mystiques du monde arabe qu'il a étudiés au collège de France sous la direction de Louis Massignon[7]. Et j'ajouterai qu'il ne faut jamais sous-estimer l'interpertinence qui règne entre la manière stétiéenne et ce qui sous-tend les récits en rêve et les derniers

---

1 Salah Stétié, *Le Mendiant aux mains de neige*, Fata Morgana, 2018. Désormais abrégé *LM*, suivi du numéro de page.

2 Salah Stétié, *Fièvre et guérison de l'icône*, Paris, Éd. UNESCO, Imprimerie nationale, « La Salamandre », 1998, p. 12. Dans sa préface, Yves Bonnefoy voit cette inconnaissance comme étant une caractéristique centrale de l'écriture de Salah Stétié.

3 Dans la mesure où les questions fondamentales qui dominent tournent autour du « Qui suis-je » de *Nadja* et de l'idée du « fonctionnement réel de la pensée » du premier *Manifeste du surréalisme*.

4 Je pense, bien sûr, à la conception rimbaldienne de la voyance, méditée abondamment dans les essais de Salah Stétié : *Rimbaud le huitième dormant*, Fata Morgana, 1993 ; *Rimbaud d'Aden*, Fata Morgana, 2004 ; *Arthur Rimbaud*, Fata Morgana, 2006.

5 On lira, à titre d'exemple, *Mallarmé sauf azur*, Fata Morgana, 1999, et Sylvie Gazagne, *Salah Stétié, lecteur de Rimbaud et de Mallarmé*, Paris, L'Harmattan, 2010.

6 Voir *Le Mendiant*, *op. cit*., p. 15.

7 Notons les titres suivants : *La Nuit d'Abou'l Quassim*, Tschann, 1997 ; *Rabi'a de feu et de larmes*, Fata Morgana, 2010 ; *Une rose pour Wâdi Rum*, Fario, 2012 ; *Sur le cœur d'Isrâfil*, Morgana, 2013.

recueils de Bonnefoy où les étranges voix qu'inscrit le poète sont à la fois contestées et accueillies[8].

Si *Clair d'œil*, implicitement, évoque la faisabilité d'une clarté visionnaire qui fonctionne librement au sein des opacités de l'humain, un deuxième texte liminaire, une prose cette fois, intitulée *Nos derniers absolus* (*LM*, 9) et ne faisant pas partie des 93 poèmes qui suivront, insiste sur la possibilité de dire « l'ombre des choses, plutôt l'ombre du temps, plutôt que l'espace et son foisonnement ». Il s'agit, dirait-on, à la fois d'une poésie d'adieu aux soi-disant absolus de la terre et de celle qui déjà s'ouvre à des absolus finals, inconcevables mais pressentis par le poète-voyant qui assume le devoir d'exprimer quelque chose de ce « tout [qui], chez un homme, est jardin de fleurs mentales », ce tout qui semble être le « ça » de son poème à venir (*LM*, 51) et qui est vie et mort « s'embrassant sous le dernier bouquet d'étoiles », affirme Stétié luttant sans cesse avec l'expérience de la finalité de l'être, son quoi et son pourquoi. « Le soleil et la lune, poursuit le poème, sont nos derniers absolus pris dans le filet de nos mots », et là encore la méditation poétique semble persister à flotter entre ce qui est intimement vécu dans l'optique d'une vie terrestre, charnelle, sensorielle et matérielle, et cela qui appartient au cosmique, au transpersonnel, à l'universel, au galactique, le geste qui inscrit cette tension-élasticité s'avérant site, simultanément, de la gloire et de la très humaine relativité de la parole face aux infinis mystères de l'incarnation vécus en ce moment. Le tourbillonnement du vu se révèle à jamais irrésistible chez ce poète de la (clair)voyance et du rêve : le « fruit […] des seins [de] jeune femme » offrant son lait à la fois au poème et aux « rivières, [aux] fleuves et [à] l'écume des océans », fruit-femme qui, tout en allaitant, « s'endort sur un radeau exposé au dernier regard des galaxies, [elles-mêmes] sœurs lumineuses de ramures » ; la matière de la vie se dévoile tout d'un coup

[8] Voir surtout *La Grande Ourse* (Galilée, 2015) et *Ensemble encore* (Mercure de France, 2016), mais aussi sa préface, *Théâtre et poésie* paraissant dans *Disorder* (Éditions VVV, 2012). On lira également les deux essais d'Aaron Prevots et Michael Bishop dans *Yves Bonnefoy's La Grande Ourse : Two Essays* (Éditions VVV, 2016) et mon *Earth and Mind: Dreaming, Writing, Being* (Brill, 2018). J'aimerais souligner tout ce que je dois aux études déjà consacrées à l'œuvre de Salah Stétié, et en particulier à celles qui suivent : Nathalie Brillant, *Salah Stétié, une poétique de l'arabesque*, L'Harmattan, 1992 ; Daniel Leuwers et Christine van Rogger-Andreucci (dir.), *Actes des colloques de l'Université de Pau et de Cerisy*, Presses de l'Université de Pau, 1997 ; Béatrice Bonhomme, *Salah Stétié en miroir*, Rodopi (Brill), 2000 ; Daniel Aranjo, *Salah Stétié, poète arabe*, 2001 ; Alexis Nouss (dir), *Poésie, terre d'exil. Autour de Salah Stétié*, Trait d'Union, 2003 ; Marc-Henri Arfeux, *Salah Stétié*, Seghers, 2004 ; Maxime del Fiol, *Salah Stétié, figures et infigurable*, Alain Baudry et cie, 2010 ; Ghada El-Samrout, *L'Itinéraire mystique dans l'œuvre de Salah Stétié*, L'Harmattan, 2014 ; *Salah Stétié*, Nidaa Abou Mrad et Bassam Barrak (dir.), Éditions de l'Université Antonine, 2016.

comme « nuées d'infinie transparence », toute solidité devenue diaphane, incorporelle, spirituelle ; l'humain et la colombe se trouvent magiquement pris dans une grâce surnaturelle mais vue, vécue au cœur d'une « cérémonie [offerte] au dernier des dieux ». Et la scène mentale entière disparaît tout comme elle avait surgi, les deux protagonistes, l'homme et l'oiseau, « aperçus de loin », en train de « s'envoler parmi les flammes et de leurs ailes accordées [de] saluer le bonheur des villes ».

Rien d'anecdotique dans cette exposition explicative de la poétique d'un geste créateur-visionnaire fondée sur l'intuition et la spontanéité. Rien, non plus, de banalement descriptif, de manifestement narratif ou de strictement discursif : le soi-disant avant-propos se mue tout de suite, sans hésitation, instinctivement, en poème, en prose, certes, mais une prose qui défie toutes les normes, toutes les contraintes, toute la rigueur logiquement raisonnée caractérisant d'habitude ce genre de texte, mais balayée ici par la fertilité inspirée, aventureusement illuminée d'un esprit prêt à écouter les voix, respecter les images, qui surgissent des profondeurs du subjectif dans ses rapports avec ses urgences, ses impulsions, ses poussées et élans psychiques les plus viscéralement sentis. Les 93 poèmes du *Mendiant aux mains de neige* varient énormément sur le plan formel, les rythmes s'orchestrant selon les exigences spontanément vécues d'une discipline, si ce mot convient ici, parfaitement personnelle ; j'y reviendrai. Relativement rares sont les virgules et les points, ce qui souligne cette impression de fluidité, d'inachevable, d'ouverture. Si titres il y a, on ne peut s'attendre à une pénétration systématique, analytique, thématique de leur pertinence, même s'ils servent de simple moyen de présentation du livre dans la mesure où ils sont offerts par ordre alphabétique, sans aller pourtant jusqu'au bout de l'alphabet. Globalement parlant, ce sera toujours le sens que privilégie le poème stétiéen. « Je vis, je suis vivant, je crois au sens », lira-t-on dans *Les renoncules* (*LM*, 70), et ceci malgré que – mais sans doute plutôt parce que – comme le poète s'écrie dans *Blessures* : « Poésie. Poésie. / Ce [soient] passantes avec des prénoms friables / Aveugles et la voix basse » (*LM*, 19). Car le sens, dans ce livre comme dans les autres grands recueils de Salah Stétié, refuse de se déployer de façon linéaire, optant plutôt pour une articulation sinueuse, référentiellement et sémantiquement mobile, sautillante, où le sens prolifère, essaime, se réoriente et se diversifie vertigineusement. Au lieu de se limiter à une expression unidimensionnelle, perceptiblement cumulative, le sens tend ainsi à multiplier ses facettes, ses angles de vision, à évoquer une tournoyante et presque cosmique infinité qui se love au cœur du dit face au vu, la conscience devenant visiblement le site d'une vastitude que, normalement, elle ne cherche pas à saisir.

***

Aiguille et non-couture (*LM*, 12) est le premier de quatre poèmes choisis afin d'offrir l'occasion d'une pénétration dans le riche, intime et subtil déploiement de ce sens que Salah Stétié poursuit du début jusqu'à la fin de son *Mendiant aux mains de neige* :

> Ma joie, je la confie à la Beauté de la Mort
> La mort, la feuillue, ses branches sexuées
> Jusqu'à la galaxie, jusqu'à son centre vide
> Ce trou noir de la femme éblouie de matière
> Et mon phallus orné est le dieu qu'on adore
> Parmi les adorants il y a ton corps
> Il y a ta chair fermée
> L'épingle et l'aiguille décousant tes coutures
>
> Ton sang, ta grappe intime entre tes jambes brille
> Ô fiancée descendue de tes montagnes pures
> Les fleuves, un seul fleuve, ton vin réconcilié
> Nous le buvons avec vos lèvres déchirantes
> Déchirées déchirantes et cela brûle
> Cela qui brûle en vous est un organe obscur
> Cette lampe et la parole aussi sous le laurier
> De ce jardin dont dorment endormies les dormeuses
> Tes os avec du poil encore aux clavicules

Le titre, déjà curieux, trouve sa pleine, quoique incertaine pertinence au cœur du poème. On soulignera tout d'abord que le poème, pris dans sa globalité, constitue une méditation sur la mort, site de grande beauté, qui accueille la joie du poète, site également d'une puissance dite sexuelle, créatrice, procréatrice, intimement reconnaissable par le biais de sa verdure, ses branchages, et comprise-sentie comme étant galactique, cosmique, implicitement infinie dans son inconcevable expansion qui n'exclut ni vide ni trou noir. Ceux-ci, pourtant, pressentis, à travers la métaphore de la vulve – d'une femme aimée, faut-il noter, car l'amour, comme l'enfant, reste un phénomène déterminant dans l'ontologie stétiéenne – comme site d'un surgissement-resurgissement sans fin, à jamais repossibilisant, transformant la conception de notre être, la mort ne se distinguant guère, peut-être nullement, dans cette optique rêvée-vue, *poïétique* (*poïein* : faire, créer), de cela que nous convenons d'appeler la vie. Et le tout de cette vision, venant – *Clair d'œil* l'affirme et *Nos derniers absolus* le confirment – d'une subjectivité vécue dans sa mystérieuse, mais authentique altérité, baigne, comme on le voit si

souvent chez Stétié, dans le sentiment et dans la conviction, inébranlables malgré des textes comme *L'Uraeus*[9], d'une divinité qui enveloppe et étreint la totalité de ce qui est, jusque dans ses soi-disant vides, absences, néants et trous noirs. La distinction entre sexualité et amour, Stétié semble vouloir la dissoudre, d'ailleurs, la « logique » des membres sexuels étant, dirait-on, complètement fusionnée idéellement avec le fonctionnement du cosmos, l'entrelacement, l'interdépendance et l'interpénétration de ses énergies et ses mouvantes structures considérées comme étant non seulement des figures d'un sacré sans nom, mais des réalités procréatrices de celui-ci. Si l'image des organes génitaux cousus, mais enfin décousus, de la femme évoquent la nécessité d'une libération de la femme si souvent contrainte à des pratiques qu'impose une politique religieuse et sociale que dominent les hommes, on peut y lire, plus profondément encore, le désir de plonger dans la matière-chair éblouissante du cosmos afin d'en libérer les secrets les plus intimes, les plus fondamentaux – le pourquoi même d'une poésie de la vision émancipatrice, rédemptrice.

La deuxième strophe – où, notons-le en passant, car la forme ici n'a de valeur que relativement au sens et au rythme du souffle qui le déplie, tout tourne autour de l'alexandrin (11-12-13 étant la structure syllabique spontanément choisie) – continue à creuser l'image de « l'organe obscur » qu'est le sexe de la femme / le mystère de la création du cosmos – et sans doute, implicitement, de la poésie elle-même, acte et lieu elle aussi d'un créer-faire-être qui, fatalement, obsède tout/e poète digne de ce nom. C'est maintenant le sang, menstruel – valve contrôleure, aiguilleure, du flux de l'être – qui fascine dans sa pleine, sa centrale métaphoricité : son incessante, cosmique coulée surgissant d'un lieu et d'une logique du mystère de l'origine de l'ontos, de l'amour qui propulse celui-ci, offrant le vin célébrationnel d'une réconciliation dont aurait besoin le monde dans ses multiples divisions comprenant si peu le principe d'une unité au sein de tout ce qui est. Le poème semblerait envisager l'acte cérémoniel de boire ce vin-sang de l'Un, malgré les déchirements et les brûlures que cela entraîne, ce cela, ce *ça* qui jaillit, magma mystique de l'origine, à la fois obscur et lumineux, parole divine, génératrice, génitrice. Et, en plus, la scène que « l'œil clair » du poème contemple, c'est celle d'un jardin, édénique dirait-on, où règne la dormance – cet état de rêve, de potentialité, de conscience du possible, de conscience nue, innocente au cœur du physiquement vécu. Scène originaire, peut-être, mais non freudienne, non traumatisante, au contraire, jubilatoire, car divinatrice.

[9] Fata Morgana, 2014 ; repris dans *L'Être*, Fata Morgana, 2014.

***

Lire un poème comme *Aiguille et non-couture* exige simultanément audace et humilité, impose la nécessité d'en chercher la sautillante, elliptique logique des divers éléments du sens élaboré, et le besoin de reconnaître la précarité de toute réduction de l'articulation du texte que l'on médite. Le devoir de celui-celle qui opère cette méditation face à une poésie comme celle de Salah Stétié – qui, manifestement, nous y invite tout en nous mettant en face de l'impossible accomplissement de la tâche proposée – consiste à y voir simplement le bonheur d'un partage, d'un échange, d'une espèce de conversation sans fin, sans définitivité, plongée dans cette même indécidabilité qui inhère à l'étance elle-même comme à la parole poétique qui cherche, elle aussi, à décoder et inscrire quelque chose de son irrésistible et infinie énigme. Comme nous diront les premiers vers de *La langue étrangère, la langue* (*LM*, 47), l'inconnu et, peut-être l'inconnaissable, ne cessent d'imposer leur règne, d'où, en retour, on l'a vu, la tactique stétiéenne de « l'inconnaissance ». Voici le texte de ce poème simple à bien des égards mais aussi étrangement diversifié dans le jeu de ses concentrations :

Toute chose est inconnue. Toute chose
Veut connaître l'inconnu de sa voix
La source et le feuillage et la rivière
Le temps qui bruit comme un insecte à peine
Et le bélier dans le vent des nuages

Le cœur bat. Le ventre gargouille et c'est un monstre.
Les oiseaux des bosquets ont voix chez les humains.
Galop de cheval est la pluie sur les tuiles
L'orgue soudain explose en arc-en-ciel

On nous dit que les étoiles grondent
Le chat qui les habite émet des miaulements
Une canne résonne au seuil de l'Évangile
C'est un très vieux berger abreuvé par le ciel
Qui vient sourire et rire avec ses compagnons

L'enfant cet inconnu n'a pas de voix encore

Comme ailleurs, le texte semble s'organiser spontanément selon les rythmes et impulsions de la conscience et nous sommes loin de toute idée de structuration conventionnelle préétablie, le contexte de la réflexion lyrique s'avérant lui aussi instable à moins de le considérer – obligation qui coïncide, me semble-t-il, presque toujours avec le projet poétique

stétiéen – comme celui de l'humain dans sa situation à la fois tellurique et cosmique. Et là, l'étrangeté domine, le poète affirmant l'impossibilité de nommer quoi que ce soit, y compris l'outil même de cette nomination, de cette voix surgissant implacablement d'une intériorité, site de cette altérité dont nous ont parlé les deux textes liminaires du *Mendiant aux mains de neige*. Mais ce qui frappe, c'est que le poème ne cherche nullement à se lamenter devant une aliénation apparente face à ce que l'on est ; plutôt reconnaît-il la pleine complexité de la psyché, celle-ci plongée dans l'immense privilège de participer à une aventure intensément subjective et cosmique excédant tous les signes, comme dirait Yves Bonnefoy. Aventure, d'ailleurs, qui serait au cœur non seulement de la vie de l'être humain, mais qui semblerait inhérer à l'élaboration, à la logique interne, de chaque chose – feuillage, fleuve, source, animal, temps, tout phénomène, toute chose – à jamais vouée à décoder le mystère de sa propre étance au sein de la mouvante totalité ontique.

Totalité vivante, d'ailleurs, « battante », chaque chose ou phénomène avec sa propre rythmique, viscérale, monstrueuse, délicate, galopante, synesthésique, entretissante, explosivement symphonique, orgue-anique et orgue-asmique, si je peux dire, pensant de nouveau à *Aiguille et non-couture*. Car, dans cette vision tellurique-cosmique, la notion de dislocation, de scission devient désuète, tombe en poussière, le chat et les étoiles montrant visiblement leur inséparation, leur interpénétration, la simple beauté de leur participation à l'Un – à un Un défiant toute analyse rationalisée et pourtant s'offrant à chaque instant à l'expérience de tout un chacun et de chaque chose prise dans le cercle infini de tout ce qui est. Les trois vers qui suivent (« Une canne résonne… ») peuvent donner l'impression d'obliquer assez radicalement et, comme si souvent chez Stétié, semblent exiger une refocalisation, une recontextualisation. Mais le contexte, change-t-il vraiment ? N'est-il pas vrai que l'expérience de se trouver au sein du mystère cosmique, c'est le sort même du chat comme de ce berger avec ses invisibles moutons et sa canne – d'aveugle, de celui-celle qui cherche indéfiniment sa voie ? –, le sort, d'ailleurs, de « toute chose » à la recherche de sa voix-voie, cette parole dite d'évangile, d'enseignement enterré au cœur de ce que l'on est ? Et, de plus, ne faut-il pas ne pas oublier que ce ciel inonde berger, chat et toute présence terrestre de son inestimable et vivifiante force, sa lumière, sa chaleur comme sa fraîcheur, et qu'il favorise la subtilité et la grâce du sourire, la gaieté, la joie de l'amitié, de l'intime accompagnement ? Et ce saut du dernier vers, traversant le silence provisoire mais repossibilisant de l'esprit transmué en pure virtualité, ne nous permet-il pas de redevenir, d'assumer pleinement cet enfant que nous sommes toujours, à chaque

moment replongé dans à la fois l'extraordinaire énigme de notre identité comme de notre présence au monde et cette à jamais renaissante aventure vouée à la (re ?)découverte de notre voix, d'une langue, étrangère mais nôtre, donnant sur l'ultime secret au cœur de ce que nous vivons ?

***

Le poème intitulé *Le ça* (*LM*, 51) confirme à quel point l'écriture de Salah Stétié ne cesse de se centrer sur de tels enjeux simultanément incarnés et métaphysiques et en pousse toujours plus loin l'interrogation :

> Je suis tenu par lui dans le désert
> Dans les plis et déplis de ses ruées de neige
> Une femme que je ne connais pas m'allaite
> Son chant très noir est le fils des sirènes
>
> Je dors dans les mythologies de l'Esprit
> Aussi j'y veille
> Vaines tapisseries, la main de l'Esprit les efface
> Réapparaît dans la fenêtre le désert
> Avec sa grande Rose
>
> Il est très près de moi. Il écoute mon cœur
> Qui tremble comme un lapereau pris au piège
> Bientôt il est en moi. Bientôt c'est moi
> Cette lumière issue de la lumière
>
> Et l'ombre de la nuit est fleurie de bannières

Toujours le poème stétiéen n'hésite pas à théâtraliser une insistante et puissante subjectivité. Mais jamais pour jouer de simples rôles, gratuits, arbitraires, immotivés, ludiques ; au contraire, flotte partout, au cœur de l'énergie déterminée de l'acte poétique, un haut sérieux, solennel quoique gracieux, affable, généreux, une intensité frôlant le mélancolique, l'élégiaque, car ne cherchant jamais à éluder ce qui peut peiner, troubler, même profondément. Mais l'expérience subjective, Stétié la comprend et éprouve comme s'élaborant, joyeuse ou tendue, toujours au sein d'une totalité, de ce *cela* dont parle également la *Chandogya Upanishad*. Autrement dit, cette totalité est prise dans une innommabilité, un au-delà de l'humainement dicible qui transcenderait le conceptuel et les langages que nous braquons sur elle. D'où, manifestement, le paradoxe de la parole raisonnante face à l'insaisissable, que Stétié appellera, comme

Bataille, faute de mieux, le divin[10], au sens le plus large imaginable de ce terme. D'où, également, le choix d'une parole poétique qui ne fuit jamais l'elliptique, le métaphorique, le fluidement imagé, ce que Du Bouchet nomme parfois même « l'incohérent[11] », ceci afin de diffracter, dévier, obliquer pour accéder plus pleinement, mais indirectement – comme si l'intensité du directement vu et dit aurait été trop féroce – à une vision des infinis *méta*, *avec*, *après*, *à-côté*, *parmi* et *au-delà* de cela qu'on voit-ressent-dit. Se sentir « tenu par [le ça] », c'est, imagine-t-on, avoir à la fois le sentiment d'un ancrage, d'une sécurité, d'une stabilité, et celui de cet « empiègement » que semble imposer le désert ici, mais plus loin aussi, dans la troisième strophe du poème *Le ça*, le sentiment de crainte mêlée de respect et, sans doute, d'admiration face à l'intense immédiateté de l'expérience du cela qui est. L'image du désert a une résonance biblique, certes, mais elle parle aussi sans doute de l'approche de la mort et, peut-être, discrètement, de ce sentiment d'abandon qu'éprouverait Stétié aujourd'hui depuis son quasi-emprisonnement dans une clinique, privé de tout moyen de communication avec ses ami/e/s. Mais le désert ne s'offre pas comme un vide définitif ; il est fatalement cette vastitude que connaît bien un homme du Moyen-Orient, un espace-temps vivant quoique envahissant, dominateur, aveuglant, site de mirages et de visions, site où se désorienter, comme dit le poème, au milieu de ces « plis et déplis de ses ruées de neige », de tournoyante et violente blancheur-absence-incertitude. Qui, pourtant, n'empêche nullement de vivre, même si cette femme – qui surgit de l'imaginaire stétiéen, comme si souvent ailleurs, pour offrir le lait de la bonté humaine – a l'air d'une sirène avec son charme dangereusement séduisant et sa chanson « d'amour noir », comme écrit aussi Réda[12], puisant dans de vieux mythes pour évoquer les périls de toute personne perdue et cherchant sa voie dans le tumultueux mystère de sa psyché, comme de son corps.

La deuxième strophe réaffirme un des grands éléments de la poétique, mieux de l'ontologie de Salah Stétié : d'un côté, la dormance, cette manière permettant d'accéder à la face secrète de la conscience, son fonctionnement intuitif, outre-rationnel, spontanément inconscient même, que l'on peut considérer comme étant mystico-mythologique ; de l'autre, une conscience lucidement alerte, éveillée, vigilante permettant à l'esprit de garder cette espèce de justesse qui caractérisait l'expression reverdienne et qui l'empêchait de tomber dans le piège d'un

---

[10] Voir *Le Coupable*, Paris, Gallimard, 1944.

[11] Voir, par exemple, *L'Incohérence*, Paris, Hachette, 1979 ; on consultera également les analyses de cette notion dans Michael Bishop, *Altérités d'André du Bouchet. De Hugo, Shakespeare et Poussin à Celan, Mandelstam et Giacometti*, Rodopi (Brill), 2003.

[12] Voir *Treize chansons de l'amour noir*, Éditions VVV, Halifax, Canada, 2008.

phantasmagorique à l'état pur[13]. Car – et c'est pourquoi je parle ici d'ontologie –, chez Stétié, tout tourne autour de celle-ci, même si elle échappe à tout critère stabilisant, l'ontologique – je l'ai souvent réaffirmé – s'avérant fatalement, et essentiellement, et le plus significativement possible, psychologique. Centré, c'est-à-dire, sur la plus haute pertinence imaginable et exprimable d'une expérience subjective de « l'être [placé] en face de lui-même », comme écrit Jean-Paul Michel[14]. Tout le reste n'est que, affirme le poème, « vaines tapisseries » – loin de cette riche et mouvante tapisserie dont parle Bonnefoy dans son essai, déjà cité, sur le mode expressif de Stétié –, « l'Esprit » (l'esprit, c'est-à-dire, sous sa forme la plus intense, la plus urgente) les écartant d'un geste instinctif. Et, ce faisant, replongeant le moi du poème dans cette exigeante, intransigeante pureté qui est celle de ce que Stétié nomme « le désert / Avec sa grande Rose ». Un désert, enfin devenu plus clairement lieu de contemplation spirituelle, lieu où se retirer des turbulences environnantes, vide et pourtant lieu de plénitude virtuelle, « avec sa grande Rose », en effet, sa fleur dans toute sa rareté et son grand vitrail, sa rosace, au centre de son invisible cathédrale.

La voix du poème écrit par « quelqu'un d'autre que moi/et qui était moi » (*LM*, 7) s'intensifie dans les vers de la troisième strophe de *Le ça*. Elle parle de l'extrême proximité du *ça* – du mystère de la totalité de l'être. Elle comprend que le battement du cœur de celui qui écrit est intimement perçu par cette énergie attentive, généreuse, omniprésente, son tremblement faisant partie intégrante, paraît-il, de l'inséparation qui relie la partie et le tout de l'être dans une gerbe à jamais palpitante, frissonnante, vibrante. Car la sensation d'un fusionnement absolu surgit irrésistiblement. « Lumière issue de la lumière », lit-on, formule qui trouve son écho dans la plupart des grands textes spirituels sans que Stétié cherche à y enraciner explicitement sa vision. Il faut plutôt y voir, me semble-t-il, un effort pour évoquer l'expérience de l'à peine concevable luminosité – avec tout ce que la lumière tend à symboliser – produite par la convergence des énergies du moi et de celles qui irradient, ubiquitaires, aveuglantes car, au-delà de tout ce qu'elles offrent aux cinq sens, ineffables et métaphénoménales. Ce qui permet à la voix poétique de confirmer, au moment d'adresser ses adieux aux lecteurs-lectrices[15], à

---

[13] Sur la notion de justesse, on consultera Pierre Reverdy, *Cette émotion appelée poésie*, Paris, Flammarion, 1974.

[14] Voir *Placer l'être en face de lui-même*, William Blake & Co/Éditions Éditions VVV, 2010.

[15] N'oublions pas que ce recueil, malgré les capacités de survivance de Salah Stétié, constitue à bien des égards un long poème d'adieu à l'être tel qu'il réussit à le concevoir.

quel point, si une telle expérience, fondamentalement transcendante, d'outre-tombe, offre une scène de fête, de floraison, de beauté parfumée, multicolore, il reste qu'elle surgit de « l'ombre de la nuit ». Elle ne serait ainsi, comme toute chose, que momentanée, éphémère, réelle mais fragile et discontinue, n'apparaissant peut-être que pour tout de suite disparaître.

***

Cette impermanence, cette précarité de la vision stétiéenne expliquerait, manifestement, l'énormité de la gamme psychologique, émotionnnelle qui caractérise la voix poétique de Salah Stétié. C'est dans cette optique que, avant d'examiner un dernier poème du *Mendiant aux mains de neige* et de procéder à quelques remarques en guise de non-conclusion, j'aimerais puiser plus librement, avec un regard moins finement concentré, dans les foisonnantes pages de ce long recueil afin de mieux en étreindre les complexités et le caractère étonnamment ouvert. Suivront ainsi 6 observations relativement compactes et tout d'abord, 1. la haute pertinence du désir chez Stétié. Ce désir qui parle de manque, d'absence comme disait si bien Char[16], du vide même que le poème tente incessamment et improbablement de combler. Désir de l'autre, d'une altérité, d'un cela impossible à nommer-saisir-oublier. « Je veux, ma bien-aimée, lit-on dans *Le ciel est long désir*, connaître tes poumons / Et, entre tes poumons, ta vulve dans l'esprit » (*LM*, 52). Et, dans *L'autre rive*, la voix poétique déclare : « Je suis amoureux, mais de quel invisible » (*LM*, 50) ; et on comprend mieux à quel point vouloir reste ici un geste (senti)mental et ontologique qui ne saurait dire avec précision son objet, son objectif ; plutôt s'agit-il d'un horizon dont la couleur, la texture, le contour abstrait et émotif ne cessent d'échapper à l'esprit qui raisonne, qui veut savoir, établir des équations fixes, s'orienter en connaissance de cause.

Si l'œuvre de Stétié tient à révéler la dimension immatérielle, spirituelle de notre présence incarnée, 2. la terre dans toute son immédiateté végétale et charnelle constitue un *sine qua non* de la sensibilité qui sous-tend l'abstrait et le métaphysique : « je regarde dehors et dedans », affirme significativement la voix poétique dans le très beau *Station du cœur sous le secret des arbres* (*LM*, 98). La terre est, d'ailleurs, vécue comme intrinsèquement lieu de splendeur, paradisiaque même, comme Novalis la voyait malgré ce que celui-ci considérait

[16] Je pense à la formule charienne suivante (qui, d'ailleurs, trouve son équivalence dans une formule célèbre de Pierre Reverdy) : « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir » – ce désir qui est discipline, détermination, vision aveugle, mais jamais vraiment dérive.

comme étant son aspect éparpillé, fragmenté, fracassé. S'« il pleut sur la conscience / La conscience du monde, comme nous lisons dans *Pluie ailée*, [c'est] pour que soit la beauté du monde un absolu » (*LM*, 86) – cet absolu que Stétié semble voir comme appartenant à une origine où « la chose était dans la chose ainsi que galaxies / Et tout était saveur et c'était fruit » (*LM*, 96), origine, pourtant, qui, dans ce non-temps qui hante la vision stétiéenne, ne nous quitte jamais, la présence – sa beauté, sa saveur, ses fruits – étant palpablement vivable à chaque instant, dans une espèce de vivante et succulente intemporalité. Bref, lire Stétié, loin de nous plonger dans un solipsisme hermétique, fonde sa vision dans une riche, viscérale et presque érotique expérience de la terre.

En effet, 3. l'esprit, tout en étant le site essentiel de l'exploration-méditation de cela qui est, apprécie, réflexif, capable de s'autoévaluer, le caractère parfois excessivement séduisant de la fabrication et du spectacle de sa production. *L'empiègement* (*LM*, 60) semble vouloir témoigner de ce défi qu'il faut savoir relever précisément en se réimmergeant dans le temporellement donné, le sensoriellement éprouvé. « J'étais prisonnier de l'Esprit, avoue la voix de ce poème, J'étais / Prisonnier de mes mains posées sur le cristal / De l'être, du miroir de l'être et des brumes ». Certes, l'ontologie de l'esprit est infiniment complexe dans l'œuvre de Stétié – on n'a qu'à lire *L'équation limpide* (*LM*, 64) pour s'en convaincre, mais la voix poétique y reste sensible, l'esprit tournant incessamment autour de l'expérience qu'il a de ce qu'il est, et ceci surtout face à ce puissant ancrage tellurique qui l'y oblige.

Mais il se peut que ce défi dont j'ai parlé se comprenne mieux dans l'optique de, 4. une incessante poursuite du sens. Du sens, c'est-à-dire d'une orientation, d'une voie, d'une voix. « Cro[yant] au sens », comme on l'a vu (*LM*, 70), à sa possibilité, sa présence sentie, cela n'empêche pas, comme on lit dans le même poème, *Les renoncules*, de croire simultanément que « les sentiers [– certains sentiers, mais lesquels ? –] se sont égarés dans le non-sens ». Si, comme déclare la voix poétique de *L'enfant de la tribu*, « de ma main puissante tendrement / Je désigne le sens » (*LM*, 61), reste que, *Les renoncules* y insiste, « les mots s'endorment sur le bord des chemins », le poète ne sachant pas « où va la parole [ni] par qui [elle est] gardée » (*LM*, 70). Le paradoxe du sens, c'est qu'il flotte dans la relativité de son surgissement non situé, non situable. Son cheminement est sûrement « sagesse » et « beauté » (*LM*, 98), car étant cet inlassable mouvement-vers de l'instinct, du désir et du rêve, mais un mouvement pris dans l'incertitude de son questionnement même, s'en allant, comme on lit dans *La nuit des certitudes*, « sur un chemin de poussière » (*LM*, 44). Chemin, effectivement, du mortel, du mouvant, du non-scellable, du dissolvant. Chemin qui, tout en se fondant sur une

logique de la saisie, de l'avoir et de l'accomplissement, mène ainsi infailliblement vers la fatalité d'un renoncement aux biens accumulés. *Saisir, se dessaisir* (*LM*, 93) en parle avec éloquence, car ce que la voix poétique appelle « la main et ses chemins » (*LM*, 43), autrement dit l'orientation-sens de ce que la main espère concrétiser, doit avouer le « comme si » de sa manière (*LM*, 23), celle de la sinueuse et richement imagée inscription de sa propre – et im-propre, jamais possédable, toujours autre – voix, ceci avoué dès le seuil du recueil.

Si, enfin, l'acte poétique tel que Stétié le vit et comprend peut être considéré comme évitant de tourner indéfiniment en rond, de stagner dans ce qui semblerait devenir cette impasse circulaire au sein de sa conception – une orientation condamnée à ne mener qu'à la pure intériorité d'un *être-comme* deguyen[17] –, ce serait, dirais-je, 5. en fonction du rôle du cœur dans ce que Stétié appelle « l'équation limpide » (*LM*, 64) liant l'écrit au mystère du vécu. Le cœur est ce site métaphorique de la sensibilité, de l'amour, de la compassion, d'une sorte d'innocence naturelle, enfantine même. Face à la beauté ineffable et fragile des choses, vivant l'étrange précarité de sa propre présence au monde, le cœur est cela qui sait s'ouvrir spontanément à la manifeste innommabilité d'un vécu, qui, à la frontière de l'extase et d'une douce tristesse, peut « serre[r] le cœur, boussole déboussolée, aveugle aveuglé », dit Stétié dans *Station du cœur sous le secret des arbres*. Et ceci tout en se sachant « bientôt découronné » (*LM*, 97), quoique « a[yant toujours] dans le cœur l'étrangeté de vivre » (*LM*, 32), cette étrangeté qui est splendeur et profond mystère de la splendeur pour Stétié. Si le cœur peut devenir le site d'émotions conflictuelles, dans ses moments les plus innocents, les plus éloignés des ennuis quotidiens et des grandes théories sententieuses il retrouve sa haute et joyeuse simplicité, comme on lit dans *Dissipation d'un liseron* (*LM*, 25) : « Mon cœur avait donné au ciel ses liserons / Ils se sont dispersés dans des fumées contraires / Où brûlaient Bible, Évangile et Coran ». Le cœur redevient ce site « plein d'eau claire », lisons-nous dans *D'une cendre* (*LM*, 27), site d'une conscience immédiate de sa propre naïveté, d'une nudité loin de toute enjolivure, toute prétention, plutôt « témoignant l'enfance de l'esprit » (*LM*, 63), l'assumant.

Et l'expérience stétiéenne d'une telle nudité, me paraît-il, nous permet d'aller plus loin et de fermer le cercle de ces quelques observations intervalliques en privilégiant, 6. la haute pertinence dans l'œuvre de ce grand poète de ce que, parlant de la poésie de Montale, William

---

[17] Voir, par exemple, *Actes*, Paris, Gallimard, 1966.

Arrowsmith a appelé une certaine iridescence du poétique[18]. Une iridescence, d'ailleurs, à la fois imaginative, spirituelle, ontologique, et stylistique, modale. Ainsi la perception stétiéenne de ce qui est ne cesse de s'iriser, de déployer cet infini « éventail [de ses éléments] » (*LM*, 55), leur délicat entretissement où, comme on lit dans *Ni*, (*LM*, 81), « le quoi et le pourquoi assis dans l'entre-chaises / Regardent dans leur bras s'entremêler le sable / Se mêler l'entresable / Au seuil de l'identité sans souffle ». Partout l'esprit voit cette fusion ontique, multicolore, à facettes multiples et changeantes ; partout le oui étreint son non « en un seul hennissement de feuilles » (*LM*, 98), un ontos moiré, nacré, chatoyant ; partout A glisse vers B ou C ou Z, comme on voit dans la première strophe de *L'été de louve* où « l'esprit est [vu-vécu comme] enraciné dans le désir / Qui est conscience de l'esprit dans le désir / Qui est désir et qui est louve blanche » – car, ajoute le poème, « le désir est de lave, il est de neige » (*LM*, 72), l'arc-en-ciel de l'être étant vu et traduit par l'iridescence d'une manière expressive en constante évolution métaphorisante et visionnaire. Ce que je tiens enfin à suggérer ici, c'est qu'une telle multidimensionnalité ou iridescence rejoint chez Stétié le sentiment de ce qu'il appelle, dans *Plénitude* (*LM*, 85), « la nuit unifiante » où sont plongées les choses qui sont, les choses, les réflexions, les émotions, « le père qui est fils du fils dans [cette] nuit unifiante / Tous deux [étant] habillés d'unité une / Et tous deux flamb[ant] dans la chasteté des feuilles ». Plénitude, « symphonie de l'univers » (*LM*, 38), toutes les voix et toutes les voies cheminant vers cet Un qui est également au cœur de la poétique de la présence d'un Yves Bonnefoy. Une nuit unifiante où « toute lettre est X'[19], écrit Stétié dans *Alphabet*, le premier poème de cette longue séquence qu'est *Le Mendiant aux mains de neige ;* un Un de nudité et de « soyeux silence » (*LM*, 96) au sein de tout phénomène, toute parole.

***

Mais comment réconcilier le sentiment-notion du silence de l'Un avec une poésie de ce que Stétié nomme le « sauvage », dans précisément, son poème éponyme ? Voici le texte de ce sonnet (*LM*, 94) qui, notons-le en passant, n'a rien de métriquement sauvage, le décasyllabe et l'alexandrin dominant (10-12-12-11-13 // 10-12-12-12-12-10 // 12-10-12), même si la rime disparaît et toute orchestration conventionnelle des strophes avec :

---

[18] Voir Eugenio Montale, *The Storm and Other Things*, tr., William Arrowsmith, Norton, 1985.

[19] S'autocorrigeant, s'autoeffaçant, c'est-à-dire, la plénitude et la vision de son sens à jamais oblitérées, car se renouvelant à l'infini, *poïétiquement*.

Dés du destin sur la table du rêve
Et le tohu-bohu des dieux les plus anciens
La colombe éternelle endormant l'horizon
Blessée colombe entre les cailloux des pluies
Hautes passantes, ô stériles, vos pieds dans l'herbe

La main du vieux poète et ses doigts d'os
Vont vers la table irréelle où les dés dorment
Avec les bleuets de l'esprit, bleuets partis
Sans doigts pour les porter et tous les dés perdus
Leurs points repris à la façon dont les enfants
Font leurs bateaux confiés à l'eau qui joue

Poète, mon poète, les enfants te regardent
Tu es dans leur jardin l'ami des arbres
Et le gardien de la sauvagerie des nids

Le poème grouille d'images, d'allusions et références, le seul contexte étant ce titre, *Sauvage*, lui-même libéré de toute attache contraignante. En cela, le poème impose son intériorité, la musique d'un foisonnant silence, mieux d'une riche, mouvante, iridescente implicité, celle appartenant à cette « tapisserie » s'agitant dans le vent de la langue qu'a évoquée Bonnefoy dans son texte pour *Fièvre et guérison de l'icône*. L'imagination se trouve ainsi libre de s'immerger dans la jaillissante, explosive fluidité de ses obsessions : le hasard, le destin, le rêve, le divin, l'horizon, la colombe, le corps, l'irréel, l'esprit, les jeux de l'enfant, le regard de l'enfant, le poète dans son jardin. L'image de la sauvagerie ouvre et clôt le poème, enfermant tout le reste dans son complexe et pourtant, faut-il croire, unifié cercle. Sauvage : déjà surgit une multiplicité de notions-orientations du poétique : ce qui est naturel, non apprivoisé, s'orchestrant et se vivant spontanément ; dangereux et féroce car n'acceptant aucune conformité venant de l'extérieur (et même de l'intérieur, car libre, impulsif, évitant toute fixité systématisante) ; primitif car dans un contact avec l'infini du mystère où il est plongé. Si la notion de destin semble limiter cette instinctualité, les « dés » (mallarméens ?) s'exposent à l'action du rêve, s'y volatilisent pour ainsi dire, comme, paraît-il, toute la bruyante et tumultueuse confusion des dieux anciens, ce qui libère de nouveau de toute croyance préétablie, repositionnant le poète et sa voix-voie dans un non-espace-temps que la poésie permet de méditer indéfiniment, sans contrainte autre que le désir et le fait d'être-dans-le-monde, de vivre sa présence à ce *ça* qu'on a vu. Difficile reste la perception-vision face à l'expérience à la fois charnelle, sensorielle, et mentale, psychique, de la foisonnante totalité de ce qui est.

L'horizon (du sens de ce qui est ?) « s'endort », s'estompe, nous replonge constamment dans sa pure virtualité, et, sous l'effet de cette richement symbolique colombe, dans l'éternité de ce que, pourtant, elle représente : paix, douceur, pureté. Mais la colombe est délicate, vulnérable, blessable, exposée aux orages qui passent : c'est ainsi que l'on peut lire les vers 3-4 de *Sauvage*, vers qui, comme le vers 5, plus difficile encore à rattacher aux deux premiers, sembleraient donner eux-mêmes une illustration d'une autre sauvagerie, qui inhérerait à la logique de la totalité, s'offrant, réellement et symboliquement, comme l'occasion d'une perception-vision du champ de la possibilité de toute intériorité psychique humaine. Qui passe là-haut (non-espace du rêve-« ciel »-mystère ?) se demande-t-on : les pluies orageuses des options humaines, les colombes elles-mêmes, prises entre « stérilité » et « hauteur », attachement aux évidences matérielles de la terre et élévation spirituelle ? Le *ça* stétiéen serait ainsi, nécessairement, le site de ces tensions apparentes – et apparentes car offertes comme lieu vivant d'une énigme dont il ne s'agirait pas de trouver le mot définitif mais plutôt d'en méditer la pleine virtualité face à des valeurs idéales : l'amour, la joie, une splendeur ontique si souvent masquée par nos équations péremptoires, cassantes du bien et du mal, du vrai et du faux.

La deuxième strophe de *Sauvage* semble affirmer cette volonté du poète– qui est discipline spontanée, viscérale – de diriger ses « mains d'os » vers une rencontre avec « l'irréel », ce non-espace-temps, ce *non-où* comme écrit Stétié souvent[20] « où » (car il existe…) le hasard se dissout, se résout, « où » fleurissent les « bleuets de l'esprit » avec leurs fruits à venir, invisibles mais sûrs, « où », tous les points de tous les dés auront disparus comme dans un jeu d'enfants, beau, innocent, imaginaire, inconcevable, divin, disons cela, *ça*, comme cela. Le tercet qui clôt le sonnet voit le poète s'adresser à lui-même – on peut, bien sûr, considérer tout poème comme fonctionnant de la sorte –, mais ceci tout en offrant le puissant symbolisme des enfants qui regardent – étudient-admirent-méditent-évaluent ? – le/la geste du poète qui se trouve dans leur jardin à eux, devient enfant à son tour dans ce lieu prérationnel, pulsionnel où jouer avec les merveilles de la totalité qui est donnée, merveilles, pourtant, qui restent à jamais à réaliser-inventer-imaginer-rêver. Et ce serait ici dans ce jardin de l'infini possible que la voix du poète réaffirme sa mission de « gardien de la sauvagerie des nids » de ce qui est. Gardien, c'est-à-dire, me semble-t-il, de cet infini possible, de cette liberté de

[20] Ce *non-où* qui est, d'ailleurs, évoqué dans ce recueil même, dans le poème *Les créatures* (*LM*, 67), trouve son écho dans *le non-lieu* de l'imagination d'un Bernard Noël ou d'un Gérard Titus-Carmel.

l'esprit dans sa pure ouverture au cœur de l'immensité du mystère ontique.

***

Je finirai par souligner à quel point toute lecture d'une poésie aussi dense, aussi richement imagée, aussi tiraillée entre attachement tellurique et vision métaphysique, spirituelle, que celle de ce dernier recueil de Salah Stétié – à quel point une telle poésie, tout en offrant l'immense éventail de son sens, résiste à toute réduction rationalisée. Ce qui précède ne peut ainsi espérer qu'aller dans le sens de ce sens, en avoisiner, frôler l'iridescente mouvance. S'il est vrai que, comme le dit Borges dans son *Ars poetica*, « l'art devrait ressembler à ce miroir / Qui nous révèle notre propre visage », reste qu'il est aussi probable que, Gibran l'affirmant dans *Le prophète*, « la vision d'une personne ne prête pas ses ailes à une autre personne ». Ce qui libère celui-celle qui lit tout en lui adressant un avertissement, une petite leçon à la fois de la relativité et de l'infinité des voies conduisant vers ce que l'on peut considérer comme étant le pourquoi à la fois de la spécificité et de la généralité des textes lus et médités. Que Salah Stétié en soit pleinement conscient, cela me semble manifeste. Son *Art poétique* (*LM*, 15) du *Mendiant aux mains de neige* parle de sa propre lecture de cette « lettre » innombrable et incessante, « écrite en hiéroglyphes ombrés », venant de tout ce qui semble autre, et qu'une « lampe obscure [qui] est en moi lit sans moi ». Comme si l'acte de lire était aussi étrange, mystérieux, intérieur et pourtant non localisable que la voix poétique s'inscrivant textuellement, comme on l'a vu dans *Clair d'œil*, grâce, simultanément, à un moi et à ce « quelqu'un d'autre que moi / et qui était moi ». Toute lecture, toute inscription se réalisant à la fois consciemment et inconsciemment dans une fusion permettant de les éprouver-assumer *et* dans toute leur relativité *et* dans un au-delà de toute appropriation strictement identifiable.

Michèle Finck

Étude de la correspondance entre Salah Stétié et Yves Bonnefoy : deux « porteurs de lumière »

Dans le premier volume de la très riche *Correspondance*[1] d'Yves Bonnefoy, admirablement éditée par Odile Bombarde et Patrick Labarthe en mars 2018, la correspondance avec Salah Stétié est l'une des plus intenses. Que le lecteur fervent de Salah Stétié le sache : les lettres de Salah Stétié à Yves Bonnefoy, soigneusement conservées par le poète de *Douve*, sont magnifiques. Les lettres d'Yves Bonnefoy à Salah Stétié sont moins nombreuses : plusieurs ont été perdues en raison de la guerre civile libanaise. Voici comment Salah Stétié évoque, dans un courrier qui a accompagné son don des lettres d'Yves Bonnefoy, sa rencontre avec le poète : « C'est par un soir de novembre 1952 que j'ai dû rencontrer Yves Bonnefoy, plus âgé que moi de cinq ans, au 10 de la Rue de l'Odéon, chez Maurice Saillet, le critique littéraire tranchant de *Combat* qui allait créer avec Maurice Nadeau, transfuge du surréalisme expirant, *Les Lettres Nouvelles*[2] ». Cette date de 1952 demande à être située dans la vie et l'œuvre des deux poètes : Yves Bonnefoy est sur le point de publier *Douve* au Mercure de France en 1953 ; Salah Stétié n'a encore publié aucun livre mais, comme il l'écrit à Odile Bombarde : « J'aimais à la folie la poésie donc j'attendais en disciple de Jouve le signe de beauté et le sens d'espoir, fût-il, cet espoir, désespéré » (*C*, 369).

La correspondance entre Salah Stétié et Yves Bonnefoy s'ouvre sur la lettre du 24 août 1954 d'Yves Bonnefoy à Salah Stétié, pour l'inviter à dîner à Fontenay-sous-Bois, où il habitait avec sa première femme Éliane Catoni. Elle s'achève sur un courriel de Salah Stétié à Yves Bonnefoy, par l'intermédiaire de sa fille Mathilde[3], le 24 juin 2016, après la dernière visite que le poète libanais a faite au poète de *Douve* mourant[4] : « Vous m'avez fait don, à moi brûlé de questions, des mots de l'essentiel » (*C*, 407). Entre ces deux lettres, deux vies, deux œuvres, et une amitié qui a duré jusqu'à la mort d'Yves Bonnefoy.

---

1 Yves Bonnefoy, *Correspondance I,* éditée, introduite et annotée par Odile Bombarde et Patrick Labarthe, Les Belles Lettres, 2018. Ce volume sera abrégé ici : *C*, suivi du numéro de page.

2 Lettre de Salah Stétié à Odile Bombarde, *C*, p. 369.

3 Dans les jours avant la mort de son père, Mathilde Bonnefoy réceptionnait les courriels qui étaient adressés à ce dernier et les lui communiquait. Yves Bonnefoy a ainsi, sur son lit du centre de soins palliatifs, « dicté » à ses amis des « courriels d'adieu » (selon la formule d'Odile Bombarde, *C*, 405.)

4 Yves Bonnefoy est décédé le 1er juillet 2016.

Deux poètes qui ont aussi tenu à écrire sur l'œuvre de l'autre. Salah Stétié a écrit sur Bonnefoy un article intitulé « Main pure, mais soucieuse[5] ». Il a également évoqué son ami dans ses mémoires[6] et dans un texte de *Lapidaires verdoyants* où il se souvient d'Yves Bonnefoy lui lisant, à haute voix, des extraits de *Douve* avant même sa parution : « D'une voix que je ne lui aurais pas imaginé, profonde et presque caverneuse[7] ». Quant à Yves Bonnefoy, il a écrit un avant-propos essentiel pour *Fièvre et guérison de l'icône*[8].

Si les deux poètes se sont rencontrés fréquemment au début, ils ont construit peu à peu une relation fidèle et « au loin[9] ». Aucun des deux n'a manqué d'envoyer à l'autre ses livres dédicacés, accompagnés ou suivis, parfois, d'une lettre. Ces échanges épistolaires, même lorsqu'ils s'espacent, contiennent des pépites qui illuminent.

Laissons-nous porter par cette haute correspondance, à bien des égards initiatique pour qui voudrait aborder la poésie de Salah Stétié, d'Yves Bonnefoy et, au-delà, la poésie contemporaine.

Que dit Yves Bonnefoy de fondateur sur Salah Stétié, dans cette correspondance ? Il souligne tout d'abord « l'amour » et la « foi » de Salah Stétié en la poésie : « cet amour exigeant et lucide, et si fervent, de la poésie » (lettre du 14 avril 1992, *C*, 391-2) ; « Il y a en ceci chez vous et moi (…) le désir d'une vigilance et une foi dans la poésie » (lettre du 8 janvier 1995, *C*, 393). Dans les deux lettres, Yves Bonnefoy tient à associer à l'amour de la poésie une « lucidité » et une « vigilance », et c'est cette association de mot qui définit la parole poétique telle qu'il la souhaite et telle que Salah Stétié l'incarne selon lui de façon exemplaire. Dans la même lettre de 1995, Bonnefoy désigne plus précisément la légitimité et la fonction de la poésie de Salah Stétié : « Votre œuvre, au carrefour de deux cultures, où il faut que quelqu'un comme vous se trouve » (*C*, 393). On note que Bonnefoy emploie ici à propos de Stétié le maître mot « carrefour », qui engage aussi sa propre poétique, dès *l'incipit* de *L'Arrière-pays*. Dans la lettre du 8 mai 2003, Yves Bonnefoy désigne le signe distinctif selon lui de l'écriture de Stétié : « J'admire vos demi-mots autant que ceux qui fulgurent » (*C*, 400). Cette alliance d'une

---

5 Salah Stétié, « Main pure, main soucieuse », in *Yves Bonnefoy*, Le temps qu'il fait, XI, 1998.

6 Salah Stétié, *L'extravagante*, Robert Lafont, 2015.

7 Salah Stétié, « Bonnefoy, reliques » *Lapidaires verdoyants*, 2016.

8 Yves Bonnefoy, « Deux langues mais une seule recherche », *Fièvre et guérison de l'icône*, Imprimerie Nationale / Unesco, 1998.

9 Formule chère à Yves Bonnefoy, par exemple dans *Pierre écrite, Poèmes,* Poésie/Gallimard, 1982, p. 245.

poétique de la mi-voix et de la fulgurance va au plus profond de l'œuvre du poète libanais. La lettre du 9 février 2004 souligne d'autres alliances sur lesquelles se fonde la poésie de Stétié : « Nous pénétrons dans cet espace entre le multiple et l'Un, et vous nous accueillez là, à la fois unique et universel » (*C*, 401). Cette association du « multiple » et de « l'Un » va également au cœur de la poétique de Bonnefoy lui-même, qui lit aussi Stétié par le prisme de sa propre recherche, dans laquelle « l'Un » (plotinien) entre en correspondance avec « le multiple ». Intéressante est aussi la lettre de Bonnefoy du 5 juillet 2008, qui choisit dans l'œuvre de Stétié ce que Barthes appellerait un « *punctum* » – le mot « poupée » : « J'avais de tout temps été retenu dans votre œuvre par ce mot, ce signifiant, difficile, hanté de toute évidence par votre rapport à vous-même le plus souvent secret » (*C*, 404). Cette même lettre jette aussi un éclairage majeur sur le travail de la métaphore et de la métonymie, propre à l'œuvre de Stétié : « maniant métonymie et métaphore dans une synthèse neuve ». Cette remarque a d'autant plus de sens qu'elle se fonde sur la méfiance de Bonnefoy lui-même vis à vis de la métaphore et sur la préférence qu'il accorde à la métonymie. Fait majeur, les lettres de Bonnefoy à Stétié, même si elles illuminent la poétique du poète libanais, ne se dissocient jamais de la mémoire intense de leurs rencontres de jeunesse, qui donnent aux mots de Bonnefoy sur Stétié leur tonalité distinctive, comme le suggère par exemple la lettre du 29 mars 2010 : « Je reste souvent sans vous remercier de vos livres parce que je trouve bien vaines les paroles que je vois bien que je vous dirais. Mais comment rester sans réponse devant un beau, devant un aussi émouvant poème qu'est *Oiseau ailé de lacs* ? (…) Je vous revois rue Lepic quand je m'y installais il y a infiniment longtemps. Votre voix précédait votre œuvre. Après, elles se sont confondues » (*C*, 404). Et c'est bien cette présence à l'arrière-fond du souvenir toujours vivant d'une rencontre au début de leurs itinéraires poétiques qui confère à l'ensemble de cette correspondance une tonalité unique : toujours Bonnefoy lit Stétié avec la mémoire de ce qu'ils ont été l'un pour l'autre, aux origines de leur vocations poétiques. Cette expérience de la mémoire donne aussi aux mots de Bonnefoy sur Stétié une profondeur unique dans le volume de la *Correspondance.*

Mais c'est surtout Salah Stétié lecteur de Bonnefoy que l'échange épistolaire éclaire, comme suffit à le suggérer le nombre plus important de lettres de Stétié (même si certaines lettres de Bonnefoy se sont perdues) et la longueur des lettres de Stétié, toujours plus amples que celle du poète de *Douve*.

La basse continue des lettres de Salah Stétié à Bonnefoy est le mot « admiration », qui revient sans cesse, comme le dévoile déjà la lettre de Salah Stétié à Odile Bombarde : « Entre le poète de *Douve* et moi, une sympathie profonde immédiatement s'établit. Nous avons beaucoup échangé, nous nous sommes beaucoup promenés au Jardin du Luxembourg, voisin de mon hôtel, et je l'ai aussitôt immensément admiré » (*C*, 369). Mais cette « admiration », *leitmotiv* de la correspondance, se double toujours d'une « affection ». On passe rapidement, dans les lettres de Stétié à Bonnefoy, de « cher ami » (première lettre du 25 août 1954, *C*, 371) à « très cher ami » (lettre du 27/7/1955, *C*, 379). Presque toutes les fins de lettres de Stétié à Bonnefoy reposent sur l'alliance sans démenti de « l'admiration » et de « l'affection », comme le suggère par exemple la lettre du 2/8/1955 : « croyez, cher ami, à ma grande, fidèle et admirative affection » (*C*, 374). Dans la lettre du 24/7/1997, où Stétié remercie Bonnefoy de l'avant propos à *Fièvre et guérison de l'icône*, l'alliance des deux mots « admiration » et « affection » est soulignée à la fin par l'adjectif « immense » et par un chiasme : « Je vous dis, je vous redis, au-delà même de l'admiration immense, l'immense affection » (*C*, 397).

Comme le suggère l'insistance du mot « admiration », Yves Bonnefoy est pour Salah Stétié l'un des poètes français les plus importants, voire le plus grand poète français vivant. C'est ce qu'affirme la lettre du 27/5/1955, alors que Salah Stétié vient de lire le poème « Menaces de témoin » (plus tard publié dans *Hier régnant désert*) : « J'ai lu de vous, là-bas, un poème extraordinaire de force et de vérité, dans *Le Point* : il faut le dire : vous êtes sans aucun doute le grand poète et peut-être le seul poète de demain » (*C*, 373). Salah Stétié n'hésite pas, dans la lettre du 31/3/1977, à qualifier Bonnefoy de « génie » (terme vis à vis duquel Bonnefoy dira plus tard sa méfiance) : « Ce génie qui parle en vous pour l'honneur du temps et son salut » (*C*, 388). C'est dans cette même perspective, par laquelle Salah Stétié ne cesse de saluer en Bonnefoy un poète exceptionnel, que se situe la lettre du 7/7/1981, alors que le poète libanais vient d'apprendre la nomination de son ami au Collège de France et l'attribution du Grand Prix de Poésie de l'Académie Française. Mais cette lettre met aussi l'accent sur le fait que Salah Stétié avait reconnu le grand poète en Yves Bonnefoy bien avant que ces honneurs ne lui soient décernés : « Je me réjouis donc vivement de voir ainsi éclater au grand jour de la notoriété universitaire et même académique ce que nous étions quelques uns à pressentir dès l'origine, à savoir que vous étiez un écrivain et un poète une fois lu irremplaçable » (*C*, 389).

Mais au-delà de ces hommages de Stétié à Bonnefoy, qui scandent toute la correspondance, les lettres dévoilent aussi que pour le poète

libanais, dans les moments difficiles et en particulier durant l'épreuve de la guerre civile traversée par son pays, le poète de *Douve* est avant tout un repère essentiel en pleine tourmente historique et personnelle. À cet égard la lettre du 27/7/1955, dans laquelle Stétié souligne que la « voix » de son ami l'a « accompagné souvent dans l'exil » (*C*, 373) est encore renforcée par la lettre du 31/3/1977, en pleine guerre du Liban : « Je viens de vivre, vous le savez, deux interminables années tragiques : elles ont laissé en moi cette noirceur et je ne sait quel détachement. Que par moi, au-delà de cette nuit et du repliement, votre œuvre, vos deux derniers écrits[10] viennent me parler si fortement de cela seul qui est l'essentiel » (*C*, 387). Notons qu'Yves Bonnefoy, qui ne répond pas toujours aux lettres de Salah Stétié, répond ici immédiatement, le 2 avril 1977, sensible aux épreuves endurées par son ami. Signe distinctif d'Yves Bonnefoy, il répond davantage aux lettres qui provoquent sa compassion qu'à celles qui lui rendent hommage : « Croyez-moi, j'ai beaucoup pensé à vous dans ces mauvaises années (…) Il me semblait bien que vous étiez de ceux qui devaient le plus souffrir » (*C*, 388). Aussi Yves Bonnefoy a-t-il peut-être été avant tout pour Salah Stétié cette « main amie[11] » que Rimbaud ne cesse, dans *Une saison en enfer*, d'appeler de ses vœux : « Parfois, je me sens aidé de votre exemple pour tenir, quand tout autour de moi s'affaissait. De cela, Yves, je vous suis particulièrement reconnaissant comme d'une main tendue à l'heure de la fissuration du sol » (lettre du 6/4/2010, *C*, 405).

Mais alors qu'Yves Bonnefoy ne demande jamais rien pour sa propre œuvre à Salah Stétié, celui-ci n'hésite pas, par deux fois, à demander au poète de *Douve* son appui décisif. La première fois est très importante puisqu'elle engage la publication du premier livre de Salah Stétié, *L'eau froide gardée*, chez Gallimard. Dans une première lettre, datée du 10/5/1971, Salah Stétié demande à Bonnefoy de lire et d'aider son manuscrit : « Je voulais vous soumettre ces poèmes, œuvre patiente. Les aimez-vous ? La divinité du poème, vous le savez mieux que personne, dépend de la divinité du lecteur, et quel lecteur plus que vous… ? Si ces poèmes, cher Yves, vous rejoignent en quelque endroit de limpidité, aidez-les » (*C*, 378). Sans doute Yves Bonnefoy a-t-il répondu aussitôt pat son adhésion à ce premier livre, puisque, deux jours plus tard, Salah Stétié le remercie dans une lettre du 12/5/1971 : « Nulle lecture de mes textes, longtemps gardés, ne m'apporte plus que la vôtre (…) Il y a en moi, par vous, quelque chose qui est délivré : les figures du blason (…), désormais, se connaissent comme non-égarées, non étrangères, elles

---

[10] Odile Bombarde précise en note qu'il s'agit de *Rue Traversière* et du *Nuage rouge.*

[11] Arthur Rimbaud, « Adieu », *Une saison en enfer*, Poésie / Gallimard, 2005, p. 204 : « Mais pas une main amie ! et où puiser le secours ? »

respirent » (*C*, 378). Deux jours plus tard encore, Stétié renchérit en demandant à Bonnefoy d'intervenir d'urgence auprès de Gallimard pour soutenir son livre qu'il a envoyé au Comité de lecture de cette maison. Dans cette lettre du 14 mai 1971, le lecteur de la correspondance pénètre dans les coulisses de Gallimard : « Deguy m'écrit que le temps presse, que l'on attend maintenant le "verdict" du troisième lecteur (le premier s'étant déclaré "très favorable" le second ayant, par contre, émis un avis "nuancé") et semble penser, à juste titre, que votre avis pourrait se révéler déterminant » (*C*, 79). Deux mois plus tard, dans la lettre du 5/7/1971, l'épopée de la publication du premier livre de Stétié chez Gallimard se poursuit et Salah Stétié demande encore son aide à Bonnefoy : « Je vous donne des nouvelles de "l'eau froide gardée". Elles ne sont pas bonnes. Gallimard serait disposé à le publier, mais après le recueil d'essais – "Les porteurs de feu" qui, lui, paraissant début 1972, rejetterait la date du recueil poétique… à début 1973 (…) Entre-temps, le livre aurait été, paraît-il confié au Mercure où il aurait rencontré de la résistance. De la part d'A. de B.[12] C'est vers vous que je me tourne, vers vous qui, seul me paraissez à même de sauver ce recueil que vous avez aimé (…) Sauvé par vous, ce livre me sauverait » (*C*, 381). Mais on ne s'étonnera pas que Bonnefoy, pour qui la patience est dès *Hier régnant désert* une clé de voûte de la vie et de la poésie, retienne Stétié dans son élan et lui conseille d'accepter l'épreuve de la lenteur, comme le suggère la lettre du 20 juillet 1971 : « Si vous pouvez obtenir la certitude que le livre paraîtra au début de 1973, ne lâchez pas la proie pour l'ombre » (*C*, p. 382). S'en suit, malgré une lettre de Stétié à Bonnefoy du 30/7/1971, ce qui a dû être un long « silence » du poète français, puisque son ami, lui écrit, le 30/11/71, une lettre inquiète : « Quel silence entre nous est tombé. Il est, au moins, énigme ; et chagrin. Au-delà de toutes les justifications que je crois lui reconnaître » (*C*, 384). De façon significative, la correspondance ne reprend que deux ans plus tard, avec une lettre d'Yves Bonnefoy qui vient de recevoir *L'eau froide gardée*, enfin parue. Toute réserve est visiblement oubliée, puisque dans cette lettre du 24 mars 1973, Bonnefoy salue ce qui est pour lui, dans le sillage de sa propre attention à la matière sonore et rythmique des poèmes, le signe distinctif du livre de Stétié, à rebours de tout un courant dominant de la poésie contemporaine, méfiant vis à vis de de la musique des mots : « quelle ressource que d'entendre les mots chanter à nouveau, d'autant purs (de cette acuité du rythme difficile) » (*C*, 385). On a là un élément essentiel, par lequel les deux poètes se rejoignent : ce qu'Yves Bonnefoy appellera plus tard le « *parlar*

[12] Odile Bombarde précise qu'il s'agit d'André du Bouchet.

cantando[13] ». On note que, au-delà du silence de deux ans, Yves Bonnefoy a à cœur de répondre longuement à l'envoi de *L'eau froide gardée*, en indiquant aussi les titres des poèmes qui l'ont le plus marqués, signifiant à son ami toute l'attention amicale qui est restée la sienne.

Salah Stétié adresse plus tard, dans une lettre du 8 mars 1997, une seconde demande d'aide à son ami, cette fois pour que celui-ci accepte de préfacer son livre important *Fièvre et guérison de l'icône* qui paraîtra en 1998 aux éditions de l'Imprimerie nationale : « Pour ouvrir ce nouvel espace, il faut une justification, une légitimation pour mieux dire. Voulez-vous être mon justificateur, mon légitimateur et, en deux, trois ou quatre pages m'accueillir, moi l'Arabe, le fils de la quasida (…) et, ce faisant me donner droit de cité, pour ce que je suis, dans votre langue (…) Voulez-vous, Yves que je sois, dans ma différence, votre hôte en poésie ? » (*C*, 394). Cette lettre est l'une des plus poignantes parce que Stétié, poète à qui la publication chez Gallimard a déjà pourtant donné ses lettres de noblesse, s'y montre dans sa solitude de poète « arabe », dans sa « différence » vis à vis des poètes nés français, comme s'il n'avait pas encore trouvé sa place dans le concert des poètes de langue française. Le poète de *Douve*, qui écrit au début de la section « Vrai lieu » cette prière : « Qu'une place soit faite à celui qui approche / personnage ayant froid et privé de maison[14] », ne peut qu'être sensible à la façon dont son ami a formulé sa nouvelle demande d'aide. Le livre paraîtra en effet avec un « avant-propos » d'Yves Bonnefoy, qui donne droit de cité au poète libanais entre deux langues et deux cultures, dès son beau titre : « Deux langues mais une seule recherche ». Voilà Salah Stétié pour ainsi dire adoubé par celui en qui il reconnaît le « grand poète » français.

Les lettres de Salah Stétié à Yves Bonnefoy sont d'autant plus intéressantes qu'on peut les lire comme de belles approches de l'œuvre du poète de *Douve*, mais aussi comme un art poétique commun aux deux poètes. Il y va d'un lumineux portrait d'Yves Bonnefoy par Salah Stétié et ce portrait se révèle finalement être aussi une forme d'autoportrait. De ce portrait qui est également un autoportrait, on peut désigner les composantes majeures en portant attention en particulier aux maîtres mots qui reviennent sous la plume féconde de Salah Stétié.

Premier maître mot du portrait et de l'autoportrait : le vocable « intuition » qui revient cinq fois dans trois lettres différentes et distantes

---

[13] Yves Bonnefoy, « Langue, verbe, parlar cantando », *L'autre langue à portée de voix,* Seuil, 2013, p. 117-132.

[14] Yves Bonnefoy, Paris, *Douve*, *Poèmes*, op. cit., p. 107.

de nombreuses années. Alors qu'il vient de lire *L'ordalie*, Salah Stétié souligne avant tout , au détour de la lettre du 9/5/1975, l'ascendant de « l'intuition » dans l'œuvre de Bonnefoy. Selon Stétié « l'intuition » est la pierre angulaire qui permet la profonde unité de l'œuvre de Bonnefoy, par delà sa variété : « Une fois de plus me paraît évident le mystère de l'unité de votre oeuvre : l'unique et fulgurant éclair d'une intuition à travers essais, poèmes, poésie, regards sur autrui, récits » (*C*, 386). Sept ans plus tard, dans la lettre du 29/2/1982 où il félicite Yves Bonnefoy pour sa *Leçon Inaugurale au Collège de France* dont il vient de recevoir le texte, Salah Stétié retrouve spontanément le mot « intuition » et même le module par la variante de l'adjectif « intuitif » : « Leçon, il va de soi, magistrale et dont je fais miennes chacune des formules, chacune des intuitions (…) Seul aujourd'hui vous êtes à même de parler de la poésie avec cette familiarité à la fois proche et lointaine, confiante et anxieuse, physique et métaphysique, car seul aujourd'hui, parmi les théoriciens français du langage, vous êtes un prodigieux intuitif » (*C*, 391). L'expression « et dont je fais miennes chacune des formules » suggère avec acuité à quel point le portrait d'Yves Bonnefoy par Salah Stétié est aussi un autoportrait qui gravite autour du vocable « intuition ». Quinze ans plus tard, dans la lettre du 24/7/1997, où Stétié remercie Bonnefoy de son « avant-propos » à *Fièvre et guérison de l'icône*, le poète libanais retrouve encore le mot « intuition » à nouveau répété deux fois : « Avec intuition – cette intuition extrême qui est la vôtre et qui vous ouvre sans cesse toutes les portes du spirituel (…) je me sens, grâce à vous, situé » (*C*, 397). Pour donner à ce terme « intuition » toute sa force verbale, il faut le replacer dans la lignée de la primauté accordée à « l'intuition » sur « l'intelligence » dans l'œuvre de Bergson (*La pensée et le mouvant*[15]), de laquelle se nourrit la poésie. Il faut aussi le situer dans le sillage du vocabulaire de Bonnefoy lui-même, comme le suggère par exemple l'expression « dans l'impatience de l'intuition », au centre de la *Leçon inaugurale au Collège de France*[16].

Deuxième maître mot décisif dans la lecture de la poésie d'Yves Bonnefoy par Salah Stétié : le mot « substance ». La lettre du 30/7/1971 gravite autour de ce mot : « L'essentiel à mes yeux, c'est dans votre sillage, d'apporter, contre la facilité de la poésie d'abstraction et d'idée (…) la présence d'une parole liée à la substance » (*C*, 383). Le mot « substance » entre ici en résonance avec le vocable « présence » dont on

---

[15] Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, Garnier/ Flammarion, 2014, p. 67 et suivantes.

[16] Yves Bonnefoy, *Leçon inaugurale de la chaire d'études comparées de la fonction poétique,* Paris, Collège de France, 1982, p. 5.

connaît la primauté dans l'œuvre de Bonnefoy. La formule « dans votre sillage » confirme une nouvelle fois l'allégeance amicale de Stétié à Bonnefoy. On retrouve encore ce mot « substance » quatre ans plus tard dans la lettre du 9/5/1971 par laquelle le poète libanais remercie pour le livre *L'Ordalie*. Fait majeur, le mot « substance » y est répété trois fois, conférant à la prose lyrique de Salah Stétié épistolier un mouvement giratoire qui en accroît la force : « Vous donnez à saisir par votre remarquable emprise sur les mots le corps de la substance, et la substance, à la fin, inévitablement se retire, comme les océans du Nord et leurs plages grises (…) Le livre clos, le récit fermé, l'acte bref : oui, toute la minutieuse machinerie du piège est là pour piéger la substance. Et la substance n'est pas piégée. Non finie, elle prouve son infini » (*C*, 385). Il est remarquable que le mot « substance » soit un mot important de l'œuvre d'Yves Bonnefoy mais aussi de Salah Stétié. Il vient encore souligner la logique du portrait et de l'autoportrait, par exemple dans l'identification, au centre de *Ur en poésie*, de la parole poétique à une « substance illuminatrice[17] ». Il est intéressant que, dans la pensée de Bonnefoy comme de Stétié, le mot clé « substance » soit pris dans une dialectique du « signe » et de la « substance » dont la lettre du 29/2/1982 porte la trace, lorsqu'elle souligne le vœu de dépassement du « signe » formulé par le poète de *Douve* : « Vous nous rendez confiance (…) à l'instant même où le signe s'égare et s'absente comme pour retourner à quelque élément originel, – sa nuit obscure – irradiante matrice. "Il est l'oiseau de la vision et ne se pose pas sur les signes" disait déjà au XIIIe siècle Djelal – Eddine Roûmi » (*C*, 391). Notons que cette lettre est aussi représentative de la façon dont Salah Stétié aime scander ses lettres à Yves Bonnefoy de citations de poésie arabe, à laquelle il initie volontiers son ami, comme le suggère aussi par exemple la lettre du 16 février 1968[18]. Yves Bonnefoy, comme Salah Stétié, sont des poètes qui désirent transmuer le « signe » en « substance ».

Les lettres de Salah Stétié à Yves Bonnefoy révèlent aussi ce vers quoi tendent les deux poètes dans leur quête d'une poésie de la « substance ». Cette tension est indissociable d'une recherche de ce que Stétié nomme « l'essentiel ». Ce nouveau maître mot est au cœur de la lettre du 29/2/1982 : « À contre-courant des modes du penser, vous dites avec entêtement l'essentiel » (*C*, 391). Frappant est ici aussi l'emploi du

---

[17] Salah, Stétié, *Ur en poésie,* Talus d'approche, Bruxelles, 1995, p. 13.

[18] *C*, p. 377 : « Je vous mets sous les yeux un admirable poème de désir : la Mu' allaquat d'Imru'l-Qais, poète arabe ante-islamique. Vous en aimerez, j'en suis sûr, le bizarre amalgame de somptuosité baroque et de violence directe et nue ».

mot « entêtement » qui est en effet une clé de voûte de l'œuvre de Bonnefoy[19]. Il est remarquable que ce soit le substantif « essentiel » que retrouve Salah Stétié dans le dernier courrier du 24 juin 2016 à Bonnefoy : « Vous m'avez fait don, à moi brûlé de questions, des mots de l'essentiel » (*C*, 407).

Autre mot clé qui condense la quête poétique de Bonnefoy selon Stétié : le mot « vérité », qui revient sept fois dans les lettres du poète libanais. Ce mot entre évidemment en résonance avec l'œuvre de l'auteur de *La Vérité de parole*. Ce vocable apparaît dès la lettre du 30/11/1971, où il englobe la recherche des deux poètes : « Vous qui êtes, pour moi, au plus profond niveau, à l'avant-pointe, compagnon de vérité » (*C*, 383). Le mot revient dans la lettre du 29/2/1982, après lecture de la *Leçon inaugurale* de Bonnefoy : « Seul, vous nous rendez confiance (…) dans une vérité plus nue que les codes et plus qu'eux signifiante » (*C*, 391). La lettre du 5/2/1999, écrite en réponse à l'envoi du *Dictionnaire des mythologies*, repose sur la quadruple répétition de ce vocable, central dans les deux quêtes poétiques : « J'aime que dans votre propre démarche vous soyez parti des mythes pour atteindre votre part de vérité où ces mythes à la fin s'éclairent et deviennent vérité : vérité en eux-mêmes, vérité pour vous » (*C*, 397-398). Ce mot se retrouve encore une huitième fois dans la lettre du 25/9/2002, alors que Stétié vient de recevoir et de lire *Sous l'horizon du langage*, où Bonnefoy rassemble des textes sur Shakespeare, Baudelaire, Mallarmé. Le signe distinctif de ce livre, pour Stétié, est d'être « parole de vérité » (*C*, 399).

Avec les mots « l'essentiel » et « la vérité », un autre mot clé revient sous la plume de Stétié à deux reprises, et condense, lui aussi, la quête des deux poètes : le mot « l'Être », que Stétié écrit avec une majuscule. Preuve, la lettre du 9/5/1975 qui propose une belle définition de la poésie de Bonnefoy, saisie dans toute son extrême tension : « votre parole (…) me paraît vouloir édifier, ne fût ce que par le leurre du seuil, cette Maison de l'Être » (*C*, 386). La lecture de *Rue Traversière* et du *Nuage rouge* confirme Stétié dans l'importance qu'il accorde à ce maître mot, comme le suggère la lettre du 31/3/1977, dans laquelle le poète libanais s'appuie à nouveau, selon son habitude, sur un vers de la poésie arabe : « "Heureux ceux qui dorment", dit Djelal-Eddine Roûmi : heureux êtes-vous de dormir ainsi, le chef superbe dans le vent de l'Être » (*C*, 387). S'impose ainsi, dans toutes ces formules de la prose épistolaire de Stétié, une force verbale irisée de lyrisme. La triade « « l'essentiel » / « la

[19] Voir la préface de Michèle Finck au numéro spécial « Bonnefoy » de la revue *Europe*, n° 1067, mars 2018 (dir. M.F.) : « Yves Bonnefoy, séparation, réparation, obstination / sous haute tension. », p. 3-16.

vérité » / « l'être », sur laquelle repose cette correspondance, illumine à la fois le portrait de Bonnefoy et l'autoportrait de Stétié.

Mais, si la correspondance révèle les points de mire des deux œuvres, elle révèle aussi des vocables qui soulignent la difficulté de l'accomplissement de la quête. Les lecteurs de Bonnefoy, mais aussi de Stétié le savent : pas d'accès à la triade « l'essentiel »/ « la vérité » / « l'être » sans prise en charge de la « finitude », mot central d'Yves Bonnefoy repris par Stétié : « Tant de finitude accumulée autour d'elle [la substance] » peut-on lire dans la lettre du 9/5/1975 à propos de *L'Ordalie* (*C*, 386). Stétié insiste avec justesse sur les marques de la « finitude » acceptée dans l'œuvre de Bonnefoy. Aussi dans la lettre du 7/7/1981, alors que Stétié vient d'apprendre l'élection de son ami au Collège de France, ce sont ces marques de la « finitude » dans l'être et dans l'écriture, qu'il n'oublie pas : « Sous le laurier la plus verte des feuilles, dont vous avez parlé une fois, restera vulnérable et restera, nous le savons, cet éphémère dont nous voici hantés » (*C*, 389). « La vulnérabilité » (Stétié parle dans la lettre du 30/7/1971 de « blessure », *C*, 383) et « l'éphémère » sont en effet les signes distinctifs de la prise en charge de la « finitude » par l'œuvre d'Yves Bonnefoy, comme suffisent à le suggérer l'image de la feuille du « lierre » « cassée » (au centre des *Tombeaux de Ravenne*, auxquels pense ici Stétié) et le titre de la revue *L'Ephémère*. « Finitude », « vulnérabilité » et « éphémère » sont aussi des piliers des livres de Stétié et des points d'intersection majeurs entre les deux œuvres. Ces trois mots sont également les centres générateurs du vocable incandescent de l'œuvre du Bonnefoy de la maturité, que Stétié retrouve dans ses lettres : le mot « compassion ». Il faut écouter ici ce mot « compassion » résonner deux fois dans l'ultime courriel poignant de Stétié à Bonnefoy, envoyé par le poète libanais le 24 juin 2016, alors qu'il a rendu la veille une dernière visite à son ami au centre de soins palliatifs : « votre visage émacié dessinait une figure de proue (…) Mais à aucun moment, je n'ai vu absente la compassion, cette compassion dont votre vie a toujours témoigné, à travers votre pensée, votre sensibilité, votre génie créateur, votre magnifique art d'écrire » (*C*, 407). Salah Stétié savait bien sûr qu'en répétant le mot « compassion », dans cet ultime message, il écrivait aussi le mot de passe par excellence du dernier Bonnefoy, comme en témoigne *L'écharpe rouge*.

En guise de conclusion, il faut souligner que les éditeurs de la *Correspondance* ont tenu à publier aussi, après l'ultime courriel à Yves Bonnefoy, les deux derniers courriels à Mathilde Bonnefoy[20]. Ces deux

[20] La fille d'Yves Bonnefoy.

derniers courriels sont si intenses qu'ils doivent trouver leur place ici aussi. Dans l'avant-dernier courriel du 27 juin 2016, alors que Mathilde vient d'expliquer dans un message collectif que son père sombrait peu à peu dans le sommeil, Salah Stétié tient à répondre par ces mots forts : « Cet homme qui a tant fait et tant créé mérite le grand sommeil vide qui l'attend, qui nous attend tous. J'embrasse encore sa forme et son esprit » (*C*, 408). Et le dernier courriel à Mathilde, le 2 juillet 2016 après le décès d'Yves Bonnefoy, scelle l'amitié sur une formule définitive : « ce qu'il n'a jamais cessé d'être pour moi, ce porteur de lumière » (*C*, 408). Cette formule si juste pourrait valoir pour Salah Stétié lui-même. Aussi est-ce sous son signe que je souhaite placer ces pages consacrées à leur correspondance : Yves Bonnefoy et Salah Stétié, « deux porteurs de lumière ».

Reste à situer cette correspondance dans le volume entier de la *Correspondance* et à en souligner le signe distinctif. Lors du colloque intitulé *La correspondance d'Yves Bonnefoy*, qui s'est tenu au Collège de France le 22 juin 2018, en mémoire de la disparition du poète, les intervenants ont tous souligné à leur manière une forme de constante dans les amitiés d'Yves Bonnefoy : les amitiés qui constituent le socle de cette *Correspondance*, ont assez souvent fait l'épreuve de la rupture, même si, comme le souligne Patrick Née dans son intervention : « Ruptures ? Continuités ? », Yves Bonnefoy désirait toujours une forme de « dialectique » qui aille jusqu'aux « retrouvailles ». Or il m'apparaît que l'amitié entre Yves Bonnefoy et Salah Stétié se distingue : dans ce *Livre des amis* (pour reprendre un titre de Hofmannsthal[21]), elle me semble être l'une de celles qui, si elle a traversé des périodes de silence, n'a connu aucune rupture. Est-ce parce que cette amitié est profondément enracinée dans la jeunesse des deux poètes, ou parce qu'ils ont toujours su maintenir un équilibre difficile entre proximité et distance, dépassant ainsi les possibles failles ?

Mais il ne faut pas mettre trop de mots sur cette correspondance, qui vient souligner « l'indissociabilité des liens humains et littéraires[22] ». Écoutons plutôt ce qu'écrit Salah Stétié, lecteur de *La hantise du Ptyx* d'Yves Bonnefoy, dans la lettre du 4 octobre 2003 : « J'aime infiniment ses dévoilements qui savent s'arrêter à temps, ne pas dépouiller le voile ultime » (*C*, 401). Il faut laisser ici aussi « le voile ultime » pour que le

---

[21] Hugo von Hofmannsthal, *Le livre des amis*, traduction de Jean-Yves Masson, édition de la Coopérative, 2015.

[22] Alain Mascarou, « Ce qui a traversé les temps de *L'Ephémère* », communication au colloque *La correspondance d'Yves Bonnefoy*, Collège de France, 22 juin 2018.

lecteur de cette correspondance puisse s'inventer en toute liberté son propre parcours.

Tout au plus peut-on ouvrir cette réflexion sous le signe d'une subtile citation de Rudolf Kassner à propos de la correspondance de Rilke, en 1956 : « Les lettres complètent l'œuvre d'une façon tout à fait unique. On a envie de dire qu'œuvre et lettres sont ici comme vêtement et doublure, mais cette dernière est d'une matière si précieuse qu'un jour quelqu'un pourrait bien avoir l'idée de porter le vêtement avec la doublure à l'extérieur[23] ». Ainsi de la correspondance entre Salah Stétié et Yves Bonnefoy.

[23] Rudolf Kassner, in Rilke, *Œuvre 3, Correspondance,* Paris, Le Seuil, 1976, p. 7.

Marianne Froye

Salah Stétié, lecteur de Rimbaud
Lectures croisées

Que Salah Stétié lui-même se fasse commentateur critique de l'œuvre de Rimbaud a encouragé bon nombre de critiques contemporains à comprendre l'œuvre stétienne à l'aune des écrits de son prédécesseur. La lecture simultanée qu'offrent *Rimbaud, le huitième Dormant*[1] et *Rimbaud d'Aden*[2] des œuvres de Rimbaud et de Stétié ne pouvait pas manquer d'interroger les critiques sur l'influence du premier sur le second. Pourquoi écrire sur Rimbaud ? Pour revendiquer et analyser une connivence intellectuelle, pour souligner des parcours similaires ? Régulièrement vu comme le père de la modernité poétique, Rimbaud a influencé bon nombre de poètes français et francophones. Béatrice Bonhomme[3] et Sylvie Gazagne[4] ont chacune explicité la démarche de l'essayiste à travers une lecture critique de ses deux ouvrages. Il est indéniable que Stétié semble effectivement trouver un écho favorable à ses propres interrogations dans la posture et la destinée rimbaldiennes et qu'analyser son œuvre et son parcours lui permette de leur donner du sens. Béatrice Bonhomme souligne l'évolution de l'approche de Stétié entre le premier essai de 1993 et le second de 2004. Si dans un premier temps, Rimbaud se laisse envahir par la voix de Rimbaud, dans le second essai il s'agit davantage d'une méditation libre sur l'itinéraire de Rimbaud. Se lire à travers l'œuvre d'un autre est finalement une démarche assez courante et les exemples sont nombreux en poésie contemporaine. On peut penser entre autres à Philippe Jaccottet et *L'Entretien des muses*[5] ou encore aux écrits d'André Frénaud sur les peintres avec lesquels il a par ailleurs collaboré pour ses livres d'artiste. Pour autant, est-ce que l'œuvre de Rimbaud imprègne textuellement la poésie de Salah Stétié ? La relation de Stétié à Rimbaud ne se manifesterait-elle que par la revendication de son admiration dans ses essais ? Ces derniers sont-ils la synthèse ou la confirmation d'une relation plus ancienne et moins anecdotique ? Il s'agira donc de montrer comment

---

1 Salah Stétié, *Rimbaud, le huitième Dormant*, *En un lieu de brûlure*, Paris, Laffont, « Bouquins », 2009, p. 368-442. Toutes les références des œuvres de Salah Stétié seront données dans cette édition et référencées SS.

2 SS, p. 443-458.

3 Béatrice Bonhomme, *Mémoire et chemins vers le monde*, chapitre 6 « Salah Stétié, lecteur de Rimbaud », Colomars, Melis éditions, 2008.

4 Sylvie Gazagne, Salah Stétié, lecteur de Rimbaud et de Mallarmé, L'Harmattan, 2010.

5 Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, Paris, nrf, Gallimard, « Poésie », 1968.

l'œuvre de Rimbaud a infusé l'écriture poétique de Salah Stétié, comment finalement la démarche critique vient intellectualiser et confirmer son imprégnation sous-jacente. Il convient donc de confronter l'œuvre des deux poètes et de révéler par des lectures croisées les mythèmes qui structurent les œuvres poétiques de ces deux auteurs. S'il est toujours facile de reconnaître des motifs similaires d'un poète à un autre, d'une œuvre à une autre, il convient de comprendre par l'étude comparative avec celle de Rimbaud que l'œuvre de Stétié trouve son originalité dans l'appropriation de certains questionnements rimbaldiens et qu'elle porte l'empreinte textuelle de celle de son aîné.

Le regard porté sur ces deux œuvres permettrait de mesurer comment la poétique rimbaldienne travaille et infuse les recueils stétiens. Le rapport au monde qu'investit Stétié dans sa poésie n'est pas sans rappeler celui de Rimbaud. Choisir de rendre le monde présent par la voix poétique engage le poète dans une démarche foncièrement ontologique. La place accordée au réel dans la poésie interroge finalement l'être au monde du poète. Comment être là et appréhender le monde entre Orient et Occident ? Comment et quel monde poétique créer ? La diversité des images données risque de perdre le lecteur tant les références sont nombreuses. Que peut signifier la présence conjointe de toutes les influences de Stétié ? Les deux rives qu'habite et qui habitent Salah Stétié nourrissent l'esthétique de la bigarrure qui structure paradoxalement son œuvre. Enfin, l'éclatement qui intervient à de multiples niveaux de l'œuvre pourrait faire craindre l'extinction de la voix tant elle frôle l'éparpillement. Or, la parole poétique semble finalement parvenir aux yeux et aux oreilles du lecteur dans le silence de la voix et dans l'absence du texte.

Présence du réel – présence au réel

Sans faire de Salah Stétié un disciple imitateur sans aucune personnalité d'un aîné prestigieux, la lecture de sa poésie peut profondément s'enrichir de la comparaison avec l'œuvre de Rimbaud. L'appréhension du réel par les deux poètes et leur façon de rendre visible et lisible le monde dans leur poésie montrent des accointances littéraires certaines et une interrogation propre à la poésie moderne.

Cosmogonie et présence élémentaire

Le deuxième attribut que concède Béatrice Bonhomme dans son étude consacrée à Salah Stétié et Rimbaud est « cosmique ». La détermination

de Rimbaud par cet adjectif renvoie à la portée que Stétié confère également à sa poésie. Il ne s'agit ni pour Rimbaud, ni pour Salah Stétié d'imiter la nature. La présence du réel dans leurs œuvres poétiques ne signifie pas qu'ils l'esthétisent pour la rendre poétique, ni qu'elle est la finalité de la poésie. La nature est présente pour elle-même et en elle-même. Ce sont des « forêts », le « soleil », le « liseron », des « prairies », des « fontaines », les « bois », « deux jardins[6] » comme dans *L'Eau froide gardée* ou dans *Fragments* pour ne prendre que quelques exemples qui cohabitent et qui dessinent le monde stétien. La poésie n'imite pas la nature, elle donne la parole à la nature pour exister. Nommer fait exister le ruisseau qui lui-même en prenant vie sous la plume poétique entre en résonance avec les autres éléments évoqués et donne à lire et à voir un monde poétique. La réunion de ces fragments élémentaires mime le processus même de création. La poésie donne à lire un nouveau monde, essence de l'écriture.

« Après le déluge[7] » fait exister un nouveau monde après la destruction de l'ancien. Ce sont tout autant des « lièvres » qui côtoient les « sainfoins », les « clochettes », « l'arc-en-ciel » ou encore les « pierres précieuses ». « Being Beautous » réunit en très peu de lignes des éléments très divers comme « l'écusson de crin » et « les bras de cristal ». Les deux poètes définissent le processus créateur par une cosmogonie textuelle. Pour Rimbaud, il s'agit de détruire le monde chrétien pour le remplacer dans sa poésie par un autre, nouveau conforme à ses idéaux et ses valeurs. Salah Stétié essaie de donner vie au monde de la poésie. Si Rimbaud crée le nouveau monde par destruction, Salah Stétié le construit par associations, associations d'éléments et d'images qui donnent à lire une réalité autre[8]. Dans son étude sur *Inversion de l'arbre et du silence,* Catherine Mayaux a très finement montré comment en associant des termes très éloignés, Salah Stétié suggère non pas une représentation nouvelle du monde, mais « un ordre poétique essentiel ». La présence des éléments dans l'œuvre des deux poètes leur sert à expliquer le processus de création de la nature et *in fine* nous permet de mieux appréhender leur cosmogonie poétique.

---

6 SS, p. 18.

7 Arthur Rimbaud, *Illuminations*, « Après le déluge », Paris, nrf, Gallimard, « Poésie », 1984, p. 155-156, abrégé AR par la suite.

8 *Cf.* l'article de Catherine Mayaux, « La constellation des motifs dans *Inversion de l'arbre et du silence* » *in* Christine Van Rogger-Andreucci et Daniel Leuwers (dir.), *Salah Stétié*, colloque de l'Université de Pau 22-24 mai 1995, colloque de Cerisy-la-Salle 11-18 juillet 1996, PUP, 1997, p. 131-138.

Présence corporelle

Les deux poètes n'imaginent pas un monde poétique éthéré qui ne prendrait pas de réalité concrète. Les éléments présents font appel à la réalité de leur lecteur, ce sont les saveurs de menthe et de jasmin de l'Orient, c'est le ciel gris des Ardennes ou de Charleroi. S'ils ont pour la plupart une référence personnelle, c'est parce qu'il s'agit aussi de donner corps au poète. En fondant un monde nouveau, la poésie donne naissance dans le même temps au poète. Pour Rimbaud, la description du corps devient un moyen de se rebeller contre la religion catholique et ses carcans. Lutter poétiquement contre les représentations et les formalismes corporels permet à Rimbaud de faire advenir un nouveau corps poétique. Décrire le corps est un moyen de marquer son opposition à l'ordre établi et de se doter d'une nouvelle identité pour devenir poète. Le rapport au corps poétique est tout aussi important dans la poésie de Stétié. Ce sont très souvent des morceaux de corps que nous donne à lire Salah Stétié. Quand chez Rimbaud le corps des bourgeois assis est détestable et perclus de maladies, ce sont tour à tous les « yeux », les « doigts[9] », la tête, les « squelettes », les « pieds », les « omoplates » qui apparaissent associés à une maladie qui annonce une fin proche, le corps stétien est tout aussi morcelé et à reconstituer. La dispersion corporelle rimbaldienne correspond au refus insistant du poète d'être de ce monde, pétri de morale chrétienne. Ses choix de vie en marge de la société s'imposent par une présence corporelle réévaluée dans le corps du texte poétique. Pour Stétié, la présence corporelle dans sa poésie interroge les modalités de la création poétique. Les instances à l'initiative de la parole poétique sont bien souvent présentes corporellement de façon parcellaire. Dans le texte stétien, les morceaux de corps donnent davantage de présence à l'être évoqué que la désignation globale avec le terme générique « corps ». Ainsi, dans *Fragments*, « le duvet[10] », le « sein », « les jambes », « le visage » donnent consistance à l'instance énonciative dont il est question dans chacun de ces fragments. Dans les quelques vers de ces mêmes fragments, le terme « corps » est lui aussi présent, voire répété plusieurs fois ; pour autant il déréalise la présence corporelle de la personne évoquée. « Le corps n'est plus le corps[11] », « Le corps / est absent[12] » ou encore « mourir ou prendre corps l'autre question[13] » marquent l'absence paradoxale d'un je ou d'un tu poétiques. C'est en

---

9 AR, p. 58-59.
10 SS, p. 35-79.
11 SS, p. 40.
12 *Ibid*.
13 SS, p. 46.

disant l'absence que Salah Stétié fait advenir le corps d'une instance énonciatrice ou destinatrice du poème. C'est en évoquant une partie que le sujet émerge. De la même façon que Rimbaud fait advenir son corps de poète, dénaturé aux yeux de ses contemporains dans sa poésie, l'existence morcelée de ce corps poétique stétien devient finalement plus réelle lorsqu'il est envisagé dans ses parties que dans sa totalité. Pour Stétié, la présence corporelle dans sa poésie double la multiplicité des instances énonciatives. Stétié manifeste physiquement dans le texte le geste de dire. En effet, la polyphonie poétique de ce dernier qui a été déjà étudiée, notamment par Nathalie Brillant Rannou[14], est redoublée ou figurée par la dispersion corporelle dont il est parfois difficile de donner une identité. Le corps et l'instance énonciatrice ne coïncident pas toujours. La dispersion corporelle permet et alimente le dialogue du sujet poétique avec lui-même. Pour les deux auteurs, la présence corporelle dit la présence poétique.

Le veilleur

S'il n'est plus utile de rappeler l'importance de la formule rimbaldienne devenue célèbre et presque galvaudée : « Je est un autre » en poésie contemporaine, pour autant il convient toujours de se demander quels en sont les enjeux dans la création poétique. Pourquoi signifier que le Je du poème n'est pas le Je du poète ? Pourquoi le revendiquer ? Quelles en sont les conséquences ? Si pour Rimbaud, il ne s'agissait pas d'évoquer une conscience altérée par des substances illicites, mais bien plutôt d'ouvrir la voie à une poésie objective qui tournerait le dos à l'effusion personnelle et lyrique du poète mage romantique, pour Salah Stétié il s'agit bien de laisser planer le doute quant à l'identité de l'énonciateur. L'appropriation de l'axiome rimbaldien engendre une mise à distance du poète. Ainsi dans « Veillées[15] », Rimbaud brouille les pistes sur le degré de réalité de la vision, pour autant il éclaircit aussi paradoxalement la poétique de la rêverie. Le poète devient le « veilleur » qui crée dans le rêve, celui qui permet d'associer des réalités inconciliables. Dans « Mystique[16] », Rimbaud étourdit son lecteur de réseaux signifiants denses. Il superpose des sonorités, des couleurs et des visions extraordinaires qui aboutissent à l'étourdissement du lecteur. Pourtant, l'illumination que donne à lire le poète reste impersonnelle.

---

[14] Nathalie Brillant Rannou, « La poésie de Salah Stétié ou le geste de dire » *in* Christine Van Rogger-Andreucci et Daniel Leuwers (dir.), *Salah Stétié*, *op. cit.*

[15] AR, p. 176.

[16] AR, p. 177.

Mise à part la présence d'un « nous » dont on ne connaît pas l'identité avec « notre face », la totalité du poème livre sans un *medium* subjectif la description d'un tableau monstrueux.

C'est en aucun doute sur ce point que la parenté poétique de ces deux auteurs est la plus probante. Salah Stétié est lui aussi un poète veilleur. Si l'étude de Nathalie Brillant Rannou montre avec une grande précision combien le doute sur l'identité énonciative plane continuellement dans la poésie stétienne, il convient de relier cette incertitude énonciative au questionnement de l'état conscience du poète. Ne pas donner un caractère autobiographique au « je » présent dans le texte déréférentialise le poème. C'est ainsi que de nombreux poèmes se font l'écho des conditions favorables à l'éclosion du texte poétique. L'esprit tient « dans ses mains » […] « silencieuses, les yeux fermés, non mortes[17] ». C'est un « je » qui « dormis en de longues mains / La tête entrebâillée[18] » qui parle ; il doit être « veillant-dormant[19] ». Les caractérisations de l'énonciateur poétique stétien verbalise dans le poème l'expérimentation du sujet poétique rimbaldien. Par ailleurs, les caractérisants pour désigner le sujet et pour en donner l'identité sont très proches de ceux utilisés par la critique pour désigner Rimbaud. Il est « le génie noué aux ailes[20] » ou encore « l'aveugle aux yeux de gel[21] ». Si le premier syntagme rappelle le je rimbaldien d'« Aube[22] » ou de « Génie[23] », les deux expressions font aussi écho au surnom donné par Verlaine à Rimbaud : « l'homme aux semelles de vent ». L'état de veille alimente le doute sur l'identité et dépersonnalise la parole poétique, mais il corrobore surtout, si besoin était, la nécessité de lire l'œuvre de Stétié à la lumière de celle de Rimbaud.

Esthétique de la bigarrure

La diversité énonciative présente dans la poésie de Stétié participe à la définition d'une esthétique baroque de son œuvre. « Bigarrure » est également un terme très souvent employé pour caractériser la poétique de Rimbaud. Cette multiplicité des visions, des atmosphères et des instances perd-elle le lecteur ou l'aide-t-elle à mieux appréhender le monde poétique de ces deux auteurs ? L'éclatement imprègne ces œuvres à de

---

17 SS, p. 13.
18 SS, p. 15.
19 SS, p. 39.
20 SS, p. 13.
21 SS, p. 129.
22 AR, p. 178.
23 AR, p. 194.

multiples niveaux et loin de déstructurer la parole poétique, paradoxalement il semble être davantage un facteur de cohérence et d'unité.

L'éclatement identitaire

Le « je est un autre » rimbaldien se traduit poétiquement par la multiplicité d'identités prises par ce Je pour faire entendre une voix poétique. Il peut être tour à tour l'enfant ou la femme comme dans « Enfance[24] », le vagabond comme dans « Vagabonds[25] », une créature hermaphrodite comme dans « Antique[26] » ou encore « les hommes mûrs » de « Parade[27] ». Salah Stétié se réfugie également derrière un certain nombre de figures récurrentes pour que s'élève la parole poétique. Si l'éclatement énonciatif n'est plus à démontrer chez Stétié, la diversité énonciative signe une parenté poétique avec Rimbaud. Ainsi dans *L'autre côté brûlé du très pur*, il est « l'enfant d'enfance », « nous », « la jeune femme », « le chanteur », « cette femme » ou « la mère ». Comme l'analyse Paule Plouvier dans « L'enfant d'enfance[28] », l'enfant comme la femme ont des fonctions poétiques précises puisque le premier permet de figurer la présence d'une essence intemporelle vierge et la seconde permet le retournement des valeurs. L'enfant deviendrait donc l'intercesseur entre l'homme et la femme. La figure pléonasmatique « d'enfant d'enfance » se vide de son sens tout en étant plurielle. Elle est effacement et éclatement dans sa redondance et accueille de la sorte l'autre. La recherche identitaire ne vise pas à se doter d'une personnalité qui permettrait d'inscrire durablement le poète dans l'histoire, bien au contraire. Elle correspond davantage à une dépersonnalisation qui fait éclore une poésie objective. Loin de n'être que le reflet de sentiments personnels, la parole poétique stétienne effleure l'abstraction mathématique comme lorsque l'arbre devient « une équation[29] ». Dans l'éclatement des actants, elle déréalise le monde pour en donner à voir un nouveau, poétique.

---

[24] AR, p. 156-159.
[25] AR, p. 174.
[26] AR, p. 162.
[27] AR, p. 161.
[28] Paule Plouvier, « l'enfant d'enfance » *in Itinéraires de Salah Stétié*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 171-192.
[29] SS, p. 21.

L'éclatement culturel

L'éclatement comme principe créateur réside également dans la diversité des références culturelles présentes dans leurs textes. Faire appel à des mythologies très variées n'est pas la manifestation ostentatoire d'une connaissance érudite, mais plutôt l'acte poétique choisi par les deux auteurs pour affiner leur quête. Lorsque dans « Conte[30] », le « Prince » de l'imaginaire médiéval, monstre sanguinaire côtoie le Génie oriental des mille et une nuits, il se dissout en lui avec « Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince[31] ». La réciprocité de la formule attributive souligne l'absence de hiérarchie dans les référents culturels employés par Rimbaud et manifeste davantage la dualité de la parole poétique. L'éclatement culturel de Stétié semble naturel par la carrière de diplomate qu'il a embrassée. Pour autant, la multiplicité des références culturelles ne peuvent s'expliquer uniquement par des éléments biographiques. En ne reprenant que les quelques pages de *L'Eau froide gardée*, il est aisé de reconnaître un grand nombre de références très diverses. « Le ciel d'éponge bleu » et le Soleil de la Méditerranée côtoient la « tête décasquée » de Minerve ; la « vraie menthe » et la brise du « vent » cohabitent avec le cerf ou encore avec la scène de la chasse d'Actéon dévoré par les chiens de Diane. Le lyrisme de l'élégie amoureuse avec « Je parle à mon amour un soir de solitude / Dans la chambre bâtie par le regard de tous[32] » adoucit l'âpreté de l'imaginaire médiéval et de ses épées. La diversité des exemples se retrouve dans l'ensemble des recueils de Salah Stétié. Bon nombre de critiques ont souligné l'influence de la culture arabe dans la perception du temps que donne à lire le poète. À la différence de notre approche occidentale où la temporalité est perçue comme un enchainement de cause et d'effets ; en Orient le temps privilégie l'instant. L'imaginaire de Stétié est pétri de tous ces mythèmes.

Les deux poètes déploient ces nombreuses références culturelles non pour perdre le lecteur, mais pour donner une vision plus juste de leur réalité poétique, pour tenter d'approcher au plus près une réalité qui se dérobe. La multiplicité des tentatives se résout dans l'unicité de la quête.

L'éclatement poétique

Finalement, l'éclatement imprègne l'écriture elle-même, puisque Salah Stétié comme Rimbaud hésitent entre prose et poésie. Si la portée

---

30 AR, p. 160-161.
31 AR, p. 161.
32 SS, p. 15.

historique de l'absence de choix ne prend pas la même valeur à l'époque de Rimbaud et à celle de Stétié, pour autant la présence conjointe de deux pratiques d'écriture nourrit le sentiment d'éclatement. *Illuminations*, recueil quasiment écrit exclusivement en prose compte malgré tout deux pièces en vers libres : « Marine[33] » et « Mouvement[34] ». Les retours à la ligne de « Marines » soulignent toute l'ambiguïté des choix de versification de Rimbaud. En effet, certains retours à la ligne avec l'indentation[35] peuvent être perçus comme des débuts de paragraphe. Par ailleurs, si la disposition du texte sur la page lui donne l'apparence d'un poème, pour autant par le sens, la phrase prévaut sur le vers. En ôtant le tiret final de chaque vers, il est facile de reconstituer un texte en prose avec une certaine régularité syntaxique. Pour autant, les retours à la ligne insufflent un rythme propre au vers. De même, de nombreux autres textes qui prennent l'apparence de textes en prose sont, dans leur rythme, analogues à des textes versifiés. « Enfance III[36] » ou « À une raison[37] » ont quelques ressemblances avec des vers par les retours à la ligne et les sauts de ligne nombreux, mais également par les images qui émergent de leur brièveté.

L'éclatement infuse également le macro et le micro textes stétien. Si Salah Stétié écrit majoritairement en vers libres, il se joue beaucoup des limites du vers et de son cadre. Les libertés prises avec la ponctuation, par exemple : « Et quelle matière ? De quelques griffes[38] » avec les deux points en tête de vers ou le point en milieu de vers qui n'est pas suivi d'une majuscule comme pour signifier que la phrase n'est pas finie figurent un rapport à la syntaxe destructurant, mais elles signent aussi la présence poétique d'un je qui s'efface. Dans son étude, Catherine Mayaux a souligné combien les associations de mots remplaçaient dans *L'Autre côté brûlé du très pur* la syntaxe de la phrase traditionnelle française. Les blancs, les lignes de points ou les slashs cassent également le rythme du vers pour imposer un autre rythme, celui de l'image. Le poète incite le lecteur à voir et à réaliser un monde essentiel dans sa lecture. Ainsi, il mime le sens lorsque après « Et je lui dis vers la fin de la parole » il place un vers ou une ligne de points pour signifier le syntagme final du vers précédent. De même, à la différence de Rimbaud qui dans *Illuminations* retrouve un rythme poétique dans une présentation en prose, Stétié semble insuffler un caractère prosaïque par une syntaxe plus

---

33 AR, p. 180.
34 AR, p. 192.
35 Selon les éditions, l'indentation est présente ou non.
36 AR, p. 158.
37 AR, p. 166.
38 SS, p. 25.

construite dans un contexte versifié qui garde malgré tout la présentation d'un texte en vers avec :

> Brisé contre la pliée de la nuit. Elle dort
> Près de l'or inutile sauf à la joie
> Dans la chambre des rossignols muets
>
> L'arme enfin déposée / le cœur sans nom
> Sur les chemins de tous les miroirs à venir
> Et la tête serrée par l'insecte[39]

La présence fréquente de slashs qui conventionnellement représentent le retour à la ligne lorsqu'on transcrit de la poésie semble vouloir restaurer une versification et une métrique dans un texte en prose comme avec

> Il fatigue un verger de fers /
> Trahis / bientôt sauvés par l'oiseau de frère[40]

L'éclatement de la versification classique et les tentatives d'une versification libre qui flirte avec la prose présentent l'œuvre de ces deux poètes comme celle d'un laboratoire du langage.

Le silence de l'absence

La déstructuration que peut engendrer l'éclatement multiple repéré chez Rimbaud et Stétié laisse présager d'une éventuelle aporie et risque de confiner au silence ou au non-sens la parole poétique. Le silence, l'absence et le non-lieu sont effectivement des leit-motiv poétiques de l'œuvre de Stétié et de Rimbaud, mais bien loin de signifier la stérilité poétique, ils en sont au contraire l'essence.

Le désert

Comme le rappelle Maxime Del Fiol dans sa présentation succincte de la poésie de Salah Stétié, pour le poète « l'Être n'est pas donné : il est à atteindre, à capter et bien plus, à *créer* dans les mots[41] » et comme Salah Stétié, lui-même définit *Rimbaud, le huitième dormant*, « ce livre, qui est l'espace d'un non-lieu[42] », le désert est un des lieux privilégiés par

---

39 SS, p. 26.
40 SS, p. 29.
41 SS, p. 3.
42 SS, p. 368.

Rimbaud et par Stétié pour situer la création poétique. Symbole de sécheresse et de stérilité par l'absence d'eau et de cultures, le désert est la représentation de la parole poétique oxymorique. Parce que la poésie repose par essence sur une réconciliation des contraires ou du moins sur une tentative de leur rapprochement, le non-lieu devient le lieu de la création, le vide devient le plein. « Déserté » est le troisième adjectif que Béatrice Bonhomme associe à Rimbaud lu par Salah Stétié. Elle considère que parce que Rimbaud aime « la destruction et le vide[43] », il est le poète du désert. Si on considère le désert comme le lieu de l'absence-présence, il est alors facile d'expliquer le départ final de Rimbaud vers le désert réel. Bon nombre de poèmes rimbaldiens disent cette absence dans la multitude de la présence. Ainsi, « Les ponts[44] » se terminent par une phrase symbolique de ce cheminement : « Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie ». La fin du poème marque le vide de tout ce qui précède par l'inanité des actions des uns et des autres. Elle marque également avec le « rayon blanc » que le blanc qui n'est pas une couleur, mais la somme de toutes, participe à la destruction de toutes les images précédentes.

De la même façon, Salah Stétié a montré toute l'importance du désert dans l'étude qu'il consacre à ce lieu avec *Réfraction du désert et du désir*. Selon Stétié, depuis Baudelaire, la poésie se structure selon une logique duelle dont les deux extrémités sont la « nullition » et l'étant. Le désir est alors synonyme de plénitude et le désert de « nullition ». En parcourant l'oeuvre de différents poètes tels qu'Yves Bonnefoy, Saint-John Perse ou Paul Celan, Salah Stétié dégage une symbolique poétique du désert. Dans sa propre poésie, la présentation périphrastique du désert participe de cette dialectique du vide et du plein ou du vide pour dire le plein, notamment avec :

> Pensée du corps comme larme brûlante
> Dans ce pays dont le blé brûle
> Sous le céleste ciel dieu stérile
> Le vin de sa tristesse dans les femmes
> Leur sein amour en larmes
>
> Retenez-moi retenez-moi par le songe
> De ce pays sous le corbeau d'enfance
> Où l'air est l'air, pensée le souffle
> Endormi dans l'endormissement du souffle

---

[43] Béatrice Bonhomme, *Mémoire et chemins vers le monde*, chapitre 6 « Salah Stétié, lecteur de Rimbaud », *op. cit.,* p. 86.

[44] AR, p. 170-171.

Avec le froid qu'efface l'identité
Admise à l'émiettée des morts[45]

Dans ces quelques vers, la désignation du lieu stérile par l'association de la brûlure du soleil et du lieu habité par Dieu devient véritablement et finalement le lieu de la création poétique car la redondance finale « endormi dans l'endormissement » ne serait autre que l'état de conscience du poète, ce que corrobore le « songe » et les structures attributives qui essentialisent les éléments. Eux-mêmes deviennent symbole de pureté et d'être. Le désert, comme non lieu est finalement le lieu de la poésie car il permet d'atteindre l'Être.

Le retrait

Vouloir atteindre le désert même si celui-ci est exclusivement imagé et poétique est nécessairement à relier à sa symbolique biblique. Dans la tradition chrétienne, le désert est le lieu où Jésus a été tenté et où se retirent les hommes en quête d'absolu. Il est le lieu où les croyants éprouvent leur croyance et font l'expérience de Dieu. Dans tous les cas, il s'agit de se tenir à l'écart du monde pour mieux se retrouver soi. Il était donc quasi évident de trouver le corollaire du désert : le retrait dans les recueils de ces deux poètes. Le retrait se caractérise physiquement chez Rimbaud par son départ hors de France, lorsqu'il se retire de la vie littéraire et qu'il cesse d'écrire pour embrasser une autre destinée. Ce geste final est en définitive déjà présent dans sa poésie lorsqu'il fait de l'état de veille la condition à la création poétique. Livrer la réalité brute sans détour et sans artifice est également le signe que le poète se retire de sa parole. « Villes[46] » illustre le dénuement du poète qui s'abstrait de son texte. En effet, l'ensemble du texte est construit par une série de phrases verbales simples répondant au schéma : sujet – verbe – complément. Cependant, l'ensemble des phrases ont un sujet des compléments à la troisième personne. Seule la dernière phrase rappelle la présence de l'entité poétique avec « Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements[47] ? » au travers du pronom clitique complément et du déterminant possessif de la première personne. La réalité poétique de ces villes fabuleuses prend forme dans un rêve conditionné par le dépouillement du poète.

---

45 SS, p. 190-191.
46 AR, p. 172-173.
47 AR, p. 173.

Plus que spectateur d'une réalité qui émergerait de la parole poétique, Salah Stétié devient spectateur de lui-même, de cet autre qui dit « je ». La poésie lui permet de se mettre à distance de lui-même. Ainsi, à plusieurs reprises, il explicite le retrait comme geste créateur fondateur de la parole poétique. Dans *L'Eau froide gardée*, « le bruit s'est retiré des bruits[48] ». L'opposition entre le singulier et le pluriel et le sens générique de l'article défini « le » essentialisent le bruit. L'utilisation du verbe « se retirer » associe à l'essentialisation le dénuement poétique. L'étant de la parole poétique émerge dans l'absence et dans le silence. La répétition du syntagme « bruit » le vide de son signifié et en annule son sens. Le retrait du bruit réduit au silence le poème. Mais paradoxalement c'est dans l'absence qu'émerge le mieux la pureté de la parole poétique.

La même analyse pourrait être réitérée à propos de quelques autres vers de *L'autre côté brûlé du très pur* avec :

> Retiré dans le labyrinthe du souffle
> Au profond bois désir
> Avec pour unique nuit une colombe
> Il dort dans ses habits d'enfance, éperdument[49].

Associer l'épithète détachée « Retiré » pour caractériser cet « il » qui peut être l'enfant au « souffle », au « labyrinthe » et au « désir » pose indéniablement le retrait comme condition préalable à la création poétique. Pour finir, le poème devient le lieu paradoxal du retrait de la parole car cette dernière existe dans son absence. À la manière du discours narrativisé, l'enjeu du poème est de dire que quelque chose a été dit et non de le dire. L'existence d'une parole prend le pas sur la parole elle-même, comme avec la répétition de « Cela fut dit […] / À cause du retrait de la parole[50] ». Le pronom démonstratif cataphorique annonce un dit qui n'est pas et qui ne le sera pas dans un contexte passé comme le signale le passé simple de la forme passive du verbe dire. Le hiatus temporel et l'absence d'énonciateur concrétisent le retrait et l'absence de la parole pour mieux finalement la laisser éclore.

Silence dans le / du poème

Le retrait du poète et de la parole pourrait faire craindre le silence, ce qui est effectivement avéré chez les deux poètes, mais bien loin d'être source d'une crainte, le silence est une chance car il est l'essence de la

---

48 SS, p. 14.
49 SS, p. 191.
50 SS, p. 124.

parole poétique. La poésie devient une ascèse à laquelle se soumettent les deux auteurs. Le silence symbolise l'unité retrouvée, celle que l'on croyait perdre dans la fragmentation, dans l'éclatement et dans la dispersion. Le désert comme lieu de l'absence-présence se dit dans le poème silencieux. Dire l'absence de la parole fait entendre paradoxalement la voix poétique dans toute sa pureté et dans toute son essence. L'absence se transforme en la présence d'une voix. Pour Arthur Rimbaud, le silence est effectif avec la décision de cesser d'écrire très jeune, mais il est présent également textuellement, notamment dans « Aube[51] ». La rêverie du poète-promeneur s'interrompt par des blancs qui sont le signe sur la page d'un invisible et d'un inaudible ; ils sont la représentation graphique et visuelle de l'expérience du silence. Le blanc entre la fin de la troisième strophe avec « je reconnus la déesse » et le début de la quatrième avec « Alors je levai un à un les voiles. » suppose un dialogue *in absentia* entre le je et la déesse. Le poète se manifeste dans le retrait et le poème dans le silence, dans ce qui n'est pas dit.

Salah Stétié figure également le silence dans son texte pour dire la signification du plein. Le silence devient alors l'unité retrouvée de la création, il permet de montrer le processus de création de la poésie. Mise en abyme du geste créateur, il dit la parole poétique plus que les mots. Les exemples et les modalités pour dire le silence sont nombreux. L'usage des parenthèses participe à l'effacement des termes comme avec « (Nom)[52] ». Cette mention renvoie certes à l'indicibilité de Dieu dans la tradition coranique, mais manifeste dans la poésie la biffure de la parole. Le rôle de la parenthèse est de mentionner quelque chose qu'on ne veut pas développer. L'essentiel de cette strophe ne sera donc pas dit par le poète. Liberté est laissée au lecteur de poursuivre le poème. Le blanc laissé entre « leurs jeux » et « étonnés d'un jardin[53] » préfigure le silence de la femme quelques vers plus loin. Il confère la responsabilité au lecteur d'imaginer la caractérisation des jeux. Lorsque la folie ou « la criante la disparue[54] » sont « évanouie[s] dans le tremblement de l'écriture », le poète signifie avec redondance le silence de la parole. Elle ne serait plus qu'à peine visible sur la page, elle s'effacerait de la vue et de l'ouïe du lecteur. Les comparaisons *in praesentia* de Stétié interrogent finalement l'absence de la parole. Ainsi, le linge de *L'Autre côté brûlé du très pur* est « comme un présent absent d'écriture[55] ». La récurrence de la fabrication de syntagmes oxymoriques participe à l'esthétique du silence

---

51 AR, p. 178.
52 SS, p. 42.
53 SS, p. 114.
54 SS, p. 114.
55 SS, p. 189.

éloquent stétien, comme avec « vers-y[56] » ou « veillant-dormant[57] » qui annulent le sens et confinent le vers au silence. C'est ainsi que finalement le poème devient une « Non-poésie de terre criant / Poésie de non-poésie criant[58] ». L'antagonisme sémantique entre « poésie » et « criant », la présence de deux syntagmes antinomiques « Poésie » et « non-poésie » et la création lexicale de ce dernier terme synthétisent le geste créateur stétien : il s'agit de dire le silence du poème pour mieux faire entendre une parole poétique.

En somme, la lecture de l'œuvre de Rimbaud a effectivement imprégné la création poétique de Stétié. Écrire deux essais sur Rimbaud n'était finalement que la confirmation de ce qui pouvait se pressentir dans son geste poétique. Si le geste de se projeter dans celui sur qui on écrit est courant, c'est certainement parce qu'initialement on se reconnait en lui. Les époques et les enjeux étaient certes bien différents, mais l'interrogation sur l'essence de la poésie se rejoint et dialogue dans leurs deux à plus d'un siècle d'écart. Stétié est un lecteur averti de Rimbaud et fait siens certains de ses principes poétiques. Il instaure une connivence et un prolongement poétiques entre leurs deux œuvres.

---

[56] SS, p. 24.
[57] SS, p. 39.
[58] SS, p. 55.

Marc-Henri Arfeux

Poèmes accompagnés de dessins

Équilibre, acrylique sur toile

Arbre Signe, acrylique sur toile

Matsu no fūkei, acrylique sur toile

De purs sentiers d'images
Écoutent le vent
Dans le jardin tremblé.
Un chat y marche de silence
A la rencontre de lui-même
Dans la pupille de la maison ;

Et la maison est là,
Vivante,
Où rêve un homme qui la protège.
Il regarde un raisin
En appuyant la tête
Au bois du lit
Où tant de chats et de carnets ;

Et près de lui, son torse de jeune homme,
Les beaux cheveux d'alors,
Et le regard de ce toujours
Dont il questionne infiniment
Le fruit solaire
Posé sur une assiette
Avec les nourritures de braise.

La fleur d'une eau très fine
Et froide comme un matin de neige
Sur les sommets de son verger natal
Est près de lui,
Sur la tablette où les pilules
Ont des couleurs joueuses et tentatrices
Tels que conspirateurs
Un jour d'assassinat.

Mais il n'a cure de leurs serments,
Gardant les yeux fixés
Sur le lointain de pulpe
Où dort la transparence.

Il sait, par tant d'automnes
Et de saisons données,
Que certain soir,
Ou que certain matin,
Une porte s'ouvrira
Au mur sans interstice
Qui borde le jardin,
Tout près de l'arbre
Où veille un familier
Par la fumée de sa mémoire.

Il lui faudra franchir
En épelant les lettres
Pour lui tracées
Par son étoile,
Et deviner les nombres
Illuminés par le brouillard.

Le jour s'allonge à ses côtés,
Et c'est encore le jour d'été.
Le beau raisin reste cristal
Pour son regard encore
Dans le silence recommencé.

La main, cerclée de bague
Qui fut peut-être anneau de mère,
Saisit un feuillet mince
Où le baiser de cet instant
Trouvera l'exacte forme de sa rose
Nervurée d'invisible ;

Puis il se lève,
Traverse le salon peuplé d'amis
Qui parlent sans un mot,
Certains venus de la maison brisée
Que traversaient des chants et des fontaines
Aux jours des cols marins et des fillettes
Aussi fragiles et mystérieuses que le pollen ;

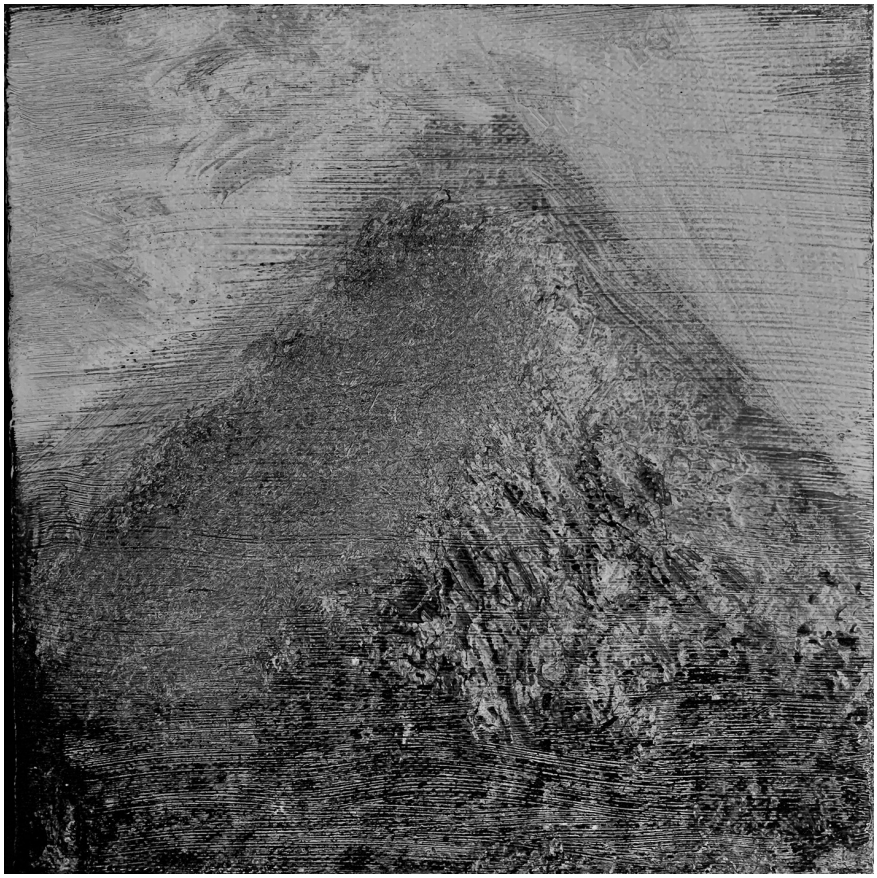
Venus de là, où désormais
Plus aucun chant,
Venus par le détour de tant de routes

Et de maisons perdues,
Et les voici, autour de lui,
Avec les autres, cueillis dans des jardins de peintres,
Tandis qu'il entre en son jardin.

Voici le chat qui, tout à l'heure,
Allait parmi les doubles,
Voici les fleurs de maintenant
Et leurs insectes purs
Sur l'herbe jeune ;
Voici l'épouse, voici l'enfant
De la blondeur,

Et le joyau de l'air.

Sète, Vendredi 30 Août 2013



Fuji, acrylique sur toile

Signe Envol, acrylique sur toile

Traverse le poème de ton poème,
Oublie les nombres et les blasons,
Défait les mots de flammes et de reflets.

Ne réponds qu'au silence
Par un autre silence
En un chemin d'éloignement,
Ne conservant entre tes mains
Que ce très peu de terre,
De mousse et de rosée
Parmi la brume.

Épouse le paysage
De tes non lieux
Successivement donnés,
Marchant selon l'absence
Et la buée du monde errant
Qui te ressemble.

Te suis et te précède
Le fin présage de la rivière
Cernée de rochers nus
Aux jeux de neige.

Un arbre seul
En haut du vide
Attend que tu rejoignes
Sa ligne d'ascension.

Lyon, Dimanche 1er Décembre 2019

Paysage, acrylique sur toile

Torii, acrylique et encre sur toile

Gabriel Grossi

Béatrice Bonhomme
en miroir de Salah Stétié

L'œuvre de Salah Stétié n'est pas des plus souvent mentionnées dans les ouvrages généraux sur la poésie contemporaine. Il s'agit pourtant d'une œuvre importante, riche d'un grand nombre de recueils, et nourrie d'un dialogue constant avec les grandes voix de la poésie occidentale comme avec la culture islamique[1]. Or, c'est aussi une œuvre qui, à son tour, nourrit des poètes de la génération suivante. Aussi s'agira-t-il ici de montrer combien la rencontre avec l'œuvre de Salah Stétié a été fondatrice pour Béatrice Bonhomme, au même titre que celle de Pierre Jean Jouve[2]. Aussi s'attachera-t-on ici à mettre en évidence la résonance entre les deux œuvres.

Les deux poètes se connaissent, l'un a préfacé l'autre, et celle-ci a étudié l'œuvre de celui-là. Béatrice Bonhomme est une lectrice fidèle de l'œuvre de Salah Stétié. Elle lui a consacré, en 2000, une monographie publiée aux éditions Rodopi, intitulée *Salah Stétié en miroir*[3]. Elle est également l'auteur, notamment, de l'article « Salah Stétié ou l'espace poétique d'une méditation[4] », paru en 2015. Et, de même, Salah Stétié est-il un lecteur attentif de Béatrice Bonhomme. Il a préfacé *Les Gestes de la neige*[5] ainsi que *Jeune homme marié nu*[6].Sans doute, parmi les poètes qu'admire Béatrice Bonhomme, Salah Stétié n'est-il pas le moindre.

Salah Stétié et Béatrice Bonhomme ont en commun leur attachement envers l'espace méditerranéen, cette mer qui relie les civilisations occidentale et orientale. Né à Beyrouth, Salah Stétié a occupé des fonctions diplomatiques au Maroc et a vécu en France. Quant à Béatrice Bonhomme, elle est née à Alger, possède des origines italiennes et vit à Nice. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de découvrir, chez les deux poètes, des images et des thèmes communs. Ceux-ci se signalent, en outre, par une

---

1 Voir Béatrice Bonhomme, *Salah Stétié en miroir*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000.

2 Notamment mise en évidence par Jean-Paul Louis-Lambert, dans sa contribution à l'ouvrage collectif dirigé par Peter Collier et Ilda Tomas (dir.), *Béatrice Bonhomme : le mot, la mort, l'amour*, Berne, Peter Lang, « Modern French Identities », 2013.

3 Béatrice Bonhomme, *Salah Stétié en miroir*, Rodopi, vol. 34, 2000.

4 Béatrice Bonhomme, « Salah Stétié ou l'espace poétique d'une méditation », dans Béatrice Bonhomme et Gabriel Grossi (dir.), *La poésie comme espace méditatif*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres » (n° 104), 2015.

5 Béatrice Bonhomme, *Les Gestes de la neige*, Coaraze, L'Amourier, 1998.

6 Béatrice Bonhomme, *Jeune homme marié nu*, Colomars, Melis éditions, 2004.

façon assez voisine de les traiter de façon récurrente, presque obsessionnelle, dans l'écriture d'une poésie aux accents litaniques, centrée non sur l'expression narcissique de sentiments personnels, mais développant un lyrisme qui cherche à atteindre l'universel.

La récurrence de thèmes et de motifs obsessionnels

Paysages communs, « constellations » récurrentes

Béatrice Bonhomme partage avec Salah Stétié un fort ancrage méditerranéen, tel qu'il se révèle par exemple dans « Myrtos mon amour » :

> La mer longtemps en face des rochers, l'odeur de la mer, soleil salé, l'odeur même de leur amour. L'adolescence devant la mer, les cheveux mouillés d'embruns, des plumes dans leurs mains[7].

Lors d'une conférence consacrée à sa poésie, Béatrice Bonhomme a précisé que certains paysages d'Afrique du Nord – Algérie, Sahara, Fayoum – s'inscrivaient dans sa poésie[8]. Le poème intitulé « Toile peinte d'Égypte » décrit les paysages et les monuments de l'Égypte antique, – « monastère […] dans le désert », temple antique, « pyramide[9] ». La poésie de Béatrice Bonhomme campe ainsi sur les deux rives de la Méditerranée, à l'instar de celle de Salah Stétié, poète du « double pays[10] », qui revendique lui-même sa « double appartenance à la fois culturelle, spirituelle et linguistique[11] ». L'on ne saurait toutefois parler de double culture chez Béatrice Bonhomme, aussi serait-il excessif d'identifier tout à fait les paysages des deux poètes ; cependant, il est probable que la poésie de Salah Stétié soit proche pour Béatrice Bonhomme. Au-delà de cette proximité géographique, toute relative donc, la poète a pu sans doute aussi admirer ce que cette double culture implique d'ouverture d'esprit, elle pour qui les notions de passage et de

---

7 Béatrice Bonhomme, « Myrtos mon amour », dans *Photographies*, Colomars, Melis éditions, 2004, p. 13.

8 D'après des propos tenus par Béatrice Bonhomme lors d'une lecture bilingue (français-italien) organisée au Consulat d'Italie à Nice, le vendredi 6 avril 2018.

9 Béatrice Bonhomme, « Toile peinte d'Égypte (2000) », dans *Cimetière étoilé de la mer*, Colomars, Melis éditions, 2004, p. 39-44.

10 Expression empruntée par Béatrice Bonhomme à Paule Plouvier et Renée Ventresque. Béatrice Bonhomme, *Salah Stétié en miroir*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, p. 7.

11 Propos tenus par Salah Stétié au cours d'un entretien avec Sylvie Bourgoin, cités par Béatrice Bonhomme dans *Salah Stétié en miroir*, *op. cit.*, p. 9.

porosité sont chères. Aussi, bien plus fondamentalement que les paysages, c'est la façon même dont les thèmes sont traités qui semble intéressante à comparer.

Dans son essai *Salah Stétié en miroir*, Béatrice Bonhomme insiste sur la récurrence de thèmes et de motifs obsessionnels dans la poésie de Salah Stétié :

> Comme le dit très justement Nathalie Brillant, les réseaux thématiques de la poésie de Salah Stétié, en nombre relativement réduits, sont chargés de nettes dominantes accompagnées de leurs complémentaires de façon quasi systématique. Nous remarquons ainsi le retour constant à certains thèmes, peu nombreux : "les éléments naturels imposent leur présence : l'eau, la terre, le feu", l'arbre, l'oiseau, la fleur, l'herbe, l'abeille… Du début à la fin ce sont toujours les mêmes substantifs qui reviennent, motifs récurrents significatifs, "hantise de peu de termes", constellation primitive irréversible : neige, larme, lampe, enfance, étoile […][12]

Ainsi le recueil *L'autre côté brûlé du très pur* se présente-t-il comme une suite de cent poèmes en vers libres, centrés sur l'espace de la page, qui énoncent et reprennent les mêmes termes élémentaires :

> La rose de brûlure et le vent de l'esprit
> Ont échangé leur neige
> Colombe au loin est ce petit peu d'éclat
> Devenu larme ou songe
> De ce côté du jour où l'endormie
> S'éveille incendiée dans la brûlure […][13]

La quasi-absence d'adjectifs qualificatifs témoigne, dans ce poème comme dans beaucoup d'autres du recueil, du caractère archétypal des substantifs – « rose », « brûlure », « vent », « neige », « colombe », « larme », « songe » –, lesquels reviennent très souvent sous la plume du poète, comme une « constellation primitive », pour reprendre l'expression employée par Béatrice Bonhomme.

Or, c'est sans doute également une quête de l'essentiel qu'entreprend Béatrice Bonhomme en reprenant elle aussi des thèmes récurrents. Pour

---

[12] Béatrice Bonhomme, *Salah Stétié en miroir*, *op. cit.*, p. 18. Dans ce passage, Béatrice Bonhomme cite Nathalie Brillant, *Salah Stétié. Une poétique de l'arabesque*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 18 ; Yves-Alain Favre, « Salah Stétié. L'arabesque et le silence », in *Aporie*, « Salah Stétié et la Méditerranée Noire », Juin 1990, p. 132 ; Michel Deguy, « Pour *Fragments : Poème* », in *Les Cahiers d'Obsidiane*, n° 1, 2e trimestre 1979, p. 37.

[13] Salah Stétié, *L'autre côté brûlé du très pur*, Paris, Gallimard, « nrf », 1992, p. 24.

Ilda Tomas, « l'amour, la mort, le mot » constituent des « figures fondatrices et conductrices de [son] œuvre[14] ». Au-delà de ce triptyque essentiel, la poésie de Béatrice Bonhomme se construit par tressage de motifs récurrents, sur le mode notamment de la « variation ».

Variations du visage et de la rose

Ce beau titre, tout en allitérations, qu'est *Variations du visage et de la rose*[15], a quelque chose de stétiéen : le recueil s'annonce comme une déclinaison sur un thème, chaque poème reprenant les deux motifs centraux du « visage » et de la « rose ». Si le recueil s'ancre initialement dans le réel – le texte liminaire précisant que le « visage » est celui d'un autoportrait du peintre Mario Villani, père de la poète (lequel n'est pas explicitement nommé), et la « rose », une fleur posée « en face du portrait[16] » –, il se détache partiellement de cette référence en ce qu'il ne se donne pas comme un récit autobiographique, mais bien comme un jeu de « variations », le caractère discontinu des poèmes et le choix d'une certaine neutralité[17] permettant à l'ouvrage de s'émanciper de la seule dimension personnelle et intime.

La rose est l'un des motifs de prédilection de Salah Stétié, où elle est tout à la fois une image de passion et de pureté, à la suite d'une longue tradition, tant orientale qu'occidentale[18]. Chez Béatrice Bonhomme, elle représente la vie :

> En face du portrait, des membres de la famille du peintre ont posé une rose rouge. Elle a gardé depuis les couleurs de la vie et demeure toujours aussi pourpre avec le temps[19].

La mystérieuse incorruptibilité de la rose est interprétée par la poète comme une sorte de transfert de vie :

> Mais, lui, son cœur avait cessé de battre, il avait confié son cœur à la rose. […] Alors qu'il devenait du marbre, les roses déposées dans le vase continuaient à vivre[20].

---

[14] Peter Collier et Ilda Tomas (dir.), *Béatrice Bonhomme : le mot, la mort, l'amour*, Berne, Peter Lang, « Modern French Identities », 2013, p. 1.

[15] Béatrice Bonhomme, *Variations du visage et de la rose*, L'Arrière-Pays, 2013.

[16] *Ibid.*, p. 9.

[17] Béatrice Bonhomme évite l'emploi de noms propres et écrit « le peintre », « le visage ». On peut y voir un refus d'inscrire le poème dans une dimension trop explicitement autobiographique et personnelle.

[18] D'après Béatrice Bonhomme, *Salah Stétié en miroir*, *op. cit.*, p. 34.

[19] Béatrice Bonhomme, *Variations du visage et de la rose*, *op. cit.*, p. 9.

[20] *Ibid.*, p. 14.

Aussi la poète tresse-t-elle, de poème en poème, les motifs du visage et de la rose, le visage peint et la rose qui lui fait face, comme un double symbole d'une vie qui ne s'arrête pas à la mort du corps. Et, de fait, au peintre défunt succède un autre peintre, « l'héritier désigné du visage[21] », le « Chevalier à la rose[22] » : « Il s'est installé en face du visage et a peint son premier tableau[23] ». Il y a ainsi une continuation, une passation, un lien que Béatrice Bonhomme nomme le « lien du visage et de la rose[24] ». Ainsi, le recueil se construit par « variation » et tressage de motifs élémentaires, d'une manière qui est originale mais qui a pu se nourrir de la rencontre avec la poésie de Salah Stétié. Ces motifs du visage et de la rose symbolisent chez Béatrice Bonhomme une conception de la mort qui n'est pas anéantissement mais métamorphose, continuation, passage. De fait, le thème de la mort est essentiel chez les deux poètes.

L'importance du thème de la mort

Salah Stétié, dans un entretien avec Yves Namur, affirme que « la mort est pour [lui] cet "autre côté brûlé du très pur"[25] » : il éclaire ainsi le titre même de l'un de ses recueils, révélant que cet « autre côté » est donc celui de la mort. Pour lui, « la poésie est liée consubstantiellement à la mort[26] ». Ainsi le poète reconnaît-il la fragilité de l'être face à la mort :

> Nu est le corps dans sa violence mince
> Avec sa peau miroir de terre
> Debout tremblante un peu dans les arbres
> Comme est l'argent du temps
> Sous la barque d'une limpide pierre[27].

La nudité est ici dénuement, caractérisé certes par la « violence », mais une violence « mince », donc précaire, comme l'atteste aussi l'adjectif « tremblante » qui relativise ce que la position « debout » pourrait symboliser de vigueur et de force. La « peau » reflète la « terre » comme pour rappeler à l'homme son origine et sa destination. Et la mort paraît

---

21 *Ibid.*, p. 38.
22 *Ibid.*, p. 39.
23 *Ibid.*, p. 36.
24 *Ibid.*, p. 37.
25 Cité par Béatrice Bonhomme, *Salah Stétié en miroir*, Rodopi, Amsterdam-Altanta, 2000, p. 49.
26 Salah Stétié, *Ur en poésie*, Stock, 1980 ; cité par Béatrice Bonhomme, *Salah Stétié en miroir*, *op., cit.*, p. 49.
27 Salah Stétié, *L'autre côté brûlé du très pur*, Paris, Gallimard, 1992, p. 21.

visible dans la contemplation même du vivant, inexorablement destiné à mourir :

> Comme une grappe est déjà le vin comme est douleur
> Le bleu regard voilé de la substance
> De ce côté du jour où elles dorment
> Les lampes les plus précieuses
> De ce côté brûlé du très pur
> Dans le retrait du souffle
> Ce nu dénué d'être
> Et qui s'en va d'un orteil léger de neige
> Sous la lumière où tremble aussi l'oubli
>
> À toute mère la prairie la plus légère
> À l'aube en douleur pure
> Comme une grappe est déjà le vin, comme elle pleure[28].

La répétition de l'expression « comme une grappe est déjà le vin », en début et en fin de poème, encadre le poème par la certitude que la vie va se transformer en mort aussi sûrement qu'une grappe de raisin contient déjà en elle-même son futur de vin. Le « côté du jour » et le « côté brûlé du très pur » se présentent ainsi comme les deux faces indissociables de la vie et de la mort. Dans ce poème, le « retrait du souffle », extinction de la vie dans le corps, se produit d'une façon que l'on pourrait dire paisible, comme l'indique le fait de « [s'en aller] d'un orteil léger de neige », donc sans bruit, sans heurts, passant soudain de la vie à un « nu dénué d'être ». La longueur du premier et du dernier vers met en évidence leur proximité phonétique, « douleur » et « pleure », qui s'apparente à un effet de rime inscrivant ainsi la peine aux deux extrémités du poème.

Chez Béatrice Bonhomme, la mort est également un thème essentiel, vécue tout à la fois comme un scandale, un arrachement, une « mutilation », et, au-delà, comprise comme une réalité inexorable, et dès lors, présentée avec une certaine sérénité. On peut ainsi relever, dans *Mutilation d'arbre*, l'expression de l'indignation, du scandale :

> Il y a cette révolte en moi devant ton immobilité, car il n'est pas question que tu dormes, toi le vivant, toi l'éveillé […]. Il n'est pas question que tu dormes, toi l'inquiéteur qui fêtes l'anniversaire des fleurs avec ta générosité coutumière[29].

---

[28] *Ibid*., p. 27.
[29] Béatrice Bonhomme, *Mutilation d'arbre*, Collodion, 2008, p. 11.

Et l'on relève, un peu plus loin, une toute autre conception de la mort, désormais comprise comme passage, comme continuation sous d'autres formes :

> Je suis restée avec toi, car tu es en moi, devenu moi par ton agonie, comme si j'avais accouché d'un jeune homme intouchable, porté en terre dans la splendeur de sa création d'étoile[30].

« Tu es en moi » : par une sorte d'inversion des générations, la fille devient désormais porteuse de son père, perpétuant par-delà la mort même le lien d'affection et d'amour qui unit les deux personnes. Aussi le père défunt est-il célébré à travers des notations qui traduisent la jeunesse, la beauté et l'éternité. L'utilisation de la deuxième personne marque la poursuite d'un dialogue que la mort ne saurait interrompre. Le titre de *Passant de la lumière* – deuxième « livre de deuil[31] » adressé par Béatrice Bonhomme à son père – insiste davantage sur cette conception de la mort comme passage, comme « mutation », et l'on retrouve l'idée d'une survie du père au sein de sa fille :

> Désormais, tu habites en moi dans le cœur matriciel de la lumière et ta mutation est invisible au plus secret d'un éclair de larmes[32].

Si plusieurs passages de *Passant de la lumière* expriment, eux aussi, la douleur du deuil, l'ouvrage semble globalement plus serein. Aussi la première phrase du recueil est-elle :

> Et désormais tu dors en moi avec tes mains de gisant, avec tes yeux couleur de menthe[33].

Le sommeil remplace ici la mort, et ce n'est pas seulement un euphémisme, une façon d'atténuer la souffrance de la disparition ; ce sommeil signifie la poursuite d'une existence « en moi » qui fait du poète la protectrice du père disparu : « je porte la pierre de ta vie, la pierre de lumière[34] ». Ce que Béatrice Bonhomme dit porter en elle, ce n'est pas la mort de son père mais bien sa vie. Dès lors, vie et mort cessent d'être des opposés, pour devenir des états successifs de l'être. L'image du

---

30 *Ibid.*, p. 12.

31 Expression utilisée par Philippe Jaccottet pour désigner ses propres recueils *Leçons* et *Chants d'en bas*, qui me semble convenir également pour les deux ouvrages de Béatrice Bonhomme.

32 Béatrice Bonhomme, *Passant de la lumière*, L'Arrière-pays, 2008, p. 13.

33 Béatrice Bonhomme, *Passant de la lumière*, L'Arrière-pays, 2008, p. 9.

34 *Ibid.*, p. 9.

passereau, développée dans le dernier poème, traduit le caractère éphémère de l'existence. Le passereau passe comme passe la vie, tel un phénix :

> Et dans les plantes aromatiques, la myrrhe d'un étrange berceau, il passe et renaît, passereau, oiseau de cendre et de lumière[35].

La coordination des compléments du nom « de cendre et de lumière » se lit comme une association des contraires qui dit l'entremêlement de la mort et de la vie. Les « plantes aromatiques » et la « myrrhe » inscrivent peut-être une atmosphère de mystère qui accompagne l'affirmation de la renaissance : « il passe et renaît[36] ».

Le thème de la mort apparaît ainsi comme essentiel chez les deux poètes. S'ils n'ignorent pas la douleur du deuil, la mort s'inscrit aussi de façon paisible. Si elle est « scandale » et « apocalypse », « la mort chez Salah Stétié, comme chez Pierre Jean Jouve, est aussi sérénité[37] ». Cette affirmation de Béatrice Bonhomme sur la poésie de Salah Stétié pourrait aussi valoir pour sa propre poésie, où le désarroi face à la mort du père laisse place à une forme de continuité, à l'image du passereau-phénix : « Et demeure mon amour pour toi, par delà les frontières de ta mort[38] ». Aussi la mort dépasse-t-elle la stricte dimension personnelle pour rejoindre des interrogations universelles.

Un lyrisme « impersonnel » ?

La rencontre entre les deux poètes ne se réduit pas à un partage de thèmes communs. Il y a, bien plus profondément, un lien entre les deux esthétiques, dans leur ton et dans leur rythme. On peut parler, chez Salah Stétié comme chez Béatrice Bonhomme, d'une certaine solennité du dire poétique, caractérisée par le ton de la litanie. Aussi les deux poètes pratiquent-ils un lyrisme qui refuse l'épanchement autobiographique et, par là-même, revendiquent une écriture de la nudité. Chez Salah Stétié, celle-ci correspond à la tradition islamique selon laquelle l'image ne doit pas être vénérée en tant que telle, sous peine d'idolâtrie. Aussi Salah Stétié pratique-t-il une esthétique de l'annulation, consistant non à refuser l'inscription d'images dans le poème, mais à neutraliser leur pouvoir par un jeu de répétitions. Chez Béatrice Bonhomme, il n'y a pas, bien

---

35 *Ibid.*, p. 22.
36 *Ibid.*
37 Béatrice Bonhomme, *Salah Stétié en miroir*, *op. cit.*, p. 49-50.
38 Béatrice Bonhomme, *Passant de la lumière*, L'Arrière-Pays, 2008, p. 20.

entendu, cet enracinement dans l'Islam, mais on retrouve, dans les propos de la poète, une volonté d'annuler, grâce aux répétitions, non pas les images comme chez Salah Stétié, mais les éléments trop explicitement autobiographiques, lesquels s'émancipent alors de leur dimension intime pour s'inscrire dans un discours plus vaste.

Solennité du dire poétique : l'écriture de la litanie

Nous l'avons vu, la poésie de Salah Stétié se construit par répétition de quelques substantifs essentiels. Il s'ensuit que sa poésie présente une certaine solennité, en recourant à une écriture de la litanie :

> Il y a contre mon cœur un enfant qui un peu brûle
> Comme un enfant de neige
> Sa nature est de neige et sa larme me brûle
> Où se défait la neige
> Il y a face à l'esprit une larme de neige
> Et sa lumière est larme […][39]

Le mot « neige », si souvent repris dans ce passage, ne correspond pas à la description d'un paysage enneigé. Le poète ne fait pas référence à la neige de façon concrète, mais utilise ce mot pour les sèmes de blancheur et de pureté qu'il comporte, associé à d'autres substantifs élémentaires, comme « l'enfant », la « nature », la « larme ».

De fait, dans *L'autre côté brûlé du très pur*, les occurrences du mot « neige » sont nombreuses. Un certain nombre d'entre elles apparaissent en l'absence de tout déterminant, ou encore en position de complément du nom, confirmant qu'il s'agit davantage de la matière ou de l'idée que de la réalité concrète : « un enfant de neige » (p. 26 et 70), « une larme de neige » (p. 26), « un feu de neige » (p. 53), une « nuit de neige » (p. 81), « l'été de neige » (p. 45, p. 56, p. 106). Ces répétitions caractérisent le caractère litanique d'une écriture qui se construit en associant sans cesse les mêmes motifs élémentaires.

Lorsque Béatrice Bonhomme s'empare à son tour du motif de la neige, dans *Les Gestes de la neige*, le ton est différent puisqu'il s'agit d'une adresse à l'être aimé, mais on retrouve cette notion de solennité et ce jeu de répétitions :

> Pour toi je réinventerai les gestes
> de la neige
> les gestes des premières éclaboussures

---

[39] Salah Stétié, *L'autre côté brûlé du très pur*, *op. cit*., p. 26.

d'étoile aux taches de la neige
je réinventerai les premiers mots
de neige
et notre enfance sous le givre des cloîtres […][40]

Ainsi commence la quatrième et dernière section des *Gestes de la neige*. L'écriture est ici retour à un passé inaugural, celui des « premières éclaboussures », des « premiers mots ». La neige n'est donc pas n'importe quelle neige, n'importe quel paysage enneigé, mais renvoie à une pureté originelle. On voit comment Béatrice Bonhomme reprend les mêmes expressions pour manifester ce retour à l'origine par l'écriture : le futur « je réinventerai », qui apparaît deux fois dans le passage cité, se retrouve encore plus bas : « je réinventerai les premiers / mots de neige / et notre enfance au long sable[41] ». L'expression « mots de neige » est intéressante en ce qu'elle se rapproche des syntagmes relevés chez Salah Stétié. Il est encore question des « signes de ta neige » (p. 53), répétés sous la forme « les signes de neige » (p. 53), de « mon amour de neige bleue » (p. 53), de « l'espoir de la neige » (p. 55), d'un « infini de neige » (p. 56).

L'exemple du motif de la neige révèle une proximité d'écriture des deux poètes, dans le choix d'un ton solennel et litanique marqué, dans *L'autre côté brûlé du très pur* comme dans les *Gestes de la neige*, par le retour d'expressions archétypales. Dans les deux cas, le poème estompe la source extralittéraire du poème, effaçant ce qui pourrait le relier de façon trop identifiable à un vécu personnel, à une dimension autobiographique, au profit d'une parole qui privilégie une expression universelle.

Le refus de l'épanchement autobiographique : poésie et nudité

Chez Salah Stétié comme chez Béatrice Bonhomme, la finalité du poème ne réside pas dans une écriture de soi où ce serait avant tout l'expression de souvenirs et de sentiments personnels qui importerait. Bien au contraire, on observe chez les deux poètes un net refus de tout épanchement autobiographique. De fait, Béatrice Bonhomme définit chez Salah Stétié une « poésie de la pauvreté, de la nudité[42] », qu'elle revendique à son tour, notamment à travers le titre de la revue *Nu(e)* et dans son essai *Le Nu bleu*.

---

40 Béatrice Bonhomme, *Les Gestes de la neige*, Coaraze, L'Amourier, p. 49.
41 *Ibid.*, p. 51.
42 Béatrice Bonhomme, *Salah Stétié en miroir*, *op. cit.*, p. 68.

Pour Salah Stétié, écrit-elle, « la poésie cherche à retrouver, sauvegarder, maintenir ce que nous avons de simple et de profond, notre richesse originelle qui paradoxalement est pauvreté et fragilité[43] ». Ce vœu de pauvreté s'inscrit chez Salah Stétié « dans un itinéraire de type mystique, dans une quête du sacré[44] ». Béatrice Bonhomme note que cette esthétique du dépouillement s'exprime notamment à travers le recours à la forme du fragment. De fait, des ouvrages comme *L'Oreille du mur*[45] ou *Carnets du méditant*[46] se lisent comme des suites de fragments de forme aphoristique, généralement rédigés au présent de vérité générale, où le « je » est le plus souvent absent. Quant aux poèmes de *L'autre côté brûlé du très pur* ou de *Oiseau ailé de lacs*[47], leur écriture même rend inidentifiable l'élément de vécu qui a pu présider à leur naissance ; il ne s'agit pas pour le poète de raconter sa vie, ni même de relater des sentiments personnels, mais de s'élever à une dimension universelle :

> La rose, je la dis une rose d'enfance
> Ouverte et refermée sur le même pays
> Visage d'une femme éclairée par la neige
> Face à la mer et aux verdoiements de l'esprit[48]

Au-delà de toute situation particulière et concrète, ces vers situent le poème du côté de la vérité générale. Non pas qu'une rose singulière et unique n'ait pu déclencher l'écriture du poème, mais il est d'emblée manifeste que « la rose » est dans ce poème bien plus un symbole qu'une fleur particulière. Quant au « je », il s'agit ici d'une voix auctoriale, et non de la voix du poète en tant que sujet singulier. Lorsque Salah Stétié évoque, dans un entretien avec Yves Namur, « la sorte d'impersonnalité de la formulation qui est la [s]ienne[49] », il témoigne d'une volonté consciente d'atteindre à l'universel par la pratique d'une énonciation détachée des circonstances immédiates, du vécu et des sentiments individuels.

Une ambition comparable, quoique différente, parcourt la poésie de Béatrice Bonhomme. Sa poésie n'est pas sans présenter une dimension intime, que ce soit à travers la mention de lieux qui font partie de son histoire personnelle – dans un entretien avec Jean-Claude Pinson, elle évoque Lourmarin, Cluis, la Crète, Naples et plus largement la

---

43 *Ibid.*
44 *Ibid.*, p. 69.
45 Salah Stétié, *L'Oreille du mur*, illustré par Pierre Alechinsky, R.L.D., 1998.
46 Salah Stétié, *Carnets du méditant*, Paris, Albin Michel, 2003.
47 Salah Stétié, *Oiseau ailé de lacs*, Fata Morgana, 2010.
48 *Ibid.*, p. 24.
49 Propos cités par Béatrice Bonhomme, *Salah Stétié en miroir*, *op. cit.*, p. 49.

Méditerranée elle-même[50] –, ou encore, bien plus fondamentalement, à travers l'évocation du deuil de son père dans *Mutilation d'arbre* et *Passant de la lumière*. Mais si Béatrice Bonhomme puise dans son propre vécu la matière de ses poèmes, ceux-ci s'en détachent nettement. Le recueil *Dialogue avec l'anonyme* témoigne d'un souci d'universalisation, indiqué par le titre lui-même, mais aussi par le recours à la mythologie et à la figure d'Antigone, ou encore par le remplacement des noms propres réels par le pronom « Untel » :

> J'essaie de comprendre le message que l'on m'envoie. // Untel est mort. // Untel est un nom très connu de moi. // Untel signifie des centaines de lettres et d'échanges[51].

Si l'ouvrage constitue bien un « dialogue avec l'anonyme », c'est que la poète, loin de présenter le récit ordonné de souvenirs personnels, mélange les figures, les situations, les fragments de récit :

> Voilà, je vais recommencer à écrire et tu n'auras ni visage ni nom […] mais tu ne seras personne car tu ne voudras ni être nommé, ni être aimé exclusivement, et tu resteras secret comme un trésor ignoré, comme une chose précieuse et méconnue, comme une espérance folle mais anonyme[52].

Les premiers mots du *Dialogue avec l'anonyme* avertissent d'emblée du fait que la réalité vécue sera recouverte d'un voile d'anonymat. L'anonyme est fait de plusieurs, il s'agit tantôt de l'être aimé, tantôt de la mère du poète, qui n'est pas nommée. Ainsi, si la matière est personnelle et intime, le résultat se veut, lui, universel.

Une esthétique de l'annulation

Le lyrisme chez Béatrice Bonhomme peut-il, pour autant, être réellement dit « impersonnel » ? Les choses sont un peu plus complexes, comme le montre cet extrait d'un entretien de la poète avec Serge Martin :

> Poésie personnelle impersonnelle, lyrique non lyrique. La répétition devient effacement du mot, le fait de gommer le mot par le mot. Mon travail procède finalement par annulation successive. Le poème est un dit qui, par sa répétition litanique, devient un non-

---

50 Béatrice Bonhomme, *Le Nu bleu*, Coaraze, L'Amourier, 2001, p. 19.
51 Béatrice Bonhomme, *Dialogue avec l'anonyme*, Collodion, 2018, recueil non paginé.
52 *Ibid*.

> dit, une figure de l'infiguré, une nomination qui est aussi non-nomination[53].

La poésie de Béatrice Bonhomme se veut, simultanément, « personnelle impersonnelle ». Il n'y a pas là nécessairement paradoxe, mais plutôt assemblage dialectique des contraires : la matière initiale, intime et personnelle, des poèmes se transmuterait en contenu universel, une fois celle-ci passée dans le creuset poétique. La « répétition litanique » apparaît comme une façon de gommer les traits trop spécifiquement autobiographiques, en neutralisant le pouvoir des mots par la répétition. De fait, on retrouve l'idée d'une écriture destinée à être effacée dans *Dialogue avec l'anonyme* :

> J'ai écrit mais ce sera effacé, j'ai reçu ce mot d'amour mais déjà il n'est plus, bientôt gommé même de notre mémoire qui fait de toute histoire une histoire lavable, sur laquelle on passe l'éponge. // Une lettre signée l'anonyme et qui ne laisse ni indices, ni traces[54].

Le vécu, l'autobiographique, l'intime n'ont de valeur que dans la limite où l'on n'en reste pas à eux, où ils ne sont que des ingrédients destinés à ne plus être identifiables dans le produit fini. Béatrice Bonhomme procède ainsi par « annulation successive », et selon ses dires même, c'est à la répétition qu'est assignée cette tâche d'annulation.

Cette esthétique de l'annulation n'est pas sans rappeler, *mutatis mutandis*, celle que Béatrice Bonhomme identifie précisément chez Salah Stétié. Pour le poète d'origine libanaise, l'écriture poétique s'inscrit dans un dialogue constant avec la tradition islamique. Béatrice Bonhomme parle, pour le décrire, de *courbe*, d'*involution*, et, reprenant l'essai de Nathalie Brillant, d'*arabesque*. Le Coran n'interdit pas les images mais « rejette violemment l'idolâtrie » : aussi l'image est-elle « intégrée à un système d'abstraction exclusivement réservé à la gloire de Dieu[55] ». Dès lors, chez Salah Stétié, « l'image doit tendre à son annulation[56] ». L'image n'a de valeur que de permettre de pointer vers Dieu, comme une

---

[53] Propos tenus par Béatrice Bonhomme dans un entretien avec Serge Martin, « Béatrice Bonhomme ou la recherche de la voix d'amour », *Le français aujourd'hui*, 2001/3 (n° 134), p. 123-128, https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2001-3-page-123.htm (consulté le 15/07/2019).

[54] Béatrice Bonhomme, « Le temps gommé », dans *Dialogue avec l'anonyme*, Collodion, 2018, non paginé.

[55] Béatrice Bonhomme, « Salah Stétié ou l'espace poétique d'une méditation », *in* Béatrice Bonhomme et Gabriel Grossi (dir.), *La poésie comme espace méditatif*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 294.

[56] *Ibid.*, p. 295.

flèche montrant la direction, mais en aucun cas elle ne peut prétendre incarner la perfection. Il faut donc annuler l'image, et, pour cela, Salah Stétié procède par la répétition. Les nombreuses répétitions permettent en quelque sorte de neutraliser leur pouvoir : l'annulation « est induite paradoxalement par la répétition[57] », dans une logique dialectique de double négation qui se révèle la seule forme possible d'affirmation[58].

> La répétition, mais aussi l'effacement du mot et le fait de sans cesse gommer le mot par le mot, entraîne une sorte d'instant inouï de poésie et d'émerveillement, dans cette instabilité même du visible aussitôt invisible[59].

Les deux œuvres se rencontrent ainsi dans cette volonté d'effacement et d'annulation, qui permet à l'un de déjouer le pouvoir des images, et à l'autre de recomposer le matériau autobiographique, dans le sens d'une esthétique de la nudité.

*

Si la poésie de Salah Stétié dialogue avec de nombreux prédécesseurs, tant dans « l'aire islamique » que dans le monde occidental[60], elle se révèle également inspirante. La poésie de Salah Stétié est « une poésie du sacré », « une recherche de l'Être[61] », si bien que Michaël Bishop a pu dire du poète qu'il était « un grand mais très sensuel mystique[62] ». Béatrice Bonhomme, bien entendu, ne s'inscrit pas dans le même horizon culturel. Mais la rencontre avec la poésie de Salah Stétié – comme avec celle d'autres poètes modernes et contemporains – a sans doute été importante. Les deux poètes sont habités par des thèmes communs, mais aussi par une haute idée de la poésie, amplifiée par le rythme de la litanie. L'esthétique de l'annulation, qui est chez Salah Stétié une façon d'éviter l'idolâtrie des images, devient chez Béatrice Bonhomme un moyen de dépasser l'opposition entre lyrisme et littéralisme, un moyen d'inscrire le personnel et l'intime tout en refusant l'épanchement autobiographique et en les portant, de ce fait, à l'universel.

*

---

57 *Ibid.*, p. 295.
58 *Ibid.*, p. 295-296.
59 Béatrice Bonhomme, *Salah Stétié en miroir*, *op. cit.*, p. 94.
60 Voir Béatrice Bonhomme, *Salah Stétié en miroir*, *op. cit.*, p. 15-16.
61 Titres de deux chapitres de Béatrice Bonhomme, *Salah Stétié en miroir*, *op. cit.*
62 Béatrice Bonhomme, *Salah Stétié en miroir*, *op. cit.*, p. 71.

Bibliographie

Ouvrages de Salah Stétié

STÉTIÉ Salah, *L'autre côté brûlé du très pur*, Paris, Gallimard, « nrf », 1992.

STÉTIÉ Salah, *Oiseau ailé de lacs*, Fontfroide, Fata Morgana, 2010.

STÉTIÉ Salah, *L'Oreille du mur*, illustré par Pierre Alechinsky, R.L.D., 1998.

STÉTIÉ Salah, *Carnets du méditant*, Paris, Albin Michel, 2003.

Ouvrages de Béatrice Bonhomme

BONHOMME Béatrice, *L'Âge d'en haut*, Colomars, Melis éditions, 2004.

BONHOMME Béatrice, *Photographies*, Colomars, Melis éditions, 2004.

BONHOMME Béatrice, *Jeune homme marié nu*, Colomars, Melis éditions, 2004.

BONHOMME Béatrice, *Poumon d'oiseau éphémère*, Colomars, Melis éditions, 2004.

BONHOMME Béatrice, *Cimetière étoilé de la mer*, Colomars, Melis éditions, 2004.

BONHOMME Béatrice, *Les Gestes de la neige*, Coaraze, L'Amourier, 1998.

BONHOMME Béatrice, *Mutilation d'arbre*, Collodion, 2008.

BONHOMME Béatrice, *Passant de la lumière*, L'Arrière-Pays, 2008.

BONHOMME Béatrice, *La Maison abandonnée*, Colomars, Melis éditions, 2006.

BONHOMME Béatrice, *Variations du visage et de la rose*, L'Arrière-Pays, 2013.

BONHOMME Béatrice, *Dialogue avec l'anonyme*, Collodion, 2018.

Ouvrages critiques

BONHOMME Béatrice, *Salah Stétié en miroir*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000.

BONHOMME Béatrice, « Salah Stétié, le passeur des deux rives », conférence prononcée au Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature de l'université de Nice le mercredi 19 mai 2010 (source non publiée)

COLLIER Peter et TOMAS Ilda (dir.), *Béatrice Bonhomme : le mot, la mort, l'amour*, Berne, Peter Lang, « Modern French Identities », 2013.

Anis Nouaïri

Les Porteurs de feu de Salah Stétié : Apologie du poète

« Quand le poète ouvre les yeux, c'est le réveil qui se réveille[1] ». Comme en témoignent ces mots extraits des *Carnets du méditant*, le poète selon Stétié est un être de lumière. Réveillant le réveil même, il est pareil à ces porteurs de feu que l'écrivain décrit dans son essai éponyme : les porteurs de feu sont ceux qui éveillent les consciences et éclairent de leurs mots la route sur laquelle s'achemine « la tribu ». Si ce terme peut avoir ici quelque consonance mallarméenne, la tribu que le poète veut réveiller, c'est d'abord la tribu arabe, peuple que d'aucuns considèrent comme étant en léthargie, victime notamment de querelles fratricides intestines. Le peuple arabe, Stétié le connaît bien pour avoir représenté le Liban à l'Unesco et pour avoir été ambassadeur de ce même pays entre 1982 et 1987. L'écrivain sait donc d'expérience à quel point les pays arabes peinent à se remettre du long sommeil dans lequel les ont plongés des décennies de dictature, de guerres civiles et de colonisation. Le mythe coranique et biblique des Sept Dormants d'Éphèse auquel le poète réfère souvent dans son œuvre pourrait même servir à illustrer la condition arabe aujourd'hui.

Porteur du feu de la parole, le poète a un rôle capital car c'est à lui qu'incombe la responsabilité d'éclairer les siens. Cette métaphore du poète-lampe, image récurrente dans l'œuvre de Stétié, est à vrai dire centrale dans *Les Porteurs de feu*, l'essai que l'auteur consacre aux poètes arabes des siècles passés et aux poètes arabes plus actuels. Portant en eux le feu sacré, tous ces poètes rejouent la partition composée par Prométhée : à l'image du titan de la mythologie grecque, ils transmettent aux hommes le feu de la connaissance qui est ici le feu de la langue. C'est sur ce statut privilégié du poète arabe au sein de la tribu que se concentre Salah Stétié dans *Les Porteurs de feu*. Se consacrant aux différentes mutations qui ont affecté le poète arabe, l'essai aborde aussi les mutations qui ont touché le monde arabe, preuve que les poètes, après tout, accompagnent les évolutions littéraires, sociales ou plus fondamentalement politiques. Il n'est certes pas étonnant de constater que la *nahda*, ce vaste mouvement de réforme et de rénovation de la littérature arabe que Stétié étudie dans son essai, s'est achevée quelques

---

[1] Salah Stétié, *Carnets du méditant*, in *Salah Stétié, En un lieu de brûlure, Œuvres*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2009, p. 713. Référencé désormais en *PF*, suivi du numéro de page.

années avant que les mouvements de résistances n'aboutissent à la fin des colonisations, un peu comme si les libérations nationales devaient procéder en droite ligne de la libération du vers arabe qui avait été jusque là prisonnier d'une armature traditionnelle héritée de la période antéislamique. En arabe, cette libération poétique est désignée comme une "renaissance" (*nahda*) et cette renaissance, symbolisée chez Stétié par le feu, sollicite évidemment l'image du phœnix – en arabe *'ankaa'* –, oiseau légendaire qui pour les Anciens Égyptiens était originaire des régions d'Arabie. Le feu que portent les poètes arabes est aussi cette flamme dans laquelle renaissent les mythes, le mythe du poète orphique dont la voix est toute puissante, le mythe du poète de légende dont la parole peut assurer gloire et victoire à tout un peuple, le mythe d'une nation dont l'âge d'or est révolu.

La poésie excède les individualités : elle fait partie de la vie de la nation arabe. On arguera que l'idée même de cette nation est souvent mise à mal depuis des décennies. Les poètes qui s'inscrivent dans le champ de la littérature arabe ont du moins ce rôle de cohésion identitaire que les hommes politiques ne peuvent ou ne veulent plus assumer – et Salah Stétié le diplomate en sait quelque chose. Le dessein de la poésie arabe va au-delà des frontières comme il va au-delà des individualités, le poète arabe étant un rassembleur attentif à « l'histoire du monde » (*PF*, 232), attentif aussi à ses propres déchirements d'homme arabe comme l'explique Stétié dans son essai : « c'est peut-être dans son effort vers la cohésion, au cœur même de cet effort, que le poète arabe contemporain prendra conscience, avec intensité, d'un nouvel aspect, majeur, de son déchirement. En effet, ce poète se trouve dans la difficile situation d'avoir à fonder deux fois son identité [...]. Je m'explique : le poète arabe doit, à partir du champ explosé de sa conscience personnelle et historique, recréer, dans le même mouvement, la continuité de sa conscience personnelle *jusque* dans ses éléments historiques » (*PF*, 233).

L'histoire est donc l'un des terrains d'action du poète arabe dont le rôle est de souder les fêlures dans les mémoires individuelles et collectives. « Créateur de cohérence » (*PF*, 232), il est aussi « créateur d'unité » (*PF*, 232) et apparaît dès lors, non pas uniquement comme « le porte-parole [...] de sa communauté » (*PF*, 236) dont il est « l'interprète » (*PF*, 235), mais comme un "chargé de mission". Comme un être engagé peut-être ? Si Stétié ne récuse pas l'engagement du poète arabe contemporain, une poésie engagée, en soi, eût été rendue difficile par les multiples régimes autoritaires et dictatoriaux qui ont vu le jour au sein de la nation arabe (l'Irakien Badr Châker es-Sayyâb, le Marocain Abdellatif Laâbi et, plus récemment, le Palestinien Ashraf Fayad, pour ne citer qu'eux, en sont de parfaits exemples). Le poète arabe n'est certes pas

(toujours) engagé ; il est du moins « embarqué » pour reprendre le mot de Sartre, embarqué par une histoire qui le dépasse mais qu'il doit comprendre pour faire honneur à son statut de garant de la mémoire collective. Ainsi, dans *Les Porteurs de feu*, Stétié évoque la poésie arabe de la résistance face aux puissances coloniales, poésie magnifiquement incarnée par les vers du poète tunisien Abou el Kacem Châbbi (*PF*, 241) ou par ceux du poète syrien Soleïman al-Issa (*PF*, 241) ; il évoque également le cas des poètes « engagés dans le communisme » (*PF*, 242) comme l'Irakien Abdel-Wahab al-Bayâti (*PF*, 242) ; et dans une pudeur à peine contenue, son essai aborde aussi le cas des poètes qui, par leur mots, ont résisté à l'occupation israélienne à l'image de la Palestinienne Fadwa Touqâne (*PF*, 242). Mais qu'elle soit engagée, embarquée ou, pour reprendre le mot de René Char, « conviée », cette poésie ne dévie pas de son but premier qui est d'exister : « Elle se bat pour *être* » (*PF*, 243), écrit Stétié. Cette phrase n'est pas sans rappeler le propos de Pierre Jean Jouve, poète et romancier que Stétié connaît bien : « il n'y a pas de poésie engagée, et pas de poésie dégagée ; il y a quelque chose qui veut se produire[2] ». Et quand la poésie veut être, le poète a-t-il seulement son mot à dire ? La poésie vit par ses formes, se nourrit de sa propre dynamique. Sollicitée par l'histoire, elle n'est pas forcément redevable à cette dernière. Quant au poète, il lui suffit tout compte fait d'être digne d'elle et de savoir maîtriser en elle la « source féconde de l'expérience » (*PF*, 240), afin de devenir pas tant l'initiateur que « l'opérateur, par le chant, d'une nouvelle synthèse de l'homme arabe » (*PF*, 234). Vaste programme en vérité qui en dit long sur le statut du poète arabe aux yeux de ses compatriotes.

Les Porteurs de feu, on le voit, est un essai apologétique. Décrivant la lutte du poète arabe nouveau « contre l'armature contraignante du poème » (*PF*, 243) classique et pour « la découverte d'un nouveau langage poétique » (*PF*, 243), l'essai a tôt fait de se transformer en une apologie du poète et Stétié en un apologiste. Sans doute l'écrivain a-t-il, lors de la rédaction de ce texte, puisé dans sa connaissance du *madîh*, une des grandes catégories de la poésie arabe traditionnelle. Il s'agit en fait du genre laudatif qui est divisé en deux branches, le *madîh nabawi* c'est-à-dire l'éloge du prophète – le *Mahomet*[3] de Stétié en est l'illustration – et le *madîh* à proprement parler autrement dit l'éloge profane – parfaitement incarné par *Les Porteurs de feu*[4]. L'essai de Salah Stétié s'inspire pourtant pour une large part d'un texte apologétique qui n'a pas grand

---

2 Pierre Jean Jouve, *Apologie du poète*, in *Œuvre I*, texte établi et présenté par Jean Starobinski, Paris, Mercure de France, 1987, p. 1183.

3 Salah Stétié, *Mahomet*, Paris, Albin Michel, « Spiritualités vivantes », 2001.

4 *Cf.* Mathieu Guidère, *La Poésie arabe classique*, Paris, Ellipses, 2006, p. 85.

rapport avec la littérature arabe. Il s'agit d'*Apologie du poète*, un essai de Pierre Jean Jouve, dont la rencontre fut décisive pour Stétié[5]. Publié en 1947, cet ouvrage, qui est le texte d'une conférence donnée par Jouve à Bruxelles en 1946, puis à Oxford et à Londres en 1947, interroge tout comme *Les Porteurs de feu* le statut du poète et de la poésie. Jouve y explique que le verbe est un acte de « communication avec Dieu[6] » et que le poète est un « chantre[7] » : « tout lui demande aujourd'hui d'être le dépositaire *spirituel*[8] ». Pour lui, « le poète est uniquement engagé comme porte-verbe, mais dans toute la responsabilité et l'étendue du verbe[9] » car toute poésie doit se faire mystique et tout poète spirituel. Stétié ne pense pas autrement, lui qui dans *Les Porteurs de feu* affirme que la « conception poétique » (*PF*, 238) des Arabes « procède d'une attitude métaphysique » (*PF*, 238). Du point de vue stétien, cette perspective se heurte à un écueil, les poètes étant considérés par le Coran comme des égarés qui divaguent. Coupables de profaner la langue – la sacrosainte « *lugha* », celle-là même qui érige le Coran en modèle suprême –, leur tort est de s'accaparer le verbe divin ou, selon le mot de Stétié, de le « singer » (*PF*, 238).

Stétié rappelle pourtant que les poètes arabes ont toujours répondu à l'appel de l'invisible, que « la Poésie ne saurait, malgré tout, se passer de sacralité » (*PF*, 246). Il cite dans son essai les grands poètes mystiques arabes à l'image d'Ibn 'Arabi (1165-1240), auteur de « l'œuvre théologique, mystique et métaphysique la plus considérable qu'aucun homme ait jamais réalisée[10] » si l'on en croit Roger Deladrière. Il cite également Mutanabbî (915-965) qui porte son statut d'« aspirant à la prophétie » (*PF*, 238) jusque dans son pseudonyme. Dans *Les Porteurs de feu*, Stétié fait donc sienne cette thèse défendue par Pierre Jean Jouve dans son *Apologie du poète :* le poète doit « ramener la spiritualité dans un monde de matière bouchée[11] » ; il doit « représenter la force spirituelle et [...] la communiquer, dans un univers dont on peut tout dire[12] ». Si les deux essais reposent, entre autres postulats, sur l'idée que le poète doit « trouver dans l'acte poétique une perspective *religieuse* – seule réponse

---

5 Voir « Traversant avec Pierre Jean Jouve, Entretien de Salah Stétié avec Béatrice Bonhomme », *Nu(e), Relectures de Pierre Jean Jouve 2*, numéro réalisé par Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio et Giovanni Dotoli, n° 30, mars 2005, p. 17-40.

6 Pierre Jean Jouve, *Apologie du poète*, in *Œuvre I*, *op. cit.*, p. 1202.

7 *Ibid.*, p. 1203.

8 *Idem*.

9 *Idem*.

10 Roger Deladrière, *Dictionnaire des philosophes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 1289.

11 Pierre Jean Jouve, *Apologie du poète*, in *Œuvre I*, *op. cit.*, p. 1203.

12 *Idem*.

au néant du temps[13] », ils se font également écho dans la forme. Outre les nombreuses reproductions de poèmes qui émaillent l'un et l'autre essai, les textes de Jouve et de Stétié reposent tous deux sur une structure en deux temps : la première partie d'*Apologie du poète* traite de « quatre poètes français du temps qui nous précède – Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé[14] » ; sa deuxième partie aborde l'ère contemporaine, ce que Jouve nomme « Les temps de la liberté [...] dans lesquels les valeurs multiples de l'Homme devront revivre[15] ». Dans le même ordre d'idées, *Les Porteurs de feu* s'intéresse d'abord à « l'armature traditionnelle du poème » (*PF*, 243) arabe puis à « la découverte d'un nouveau langage poétique » (*PF*, 243) : « Je n'ai évoqué le problème de la poésie arabe traditionnelle que parce que la poésie moderne se définit, d'abord, comme une violente réaction contre l'ancien état des choses, – une révolution », écrit Stétié (*PF*, 239).

Quoique schématique, cette bipartition a le mérite de révéler chez les deux essayistes des idées concordantes concernant ce que Jouve appelle « la vie des formes[16] ». Une différence, toutefois, est à relever : pour rendre compte de l'évolution de la poésie et des poètes, Jouve et Stétié optent pour deux angles de réflexion bien différents. Dans son *Apologie du poète*, Jouve propose en effet, à terme, de « tracer une ligne » allant « de Claudel et Saint-John Perse à Aragon et Emmanuel[17] » « dans la descendance des grands poètes[18] » à l'image de Nerval, Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé. Une certaine linéarité sous-tend son propos. L'essai de Stétié procède plutôt par entrelacs sur le modèle d'une forme dont il est souvent question dans l'œuvre de l'écrivain libanais : l'arabesque[19]. Il ne pouvait certes pas en aller autrement car cette structure est, selon Stétié, le propre du poème arabe : « la *qacida* – à savoir le poème comme totalité – est une sorte d'arabesque » (*PF*, 238), écrit-il dans *Les Porteurs de feu*. Le regard diffère mais la vision reste la même, cette nuance trouvant à vrai dire sa raison d'être dans le substrat culturel des deux écrivains : Jouve, l'Occidental, l'homme de la vieille France, aurait tendance à privilégier la ligne droite là où Stétié, « fils de

---

13 Pierre Jean Jouve, *En Miroir, Journal sans date*, in *Œuvre II*, texte établi et présenté par Jean Starobinski, Paris, Mercure de France, 1987, p. 1069.

14 Pierre Jean Jouve, *Apologie du poète*, in *Œuvre I*, *op. cit.*, p. 1189.

15 *Ibid.*, p. 1199.

16 *Idem*.

17 *Idem*.

18 *Ibid.*, p. 1198.

19 Voir à ce sujet Nathalie Brillant, *Salah Stétié, Une poétique de l'arabesque*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1992.

l'Orient[20] », opterait plutôt pour la ligne sinueuse, alternant courbes et courbes contraires.

Le pragmatisme jouvien et le sens tout stétien de la divergence se manifestent notamment dans les nombreux poètes cités dans chaque essai. Si dans son essai Jouve se contente de citer des poètes français – se permettant de renvoyer, à de rares occasions et de manière souvent fulgurante, à Edgar Allan Poe, à Gerard Manley Hopkins, à Kleist, à Schumann et à Hölderlin –, Stétié, de son côté, puise allégrement dans les poésies du monde pour définir les enjeux de la modernité poétique arabe. Dans son essai, apparaissent des noms déjà évoqués par Jouve dans *Apologie du poète* comme Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Saint-John Perse, mais aussi d'autres noms comme T.S. Eliot, Auden, Char, Michaux, Valéry, Rilke, Bonnefoy. Tous ces noms côtoient ceux de poètes arabes classiques comme Al-Nâbigha al-Jaadî (630-698 ou 699), Al-Farazdaq (641-728 ou 730), Abou-Tammâm (806-845 ou 846), Abu'l-Hilal al-Askari (920-1005), ou contemporains comme Badr Châker es-Sayyâb, Adonis, Khalil Ahmad Khalil, Fadwa Touqâne, Jabra Ibrahim Jabra et tant d'autres. Si *Apologie du poète* constitue bien l'hypotexte des *Porteurs de feu*, c'est un hypotexte que Stétié enrichit de ses influences propres. À ses yeux, les nations poétiques – les frontières poétiques – n'existent pas, la poésie étant un phénomène qui ne vise pas tant l'unique que l'universel. Même Pierre Jean Jouve est évoqué dans *Les Porteurs de feu* où il est présenté comme le « poète de la malédiction, du *hirmān*, de l'inassouvissement » (*PF*, 245) ; *hirmān* : un mot à l'évidence bien arabe pour un poète pour qui le monde arabe comme la littérature arabe demeurent étrangers. Avec son essai, Stétié aurait-il tenté d'orientaliser l'essai jouvien ? La question mérite d'être posée. Stétié a du moins tenté de s'approprier Jouve, ce qui n'est guère surprenant au regard de l'importance qu'a eu le poète français dans la destinée du poète libanais et, somme toute, dans la genèse de certaines de ses œuvres.

L'on serait tenté de considérer que l'essai de Jouve se démarque de celui de Stétié par son "occidentalisme" pur et dur. Pour autant, *Apologie du poète* ne promeut pas le repli sur soi en matière de poésie. Tout comme *Les Porteurs de feu*, l'essai jouvien fait la part belle à l'universalité poétique. Jouve écrit ainsi dans la conclusion de son essai que « le "possible" de la Poésie est devenu très grand pour chaque poésie et chaque poète : difficilement, mais réellement, les poésies des diverses langues se retrouvent ; les tentatives, les secrets se correspondent[21] ». Stétié ne pense pas autrement qui invoque le concept

---

[20] Salah Stétié, *Le Nibbio*, Paris, José Corti, 1993, p. 12.
[21] Pierre Jean Jouve, *Apologie du poète*, in *Œuvre I*, *op. cit.*, p. 1203.

de fraternité poétique dans la conclusion des *Porteurs de feu* : « L'homme arabe, par sa poésie, se découvre, dans sa singularité, fraternel à tous les hommes, porté par les mêmes aspirations qu'eux, tournoyant autour des mêmes axes, menacé des mêmes blessures, soulevé par le même espoir » (*PF*, 262). Il est vrai que les modèles de civilisation, les modes de pensée et les schémas sociaux qui prévalent de part et d'autre de la Méditerranée ne peuvent être rapportés à des dénominateurs communs (aujourd'hui moins que jamais, serait-on tenté de dire). La poésie, si elle ne peut fédérer les peuples, peut tout du moins les amener à parler et à se comprendre. Car l'idée pour Stétié comme pour Jouve n'est pas de prétendre à l'existence d'une langue commune et universelle dont les poètes seraient les détenteurs. Jouve explique qu'une telle perspective conduirait fatalement « à former la notion d'un *acte poétique* à peu près identique partout[22] », acte qui constituerait selon lui « comme un double rapt, un double coup de griffe posé sur le rêve intérieur et sur la langue[23] ». Pour Stétié, c'est justement ce « rêve intérieur », plus que la langue elle-même, la *lugha*, qui doit permettre à la poésie arabe contemporaine de rejoindre le champ de la poésie universelle. Selon lui, la *lugha* n'est plus aujourd'hui cet objet de culte unilatéral et fédérateur autour duquel les poètes arabes se sont rassemblés par le passé ; le « jeune poète » arabe éprouve à son égard une forme d'attraction-répulsion. Répulsion car il s'agit de rompre avec elle pour dire « l'homme nouveau, l'homme anxieux, l'homme désirant, l'homme interrogateur, au seuil de l'incertain devenir » (*PF*, 245). Attraction car « il faut, même pour dire autrement les choses, préserver, de la langue traditionnelle, son étonnant pouvoir d'incandescence » (*PF*, 245).

Or ce « pouvoir d'incandescence » qui donne son titre à l'essai de Salah Stétié est l'essence même de la poésie arabe qu'elle soit contemporaine ou traditionnelle. Cette expression dit bien ce qu'il faut de feu intérieur pour que la poésie prenne forme mais aussi pour qu'elle "prenne fond". On comprend dès lors pourquoi Stétié reprend dans *Les Porteurs de feu* le propos du poète Adonis pour qui le poète « habite la vision » (*PF*, 247). Cette parole n'est pas sans rappeler la thèse défendue par Jouve dans son *Apologie du poète* : « la Poésie est une pensée[24] », écrit-il. Tel est le dénominateur commun tant recherché : « La Poésie est [...] une chose d'âme[25] », et l'âme est bien ce « lieu de brûlure » vers lequel convergent les porteurs de feu. Engagés sur cette voie, qui est une voie commune, des poètes de cultures aussi différentes que Jouve et

---

22 *Ibid.*, p. 1184.
23 *Idem*.
24 *Ibid.*, p. 1182.
25 *Ibid.*, p. 1183.

Stétié deviennent « des poètes parmi d'autres » (*PF*, 262), et leurs poèmes « des poèmes parmi d'autres » (*PF*, 262). Tous reconnaissent que la parole est « un langage arraché à la profondeur et qui comble dans l'homme un vide » (*PF*, 262). Un vide, dit Stétié ; le Nada, dirait Jouve. Car le poète arabe comme le poète français lutte contre ce Rien en même temps qu'il évolue en son dedans. Tel est l'héritage de Mallarmé, poète que Salah Stétié et Pierre Jean Jouve portent tous deux en haute estime, poète qui est souvent cité dans *Les Porteurs de feu* et dans *Apologie du poète* : l'expérience du Néant, terme mallarméen s'il en est, est un trou de ver vers une autre dimension du poème, le Tout qui est le bien commun de tous.

Dès lors, la mission qui incombe au poète arabe, cette mission de représentation nationale et historique dont nous parlions au début de cette étude, prend un tout autre sens : la vocation du nouveau poète arabe est d'incarner *quelque chose* qui le transcende et qui transcende les siens ainsi que leur mémoire collective. Arabe, ce poète ne l'est plus tout à fait ou plutôt il ne l'est plus exclusivement, à l'image de Salah Stétié, le passeur de cultures[26]. Vu sous cet angle, l'essai de Pierre Jean Jouve, *Apologie du poète*, n'est pas tant un hypotexte dans lequel Stétié aurait puisé la matière de sa propre réflexion poétique que le reflet d'une conscience commune, d'une même compréhension de la poésie en tant que « véhicule[27] » si l'on veut reprendre un mot jouvien. C'est en ce sens que tous les poètes sont « embarqués », sur le même véhicule, sur le même bateau, image non pas sartrienne cette fois-ci, mais bien mallarméenne ; cette image du poète traversant le néant est ainsi décrite par l'auteur d'*Apologie du poète* lorsqu'il évoque le poème « Salut » de Mallarmé : « La première strophe du *Salut* pose le "Rien" métaphysique qui hante le langage en Poésie – phénomène comparé à la noyade lointaine d'une troupe de sirènes. Mais aussitôt surgit l'acte positif : un navire ; des navigateurs différemment portés, selon leur destinée et leur âge, les uns à l'avant, et le poète – Mallarmé qui se sent vieillir – déjà à l'arrière[28] ». Naviguant aux côtés de leurs pairs, les poètes arabes contemporains, groupe épars dont Salah Stétié fait partie, doivent porter leur feu intérieur au milieu de l'inconnu, dans le vide qu'ils doivent combler, en « arrachant » le langage « à la profondeur ». C'est en arpentant le « chemin vers ce vide » qu'ils peuvent faire la dure « expérience du déracinement, essentielle à toute vraie poésie moderne »

---

[26] Voir Béatrice Bonhomme, « Salah Stétié, le poète passeur », *Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale*, n° 10, sous la direction de Fritz-Peter Kirsch et Arpad Vigh, Leipziger Universitätsverlag, 2000, p. 277-291.

[27] Pierre Jean Jouve, *Apologie du poète*, in *Œuvre I*, *op. cit.*, p. 1203.

[28] *Ibid.*, p. 1193-1194.

(*PF*, 262), écrit Stétié. Le feu, après tout, éclaire d'autant mieux qu'est grande l'obscurité.

Aaron Prevots

« Le plus pur carbone, le diamant natif » : *L'Être poupée* en vers isolés et reconfigurés, ou Pour un Stétié portatif

Cette analyse s'inspire de *Hugo ? Oui, Hugo !*, où Salah Stétié recueille des vers isolés du grand maître et explique l'importance de ce « principal monument de la poésie française de tous les temps », de cet « artiste et magicien » dont les 251 entrées de ladite *Anthologie sélective* brillent de par leur « diamant natif[1] ». Sa lecture sélective, qui élabore en préface et en annexe quelques liens entre Hugo et d'autres poètes, s'appuie sur *Les Œuvres poétiques complètes*. La présente étude quelque peu audacieuse prend un volet de la bibliographie de Stétié pour explorer des hypothèses similaires. Visite-t-on mieux une œuvre littéraire qui est un monument à partir de vers sélectionnés, qui serviront d'aide-mémoire ou de passe-partout et faciliteront l'accès à l'imaginaire de l'auteur ? Revisite-t-on mieux un poème en appréciant ainsi la matière qui fait son feu, le « pur carbone[2] » qui crée son « électricité redoutable », son « immédiateté[3] » ? Qu'apprend celui qui ose le réécrire sur les vers, leur structuration, leur fonctionnement ? Il est clair, espérons-le, que l'on ne voudrait pas faire de Stétié un monument. Il s'agirait plutôt de comprendre pourquoi – comme c'est le cas chez Stétié à propos d'Hugo[4] – chacun(e) de nous traînerait dans sa tête ses vers. Mettant l'accent sur *L'Être poupée* et sur une tentative de le raccourcir tout en respectant sa portée et sa chronologie (voir aussi l'annexe), cette étude se propose de souligner la profondeur et l'incandescence de vers qui sont emblématiques du dire stétien. Il conviendra tout d'abord de justifier, à l'instar de Stétié lui-même, notre démarche quasi anthologique, notre désir de formuler les débuts d'un Stétié portatif[5]. Ensuite, nous examinerons de plus près les traits saillants de son écriture dans les vers que nous avons sélectionnés. Enfin, en considérant la réécriture d'un texte de Stétié comme éventuel axe pédagogique, nous réfléchirons à *L'Être poupée* dans son ensemble, à l'accès que tout un chacun peut avoir à son infinie lumière[6].

---

1 Salah Stétié, *Hugo ? Oui, Hugo ! Anthologie de vers isolés recueillis et préfacés par Salah Stétié*, Paris, Imprimerie nationale, 2002, Prière d'insérer ("Hugo revisité").

2 *Ibid*.

3 *Hugo ? Oui, Hugo !*, *Op. cit.*, Préface ("Le sens de la visite"), p. 34, 26.

4 *Ibid.*, p. 23.

5 Voir aussi Salah Stétié, *Carnets du méditant*, Paris, Albin Michel, 2003.

6 *Ibid.*, *cf.* p. 1 : « La vision [hugolienne] est à la fois un enténèbrement et une clarté, une nuit d'où se dégage une aube, une genèse de la lumière à travers l'abîme. »

Pour commencer, quelques ressemblances d'ordre général entre Hugo et Stétié nous aideront à justifier l'isolement de vers choisis. En particulier, le tourbillonement ordonné des vers, c'est-à-dire leur densité et ampleur, leurs cadences et échos, leur pulsation quant au flux puissant – comme du sang – des rythmes, des sonorités et des images, est l'un des fondements de la poétique stétienne. Lire Stétié, c'est s'éloigner de tout minimalisme ou expérimentation de ces dernières décennies, et privilégier un devenir généreux aux niveaux des unités de sens et de leur élan. Sa maîtrise des images, comme la manière dont celles-ci animent et font avancer le dire, fait jaillir une incandescence singulière. Bien que le lexique employé par Stétié soit relativement sélectif, voire répétitif, on peut parler d'un « univers coloré, mélodieux et mouvant[7] » comme chez Hugo. Il y a émotion et passion, des rêves ancrés dans le réel, puis un vers et un Verbe faits pour transmettre ces qualités dans le contexte d'un éros infini. Par ailleurs, non seulement certaines remarques de Stétié sur Hugo peuvent s'appliquer aux deux auteurs, mais aussi certains vers cités dans l'*Anthologie* peuvent faire penser à Stétié. Par exemple :

4. Et moi je reste seule à voir tourner mon ombre
6. Demain ne mûrit pas pour la bouche affamée
13. Une lampe aide les soleils
15. La belle jeune fille aux lèvres violettes
21. L'énigme de ta main retirée à ma main
22. L'arabesque des bois sur les cuivres du soir
33. Nous rampons, oiseaux pris sous le filet de l'être
45. L'ange éblouissant luit dans l'homme transparent
53. L'arbre, tout pénétré de lumière, chantait
64. Un long rayon de lune en une route étroite
110. Et vous serez pensifs sous les arbres profonds
135. Le Verbe a pour racine obscure les algèbres
152. J'ai, comme toi, l'azur, une douceur de femme
157. Tenant l'enfant matin par la main, elle arrive[8]

D'un côté, on peut constater « que Hugo est, poétiquement parlant, notre exact contemporain dans bien de ses vers ou de ses fragments plus ou

---

[7] *Ibid.*, p. 12.

[8] 4 : *Les chants du crépuscule* (1835), XXVII ; 6 : *Les voix intérieures* (1837), À Eugène Vicomte H. ; 13 : *Les rayons et les ombres* (1840), Cæruleum mare ; 15 : *Les châtiments* (1853), Nox (V) ; 21 : *Les contemplations* (1856), L'âme en fleur, VIII ; 22 : *Ibid.*, Les luttes et les rêves, VIII ; 33 : *Ibid.*, Pleurs dans la nuit (I) ; 45 : *Ibid.*, Ce que dit la bouche d'ombre ; 53 : *La légende des siècles* (1859), Le sacre de la femme (I) ; 64 : *Ibid.*, Suprématie ; 110 : *L'année terrible* (1872), Janvier 1871 (I) ; 135 : *L'âne* (1880), Sécurité du penseur ; 152 : *Les quatre vents de l'esprit* (1881), Le livre satirique (XLIV) ; 157 : *Ibid.*, Le livre lyrique (XIV).

moins isolés[9] ». De l'autre, il faudrait souligner le fait que Stétié s'y retrouve sur le plan des métaphores abstraites et des aphorismes, de la tendresse et de la portée épique. Il y a une même vision intense liée à l'apprentissage de la vie, à la traversée de seuils du vécu, ainsi qu'à l'éclosion du dire au sein des vocables et de leurs sonorités.

À sa manière, bien entendu, Stétié regarde ailleurs, ou plus loin, creusant par exemple la nudité charnelle et ontologique, la tension entre soi et l'autre, et l'imbrication du dedans et du dehors que mettent en évidence la reprise de certains mots et la souplesse syntaxique. Lorsqu'on isole ses vers, ce sont leur densité et leur ouverture qui surgissent d'emblée. On savoure une sorte de danse légère au-dessus de l'abîme du sens, de l'être comme sens toujours en devenir. On voit à quel point le drame dont il est question peut surgir de chaque syntagme. Temps et espace, éros et pensée, jaillissent, s'étendent, se confrontent au regard étonné – attisé – du lecteur, d'autant plus que le pouls du vers bat de façon équilibrée, qu'il s'agisse d'hexasyllabes, d'octosyllabes, de décasyllabes, ou d'alexandrins. Comme le note Adonis, l'esthétique sous-jacente nécessite cette attention au déploiement de la parole : l'inspiration de Stétié « est une intuition arabo-islamique », privilégiant la connaissance comme « "révélation" et "remémoration" » dans un monde qui est « ambigu, hypothétique », vision, passage[10]. Là, en tant qu'êtres qui respirent, nous sommes tous « le[s] convive[s] du vent », attentifs à l'élémentaire, au souffle, voire à l'Esprit rendu présent dans ce passage de signes écrits[11]. Puisque la poésie « est au bout de l'incendie des aspects[12] », le poète met en jeu la dynamique des contraires et de leurs métamorphoses : l'absence et la présence, le visible et l'invisible, ce qui demeure et ce qui va se dévoiler.

Examinons cette dynamique de plus près dans *L'Être poupée* : le flux et le reflux de la vision, les « lignes venteuses » et « ondulations[13] » de la pensée. La densité et l'ouverture du dire s'annoncent très vite dans notre téléscopage du récit en vers isolés et réconfigurés. On peut remarquer de manière générale une sorte de mise en scène théâtrale qui se fait sentir dans les extraits, que ce soit à travers les signes favoris de Stétié, leurs

---

9 *Ibid.*, p. 32.

10 Adonis, « Le signe de feu ou une esthétique du désert », Traduit de l'arabe par Afaf Zoghbi, Cahiers du désert, *Pour Salah Stétié*, 1984, *in* Plouvier et Ventresque, *Itinéraires de Salah Stétié*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 141-149 [141-144].

11 Salah Stétié, *Le calame*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1996, p. 18-19.

12 Salah Stétié, *L'ouvraison*, Paris, José Corti, 1995, 144 ; *cf. Carnets du méditant*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 20.

13 Adonis, *op. cit.*, p. 145.

contrastes, leur irisation en connotations multiples[14], ou ce qu'ils suggèrent au sujet des amants et de l'être. L'isolation de vers nous permet d'apprécier ce que font et ressent l'homme et la femme, ainsi que les métamorphoses du monde que les entoure. Prenons par exemple les vers suivants des pages 9, 10, et 11 : « Lourde d'un blé rocheux ô médiatrice » ; « Sous la flamme à peine formée des liserons » ; « Le blé est le fils de cela dans la lumière[15] ». On croit mieux comprendre le fonctionnement des éléments-clés, mieux saisir le côté mythique et légendaire de l'écriture, le désir de l'auteur d'établir un cadre narratif qui soit enflammée, colorée d'émotions et d'être. L'œil et l'oreille du lecteur posent des questions fondamentales, concernant la reprise de motifs, le rôle de ceux-ci, et la langue comme matière qui crée le courant par lequel passe la dynamique des contraires, l'érotique du voilé-dévoilé. Moins soucieux de capter un sens global, on mesure mieux certains procédés. On voit dans le premier vers cité que la femme est elle-même matière, médiatrice, l'un des principaux moteurs – comme le réel dans ses métamorphoses – du devenir et de l'intersubjectivité. On comprend instinctivement la complémentarité de tout : l'homme et la femme, la chair humaine et le réel doux-rocheux, les liserons et la flamme que leur apportent l'eau et le soleil, l'être qui habite la femme et l'homme et celui – enflammé – que nous apporte la lumière.

Les vers que nous avons isolés des pages 12, 13, et 14 nous aident à remarquer que l'éros provient à la fois des relations homme-femme et d'un devenir généralisé, c'est-à-dire qui se répand partout dans le monde élémentaire et dont l'apparaître serait impossible à localiser de façon trop précise. On saisit le sens d'un mot-clé précédent, « cela », en tant qu'évolution continue de l'être sur tous les plans, y compris celui de l'écriture, lequel est suggéré par le « vitre élaborée » : « Elle ôte sa blanche robe sur le sexe / De sa nature – et tous les astres crient » ; « Et l'homme aussi est en beauté de femme » ; « Ô vitre élaborée et les grands joncs[16] ! ». Relier ainsi des images de plusieurs pages sert à rendre la sexualité plus diffuse et nécessaire, comme partie intégrante d'un décor illuminé et bourgeonnant. Aussi se retrouve-t-on dans la serre de l'être, là où diverses nudités se font écho : celle de la femme ôtant sa « blanche rôbe », celle de l'homme assumant à la fois sa féminité et son aspect viril, et celle des objets et signes qui créent ce tableau d'une communion ascensionnelle enracinée dans tout le cosmos. Même s'il nous manque quelques fils fondamentaux, tels le « torrent spirituel » et les rives

---

[14] *Cf.* Madeleine Désormeaux, « L'attente et la rencontre », *in* Plouvier et Ventresque, *Itinéraires de Salah Stétié*, *op. cit.*, p. 151-158 [154].

[15] Salah Stétié, *L'Être poupée*, Paris, Gallimard, 1998 [1983], p. 9-11.

[16] *Ibid.*, p. 12-14.

« recommenc[ées] » de la page 13, ce nouveau regard sur *L'Être poupée* fait ressortir des tonalités essentielles. De plus, on constate divers sons qui relient les signes et font entendre des accords : « blé », « formée », « lumière » (p. 9, 10, 11) ; « ôte sa blanche robe », « en beauté de femme », « Ô vitre élaborée » (p. 12, 13, 14). Le blé, par exemple, s'intègre alors dans la blancheur qui va moins peser sur la femme, mais ressurgit en quelque sorte du côté de l'homme lorsqu'il est « en beauté ». Par ailleurs, ce va-et-vient des motifs et des sons renvoie au titre, *L'Être poupée*, en ce qui concerne le tremblement de l'être parmi les traces d'une innocence toujours renaissante mais difficilement, violemment conquise.

Il importe d'écouter la musique des vers isolés comme fond constitutif de ce « théâtre » de l'être[17], et d'accueillir son « eau d'images » pour pouvoir tout de même la « briser […] / Avec des larmes pour aimer[18] ». On s'étonne des ondulations continues de la pensée, tout en prenant plaisir à y assister. De nombreux vers allument autour de nous ce feu de « langues d'incendie[19] », où coïncident l'apparition et la disparition du sens. L'alternance du plein et du vide, du corporel et du spirituel, de l'eau et du feu, de l'imagé et de « l'inimagé[20] » se joue au niveau des lettres, renforçant le paradoxe d'un « songe[21] » réellement senti, notamment lorsque Stétié emploie de tels mots en « in- » et « ir- » : « En espérance irrespirée : une musique » ; « Avivant l'être en son théâtre inapparent » ; « Et l'irruption du sable, ce mystère » ; « Comme une pâle irrésolue lampe varie[22] ». Ces signes mettent en avant la beauté à la fois sinueuse et barbare dont il est question dès la première page. Les isoler nous rappelle tout le possible que recèle la matière physique, dans le cosmos comme dans le corps humain. Si « musique » de l'espérance il y a, nous dit ce poème, qu'elle s'avive dans et par la parole. Si « mystère » du jaillissement de l'élémentaire il y a, qu'on en fasse le calcul, pour que la variabilité et l'énigme de la lumière restent parmi nos raisons d'être.

Ceci nous amène à quelques mots-clés. Les isoler dans des vers choisis nous permet de mieux les contempler, d'en voir certains comme corps et pensée, chair et esprit, signes écrits et aspects changeables d'une mythologie. S'agissant de *L'Être poupée* et d'autres longs poèmes, nous avons dressé la liste suivante, certes sélective : amants, arbre, aube, blé, bois, cela, cheval, colombe, corps, doigts, épee, esprit, être, femme, feu,

---

17 *Ibid.*, p. 17.
18 *Ibid.*, p. 86.
19 *Ibid.*, p. 44.
20 *Ibid.*, p. 85.
21 *Ibid.*, p. 9.
22 *Ibid.*, p. 16, 17, 28, 75.

fille, fillette, flamme, herbe, incendie, jambe, jour, lampe, langue, larmes, maître, matière, neige, nuit, sable, sang, sexe, théâtre[23]. Concentrons-nous ici sur l'ambiguïté voulue des mots « herbe » et « arbre ». S'en dégage ainsi une complémentarité des contraires où les contrastes peuvent se dissoudre pour faire place à un monde plutôt fulgurant, où les équivoques nous font apercevoir des transitions inouïes. En lisant la quinzième strophe, on flotte dans des rythmes diurnes du réel qui sont aussi celles de l'enfance, de la mémoire :

> Surgie avec les insectes diurnes
> Comme herbe notre enfance aux yeux humides
> Terre de brume éparpillée et terre
> Où se façonne une mémoire d'herbe […][24]

En se laissant ensuite bercer par d'autres vers que nous avons isolés, on ressent l'évolution de l'herbe comme matière d'une nudité orageuse, nécessaire, partagée : « Aimant – folie – leurs sexes d'herbe longue » ; « : Ils vont à la recherche de leur corps » ; « Sous un orage fait de branches sèches[25] ». La lecture transversale révèle ce qu'ont en commun la mémoire du monde et celle de « nos filles naturées[26] », puis la géométrie humaine et celle d'un monde en éclosion et en transition. Plus loin, le mot « arbre » et ses variantes signalent la participation du divin à cette dynamique. L'arbre qui est ancrage dans la terre et les cycles de la nature devient l'incarnation des orages passionnels de nos rapports à l'infini, à travers des images comme « Sous l'arbre enfin de l'origine, bois désert » et « Ô père de substance arbreuse[27] ». Ce père souvent intangible nous touche néanmoins, par exemple là où les narcisses ressemblent à « [s]es doigts frémissants », là où sa substance s'identifie à « [l]'espérance du soir » au moyen de la comparaison de celle-ci à un « arbre ensommeillé sous abeilles[28] ». Tenir compte des mots profonds nous amène au réel comme pure parole venue du « Dieu torride […] dans la brume des poumons », car le bois des arbres correspond également à la matière d'une musique du cosmos qu'il faudrait respirer, au « violon conduit à son bois pur / Quand la splendeur de l'être se retourne[29] ».

---

23 Voir aussi *Le calame*, *op. cit.*, p. 50-58, sur « l'outre-sens », les mythologies, et « le cheval, la rose, la colombe, la femme » comme signes favoris.
24 *L'Être poupée*, *op. cit.*, p. 23.
25 *Ibid.*, p. 29, 32, 33.
26 *Ibid.*, p. 29.
27 *Ibid.*, p. 55, 74.
28 *Ibid.*, p. 74, 76.
29 *Ibid.*, p. 88, 57.

En guise de conclusion, abordons le versant pédagogique de ces analyses. Est-ce utile d'isoler des vers ? Leur pur carbone peut-il suffisamment nous chauffer ? Est-ce une bonne entrée en matière pour discuter de la poésie, pour la comprendre de l'intérieur, pour suivre la parole dans son éclat et son acheminement ? En salle de classe, l'apprenant serait-il à même de choisir parmi des vers déjà écrits pour jalonner un récit, pour évoquer la dynamique du voilé-dévoilé que mettent en lumière les mots ? *Hugo ? Oui, Hugo !* en donne l'exemple, mettant en relief les composantes de la pensée poétique d'un grand écrivain et les gestes quotidiens qui en font partie. En proposant une version remaniée de *L'Être poupée*, nous avons fait un pas dans ce sens et, de façon indirecte, soulevé quelques accents hugoliens chez Stétié, par exemple la voix si lucide et les contrastes qui nous mettent en contact avec le monde dans ses métamorphoses. Nous avons pu regarder de près le diamant natif à l'intérieur de *L'Être poupée*, avec des avantages et des inconvénients – traçant son récit sans pouvoir mettre tous les aspects et personnages de son drame sur le devant de la scène. Cela dit, considérer les éléments constitutifs de ce poème, c'est tout de même capter un peu son oxygène : l'électricité poétique, les liens qui s'établissent entre le dedans et le dehors lorsque les mots sont pleins, denses, rythmés, ouverts à l'autre et à ce qu'Arnaud Villani appelle le partage d'un « sur-sentir » de la sensation[30]. Comme le montre Jeanine Apel-Muller à propos de Bernard Vargaftig, se confronter à l'écriture, découper des vers de prime abord hermétiques, c'est finalement se réjouir que les mots aient plusieurs sens[31]. Dans notre version en vers isolés et réconfigurés, en somme, il convient de noter non seulement la richesse de chaque vers et la manière dont ils tiennent tous ensemble pour que l' « Être tremble[32] », mais aussi la cadence de la pensée qui les sous-tend, qui nous sensibilise au passage du temps et des passions.

*

[30] Arnaud Villani, "Postface", *La Revue Nu(e) : Dix entretiens sur la poésie actuelle*, Éd. Béatrice Bonhomme et Hervé Bosio, Bruxelles, Lettre volée, 2012, p. 147.

[31] Apel-Muller, Jeanine. « Mises en pièces : Une lecture productive de Bernard Vargaftig ». *Pratiques* nº 42, Juin 1984, p. 89-96 [93].

[32] *L'Être poupée*, *op. cit.*, p. 105.

Références

APEL-MULLER Jeanine, « Mises en pièces : Une lecture productive de Bernard Vargaftig », *Pratiques* nº 42, Juin 1984, p. 89-96.

BONHOMME Béatrice et BOSIO Hervé, éd. *La Revue Nu(e) : Dix entretiens sur la poésie actuelle*, Bruxelles, Lettre volée, 2012.

HUGO Victor, *Les Œuvres poétiques complètes*, Paris, Éd. Francis Bouvet, Jean-Jacques Pauvert, 1961.

PLOUVIER Paule et VENTRESQUE Renée, éd. *Itinéraires de Salah Stétié : Anthologies, textes récents, œuvres inédites. Études – Hommages. Identités poétiques* nº 2, Paris, L'Harmattan, 1996.

STÉTIÉ Salah, *Carnets du méditant*, Paris, Albin Michel, 2003.

STÉTIÉ Salah, *Hugo ? Oui, Hugo ! Anthologie de vers isolés recueillis et préfacés par Salah Stétié*, Paris, Imprimerie nationale, 2002.

STÉTIÉ Salah, *Inversion de l'arbre et du silence*, Paris, Gallimard, 2006 [1980].

STÉTIÉ Salah, *Le calame*. Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1996.

STÉTIÉ Salah, *L'Être poupée*, Paris, Gallimard, 1998 [1983].

STÉTIÉ Salah, *L'ouvraison*, Paris, José Corti, 1995.

*

***Annexe : L'Être poupée*, en vers isolés et réconfigurés**
(un par page sauf p. 12)

9 Lourde d'un blé rocheux ô médiatrice
10 Sous la flamme à peine formée des liserons
11 Le blé est le fils de cela dans la lumière
12 Elle ôte sa blanche robe sur le sexe / De sa nature – et tous les astres crient
13 Et l'homme aussi est en beauté de femme
14 Ô vitre élaborée et les grands joncs !
15 À la lisière de ces bois complexes d'herbe
16 En espérance irrespirée : une musique
17 Avivant l'être en son théâtre inapparent

18 En lui s'aggrave une matière longue
19 Et l'on dira le nom de la matière
20 Palmes brûlantes de la neige et le nid brûle
21 Colombe irrésolue en sa nature
22 Son corps étant idée colombe larme
23 Où se façonne une mémoire d'herbe
24 Et qui de jour énoncera le blé
25 Sur les amants tombe un versant tragique
26 – En contrebas du monde est le matin

27 Et le poète est allongé dans l'écriture
28 Et l'irruption du sable, ce mystère
29 Aimant – folie – leurs sexes d'herbe longue
30 Et chaque cil est un enfant en pleurs
31 Leurs nudités sont de sauvagerie
32 : Ils vont à la recherche de leur corps
33 Sous un orage fait de branches sèches
34 Avec ses doigts elle durcit sa lampe

35 Et paix par elle aux bois de la dormition
36 Où brûle l'épée noire des moissons
37 Cela qui bruit dans le buisson visible
38 – Sa langue incendiée parlant la langue
39 Par feu de l'incendie de la parole
40 À la recherche de la nuit de la substance
41 – Selon l'antique prophétie éblouissant[e]

La fille donc fermera ses bras réels

: « Où sommes-nous ? » est leur question tremblante
Voilant le sens en langues d'incendie
En la ténèbre approchée du sens en blé
Comme flambent aux cils du vent les écritures…
Une femme s'est mise à nue par poésie
Qui va parmi le chant et se délie
Langue illisible aux absences du corps
Tout arbre de l'esprit en son être est brûlure

Dans l'eau ardente de la femme aux braises lentes
À cause du songe du fils, ô violon
Colombe prophétesse de chaux vive
Son ventre est une lampe en bleu futur
Sous l'arbre enfin de l'origine, bois désert
En qui le sens devient ténèbre
Comme violon conduit à son bois pur
Mystère en moi de la géométrie

Par vœu unique de l'oiseau de noir velours
Une étoile de blé violent disparaîtra
Eau rocailleuse où se recrée la bête vive :
Pour habiller de sa mémoire un corps désert
Serrant de nuit le très instable jour
Et l'homme espère en sa naissance de chaux vive
L'identité de l'arbre est menacée
« Où sommes-nous ? » est la question tremblante

Comme poupée de tragédie : éclat ou arc
Elle se noue dans la lueur de la pensée
Éclaire donc, larme, ces coquillages
Elle attend l'absolu de l'air, ayant des arcs ;
Dans un espace : elle joue à la marelle
Donne-nous donne-nous cet enfant ambigu
Flamme profonde dans la flamme – de quel jeu ?

Ô père de substance arbreuse, père
Comme une pâle irrésolue lampe varie
Comme arbre ensommeillé sous abeilles
Barque empierrée en disparition de pierres
Comme une lampe aveugle absurde langue

Saluer l'ensoleillement du ciel nocturne
Et la voici question ou longue lampe
La pierre se défait, devient nuage

Beauté beauté d'eau froide de ton nom
Ma lumineuse ma liée mon adorante
Dévorée par le flamboiement des prairies,
Ô léger fils, ô maître de la lampe
Gracier le temps dans l'immensité d'amour
Telle une rose – disparue – formée de monde
– Quand le ciel enfin se réveille et porte l'arc
Ma douce ma dénaturée mon adorante

Accorde ta rosée à une enfance
Pour notre amour comme une feuille nue
Et pureté plus pure que le pur
Le témoignage de cela formé de larmes
Le sang de son amour couvrant le monde
Une fillette agnelle par l'esprit
Fillette elle est, et femme, et tout le sang
Et dans les laines de son sexe meurt la Mort

Quand sonne le clairon des roseraies
– Gazelle vaine, elle est source tremblante
L'eau est restée dans l'éclat pauvre de son nom
Cygne terrible de l'esprit Une lumière
Puis vint l'été de lyre extrême, son avoine
Puis fut la lune d'octobre imperfectible
Puis le fleuve s'est égaré vers décembre
L'amour défait ses vieux cheveux. L'Être tremble.

Scott Shinabargar

La force de la dernière fleur

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, [...]
. . . . . .
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers (Eliot, 37)
(Avril est le plus cruel des mois, qui fait sortir
Le lilas de la terre morte, […]
. . . . . .
L'hiver nous a tenu au chaud, couvrant
La terre d'une neige oublieuse, et nourrissant
Un peu de vie dans de secs tubercules (Gaufey 1)

The force that through the green fuse drives the flower [...] (Thomas 10)
(La force qui par la mèche verte pousse la fleur [...])

La première partie des *Feuilles les plus vertes* de Salah Stétié, recueillies dans *L'Être* de 2014, est susceptible de réveiller chez le lecteur anglophone l'écho de cette œuvre fondatrice de la modernité qu'aura été le *Waste Land* de T. S. Eliot. Au moyen de textes également ambitieux, les deux poètes se confrontent à l'appauvrissement et l'aliénation croissants de l'existence humaine au sein d'un état du réel qui paraît irrémédiablement « blessé » et « fragmenté » (« la continuité d'une blessure », Stétié 10[1] ; « These fragments I have shored against my ruins », Eliot 50) (« Ces fragments je les ai élevés contre mes ruines », Gaufey 14) ; un monde apparemment vidé à jamais de ses forces régénératrices. Toutefois, le poème de Stétié diffère sensiblement de celui d'Eliot, non seulement en ce qu'il introduit ces forces dans l'espace même du poème (les motifs importants de l'eau[2] et du « couple »

[1] Sauf indication contraire, toutes les citations de Stétié proviennent du poème en question. Aucune page n'est indiquée pour les citations successives extraites d'une page citée auparavant.

[2] Notamment absent du topos du désert du poème d'Eliot, avec ses « voices singing out of empty cisterns and exhausted wells » (48) (« des voix montant des puits taris et des citernes vides », Gaufey 12) – autre lien important avec l'œuvre du poète libanais, pourtant, fortement imprégnée (quoique, fait significatif, pas dans ce poème) d'une

amoureux, sans parler du titre lui-même), mais aussi de par sa conclusion affirmative. Prédisant avec confiance la réunification de la subjectivité fragmentée et la réintégration à un état du monde d'avant la chute, Stétié laisse entendre que *ce* 'waste land' ne le sera pas en permanence : « Alors ma tête épousera mon corps / Et nous serons tous deux très près du cœur / Tous trois perdus dans la simplicité » (13). C'est en ceci que le poème se distingue du reste du corpus de Stétié. Fait parlant : alors que les figures et thèmes prédominants développés à travers les recueils précédents perdurent au sein de ce poème plus tardif, le « froid » parnassien qui traversait beaucoup d'entre eux est presque entièrement absent ici[3], et ce malgré l'imminence de l'hiver qu'évoquent les premières lignes en nous introduisant au décor vide et stérile du texte (« les oiseaux d'ici avaient quitté / Les automnes d'ici », 9). Si ce froid prêtait une intensité contenue à la voix du poète dans les œuvres précédentes, purifiant et « conservant » les forces les plus incendiaires qui en animaient l'expression (« En elle est la pensée / De (presque) lampe en sa lampe retirée / Afin de conserver / L'obscure lampe de cela, lampe de gel // Cela s'étant produit par neige », *Inversion* 10), certaines manifestations de ces forces – violence négatrice et poussées d'affirmation lyrique à la fois – sont déployées plus pleinement au cours des *Feuilles les plus vertes*, ce qui rend possible l'effet puissant des derniers vers du texte[4]. L'analyse qu'on va lire représente notre propre tentative de cartographier le jeu de ces forces, afin de mettre à nu le nœud apparemment insoluble qui les paralyse, ainsi que les gestes clé par où le poète réussit à orchestrer leur résolution – une « fleur » qui vient couronner le triomphe final du texte.

***

Qu'une telle floraison puisse advenir dans ce poème particulier peut paraître improbable vu le degré de violence implicite dans sa seule première partie, non seulement à travers des images individuelles et en soi singulièrement *non* lyriques, mais plus généralement dans la profonde discorde entre les tendances constitutives du poème, introduites ici pour la première fois. Comme nous l'avons déjà signalé, le texte s'ouvre sur

---

esthétique du désert. *Cf.* l'essai de Stétié, « Lapidaires verdoyants », dans le recueil du même nom.

[3] À une exception près : les « glaciers » qui apparaissent seulement à la toute fin du poème dans un rôle, nous le verrons, hautement significatif.

[4] Une anomalie dans l'économie « circulaire » de l'œuvre, identifiée par Daniel Leuwers : « Ainsi n'y a-t-il pas chez lui d'accès à une présence assurée et rassurante, pas de progression "vers", mais une circularité toute spéciale [...] [;] un "suspens de cristal" » (186).

un paysage désertique au sein duquel toute figure de lumière, de vitalité et de jeunesse a été supprimée ou « appauvrie » : « Elles disaient / Que les oiseaux d'ici avaient quitté / Les automnes d'ici sur des navires / Elles disaient l'enfance appauvrie / Et le pays aux lampes retirées ». Plus significatif encore, peut-être, étant donné le caractère foncièrement sui-référentiel et *poïétique* de l'œuvre de Stétié – par où l'écriture poétique aspire effectivement à la plénitude de l'Être[5] – l'*écriture* même de ce lieu est affligée : « Elles disaient le mal des écritures ». Un état qui n'est pas irrémédiable, cependant. Première lueur d'espoir qui apparaît dans ce paysage, introduisant le thème de la régénération dont les cycles ponctueront le poème, c'est paradoxalement le « silence » de cette terre indigente qui constitue la source potentielle de son salut : « Elle disaient le mal des écritures / Le silence et ses mots / Pour féconder les signes et les songes ». Et pourtant, non seulement la formulation de cette prophétie rend-elle son accomplissement impossible à l'intérieur du poème lui-même – incapable, il va de soi, d'incorporer les « mots du silence » – mais cette allusion à une transmission idéale du sens est aussitôt interrompue par le bruit violent et inhumain (« abois ») du lieu physique de la régénération en train de se rompre, de brûler : « Le silence et ses mots / Pour féconder les signes et les songes / Sous le sexe de femmes pleines d'abois // Elles disaient la mère écartelée / Sur la mer où nous avons tourné // Elles avaient les seins brûlés par la mort ». Une telle violence n'est certes pas étrangère à la poésie moderne, des transgressions de Baudelaire et de Lautréamont jusqu'à ses manifestations plus abstraites ou ludiques chez un Dupin ou un Prigent, par exemple. Stétié lui-même, du reste, identifie la force destructrice comme étant au cœur du potentiel rédempteur de la poésie (« Y aurait-il un salut, il est, il ne saurait / être que par la destruction, au-delà d'elle », *Ur en poésie* 138). Et Van Rogger Andreucci de souligner l'« extrême violence » des images du poète, notamment dans les œuvres où, comme dans celle-ci, la relation amoureuse occupe la place centrale (« le champ sémantique de la guerre et de la blessure domine » 75). Une esthétique, en effet, où la bien-aimée elle-même se voit mutilée : « si belle écorchée vive » (*L'Autre côté* 17)[6]. Or, bien qu'on puisse lire, à un certain niveau, cette violence salutaire comme renvoyant à une souche plus authentique de la poésie lyrique, coupée depuis longtemps de sa source visionnaire dans l'oracle et les mythes primordiaux (le sacrifice nécessaire à la

---

[5] « un imaginaire obsédé par le souci de cerner le réel dans ces contours clairs et distincts » (Khoriaty 75).

[6] Van Rogger Andreucci donne comme source probable du « viol de la fillette » récurrent chez Stétié l'expérience traumatique rapportée par une ancienne petite amie (n. 23, p. 81).

régénération dans les légendes de Dionysos et d'Orphée), cela s'avère pourtant problématique dans le cadre de ce poème en particulier. Car la juxtaposition abrupte du silence et des « abois », de la tranquillité et de la violence, ne s'y limite pas aux seuls vers d'ouverture qu'on vient de lire, mais constitue un événement récurrent, cyclique, du poème ; essentiel – paradoxalement – à sa progression.

Eu égard à la structure téléologique sous-jacente du poème, la question devient alors : une fois admise la fonction dynamique de cette opposition structurante, comment celle-ci parviendra-t-elle à se dépasser pour indiquer un chemin au-delà d'elle-même ? Si chaque pas effectué vers un état idéal d'union avec le réel, en quelque sorte au-delà des limites du langage, est aussitôt et, semble-t-il, inéluctablement miné, comment le texte est-il en mesure de produire sa floraison finale ? Comment le silence, qui serait comme la « germination » du sens, peut-il se réconcilier avec les exclamations et la violence imagée (le viol précisément, du lieu même de la génération – la *mère*) qui l'entoure ? C'est là, à notre sens, l'origine sous-jacente de la lutte qui se joue à travers la composition du poème, le défi lancé à l'écriture : chercher la résolution au sein même de ce qui semblerait irréconciliable. Au moyen de différentes configurations des éléments primaires du poème – la mer, le vent, l'édifice, le silence, la violence et surtout cet Ulysse immobilisé qui en est le poète, dans son rapport avec un Autre féminin et fugace – nous voyons Stétié aux prises avec ce nœud central de sa poétique, se livrant à un combat que seuls viendront résoudre les derniers vers du poème.

Si la « mère » du poème conserve en fait son intégrité, en dépit de son viol dans les vers d'ouverture, pour réapparaître à travers le texte sous forme d'un Autre féminin érotisé que le poète s'efforce à rejoindre (« Je l'aimais et je voulais mourir / Près de son corps », 20), le topos de la « mer » qui lui est associé demeure bien plus ambigu. Nous y décelons tout d'abord une force positive, dynamique à l'œuvre dans la deuxième partie, par opposition aux édifices statiques créés par l'homme (« marbre mâle »), ces derniers constituant une figure terrestre, et généralement négative, qui apparaîtra ailleurs dans le texte, par contraste avec les forces de la nature. Pour le poète qui se trouve enclavé et seul au début de cette partie – « Ô dans ces ports ! Tous étaient partis / Pour des campagnes J'errais libre et seul / Sur des quais sans destin où des églises / Avaient du marbre mâle avec des cris » (9), le vent marin est évoqué comme une promesse de mouvement et de libération ; une force sur laquelle cette partie s'ouvre et se referme : « Il fallait il fallait / Tout ce grand vent et ses trésors perdus / Pour aller un peu loin [...] » ; « [...] la mer et ses campagnes / Tirées par la vaste écume en grands chevaux » (10). Dans la

troisième partie, ces mêmes forces semblent emporter, sinon détruire une des figures clairement positives du texte pourtant – celle du couple ; un « édifice » plus puissant et générateur, bien que plus fragile : « Où sont-ils ? Brisés de mélancolie / [...] / Leur couple s'est défait entre deux ponts / Il a repris plus loin sur d'autres ponts / Avant d'être saisi par l'eau de mer / Ivre distribuée dans des jouets d'écume » (11). Un tumulte d'eaux qui produit néanmoins le premier parmi d'autres événements générateurs du texte (évoquant les mythes de la création comme ceux d'Aphrodite ou de la Genèse) : « Puis au-dessus du noir dahlia de vivre / Quelque chose s'est éclairé On vint / les annoncer fiancés dans la coutume ».

Dans la partie suivante – la quatrième – il semblerait que le poète tente de préserver l'instant de grâce dont il vient de témoigner, avec sa lumière et ses fiançailles. Si le couple est désormais absent, et le poète lui-même isolé, son chant est « doux », retentissant et résonnant contre les murs qui l'emprisonnent et le protègent à la fois : « Je suis debout dans un château d'ambre / Et chante ô douceur contre les murs fermés » (12). Cette partie se clôt sur son vœu de se retirer au sein des profondeurs originaires, pour préserver son chant contre la menace de forces inévitables : « Je me retirerai au fond des terres / Laissant mon chant gardé / Par une armée de rossignols ». Et pourtant, non seulement ces forces réapparaissent-elles dans la figure même de son chant – l'oiseau lyrique par excellence, *armé*, à présent – laissant supposer que la lutte est loin d'être terminée, mais ce chant supposé « doux » est déjà subtilement perturbé par l'écriture qui ressurgit ici, faisant écho au « mal d'écriture » commenté ci-dessus. En effet, après la première évocation de ce chant survient l'image la plus marquante de cette partie : un éclair qui semble se graver sur la sombre face de l'éternité, autant par sa texture opposant phonèmes gutturales et claires[7], que par une allusion au grignotage d'insectes :

> Je porte la robe très blanche des ancêtres
> É***cr***ïts à la ***cr***aïe sur l'é***c***la**t** noir du temps
> Comme une action d'insecte sur la lune.

Alors que le langage parlé ou chanté touche son auditeur en passant, « à la surface », l'écriture, dans sa forme physique originale est *gravée dans* une surface matérielle : un viol, si subtil soit-il.

Si une telle lecture semble exagérée, il n'en reste pas moins que c'est précisément cette figure du grignotage d'insectes – et non celle du

[7] Les voyelles antérieures sont notées au moyen d'une police agrandie, et les postérieures en gras ; la friction des vélaires, en italiques.

« chant » idéalisé, préservé afin de mieux retentir par la suite – qui réapparaît dans la partie suivante, lorsque le poète affronte la mer environnante et ses mutations imprévisibles. Si l'espace clos du « château » nous ménageait un bref interlude dans l'odyssée du poème, faisant apparaître de subtiles illuminations sur les murs du temps, l'étendue infinie de l'eau et du ciel est omniprésente. Le poème ne saurait contenir la nature profonde et « divine » d'une réalité qui, à la lumière du jour, revient toujours à son état aliéné – trop opaque, paradoxalement, du fait d'être trop transparente (« *Mal* nu ») : « Et la longue journée / Avec la cuisse longue / Pauvre en divinité // Et tout cela qui n'est que transparent / Au cœur serré des vagues / Mal nu, déshabillé // Ô cœur, cœur – pourquoi / Celle de l'eau salée / Est venue plus souvent que l'autre avec ses brises / Et l'océan en elle et le voilier des seins ? » (13). L'amertume naît du spleen baudelairien d'une existence sans couleurs ni formes à désirer (la nostalgie du « voilier des seins »), ininterrompue (en l'absence de « l'autre avec ses brises »). Le poète *peut* cependant invoquer les forces destructrices, balayant ce que les « brises » ne viennent plus perturber. Dans une image qui rappelle les locustes de l'Apocalypse biblique (et annonce les derniers vers du poème lui-même, dont l'hyperbole est tout aussi apocalyptique), l'action d'insecte de la partie précédente revient ici, non plus minuscule dans la lueur apaisante de la lune, mais magnifiée, dévorante : « Ô cœur, que tout cela / Parmi les directions / Soit dévoré par les fourmis, seules aimées ». Et comme si cette invocation ne suffisait pas, comme si la consommation de la violence demeurait incertaine, le poète désigne « une femme » qu'il porte *lui-même*, pour aussitôt la jeter, en sacrifice, dans « l'eau perdue » : « J'ai porté le poids d'une femme inconnue / [...] / Alors je l'ai jetée dans l'eau perdue » (14).

Étant donné le cycle que nous avons identifié, serait-ce ce sacrifice, donc, ainsi que la *tabula rasa* qui en résulte, qui rend possible la figure de beauté souveraine sur laquelle s'ouvre la partie suivante – un arbre qui se dresse métonymiquement en transparence vers un espace céleste supérieur ? : « La plus belle est une palme transparente / Allée [...] / Vers des plafonds éclairés de silence » (15). Ce n'est sûrement pas un hasard si, à partir de toutes les mutations et tous les conflits opérant sur le seul plan horizontal du texte jusqu'alors, une telle forme verticale s'élève à cet endroit précis, à savoir la septième (déjà un chiffre de bonne augure), centrale partie parmi les 13 parties du poème. Après tout, l'arbre reste une des figures récurrente et privilégiée du paysage poétique de Stétié – à son *centre*, précisément, tel qu'il le situe lui-même :

> l'arbre, qui est le médiateur par excellence, est au centre de ma poésie [...]. Convertisseur, médiateur, l'arbre – à la façon de l'acte du langage – transforme la nuit en clarté, la valeur inférieure en valeur supérieure établie, l'enracinement et sa loi (sa fatalité) en déploiement d'un feuillage ayant toutes les apparences d'une liberté gagnée. De mort il fait vie, de silence parole. Et, sorti de l'horizontalité de la matière, il témoigne pour une verticalité, dionysiaque, qui sera – symboliquement – celle de toutes les tensions vers le haut qu'illustrent les sveltes monuments de la plupart des spiritualités, totems, clochers et minarets [...][8].

Et pourtant, ce conduit idéal et enraciné des aspirations spirituelles n'en est pas moins vulnérable aux forces destructrices à l'œuvre dans le texte. En effet, il est constitué à travers, et inséparablement de « l'air irrité de cicatrices » qui l'entoure, dont l'agitation se matérialise dans le souffle même de la voix qui articule l'image :

> La plus belle est une palme transparente
> Allée dans l'air irrité de cicatrices
> Dans le désordre monté des marbres d'ordre
> Vers des plafonds éclairés de silence[9].

Plus particulièrement, ce silence élevé – posé, comme nous avons pu le constater au début du poème, comme source génératrice et idéale du langage (« Pour féconder les signes ») – est aussitôt violé : « Vers des plafonds éclairés de silence // Un cri soudain fit trembler l'eau du ciel / Qui retomba et se retint à des nœuds simples ».

De tels phénomènes *poétiques* miment les forces « réelles » du monde naturel qui participent au processus de la génération – l'agitation et le « cri » des cieux venant perturber une atmosphère par ailleurs sereine, précipitant l'interaction entre ciel et terre, eau et plante (à la différence de la « lampe de gel » abstraite des poèmes antérieurs de Stétié, mentionnée plus haut). Il est cependant significatif que la confrontation cyclique de ces forces dans le poème se fera de plus en plus à un niveau plus complexe, plus « interpersonnel » – approches/distanciations hésitantes

---

8 *Archer aveugle* 220.

9 « L'arbre intègre alors catégoriquement l'être humain qui retrouve une raison d'être et un nouvel espace, en deçà du cadre réel. […] Toutefois, l'annihilation du motif mythique par le poète détruit tout espoir pour l'homme d'être sauvé. La quête est tragique et certainement périlleuse » (Oktapoda 69). Outre les notations indiquées précédemment, les consonnes antérieures, occlusives, sont soulignées ici.

entre le poète et un Autre féminin (et non plus un « couple » à la troisième personne) culminant en leur union réussie. Dans la huitième partie, cette Autre « perdue » réapparaît, ainsi que le motif négatif de l'édifice, semblant troubler, d'un geste unique, la réalité statique qui opprime la subjectivité aliénée. Le poète se voit accueillir au sein d'un état amorphe, dépourvu d'identité distincte, et plus particulièrement, est invité à transcender les limites du langage, selon la prophétie de la première partie (« Le silence et ses mots »). Faisant écho aux « yeux aigus » omniprésents *entendus* par le poète dans la deuxième partie (« j'entendais / […] l'air aux yeux aigus », 10), les « yeux noirs » de l'Autre « dénoncent » tout en détruisant – « Celle dont les yeux noirs / Ont dénoncé le pacte et détruit / La place et les armements de la pierre » (16) – produisant un état de présence silencieuse au-delà de toute opposition et de « l'identité de la lumière » : « Nos ombres dans le désespoir de la parole / Se sont peut-être accomplies dans le désir / De n'être plus que bouche et solitude / Sans corps sous l'identité de la lumière ». Si cette expérience consciente d'une existence au-delà du langage et de la différentiation a *peut-être* eu lieu (« *peut-être* accomplies »), elle ne saurait toutefois durer. En dépit du *désir* de vivre ensemble au sein d'un silence lucide (comme dans la communion paradoxale de la vie monacale) l'Autre ne saurait assumer une forme définitive, et encore moins protéger le poète des forces malveillantes de son existence déchue ; des forces qui renaissent à la suite de leur destruction aux premiers vers de cette partie : « Elle disparut dans son corps et dans son ombre / Et retira l'épée de ses beaux cils / – Alors la place a déployé ses armements / Sur une douleur sans rien ni personne[10] ».

Un moment qui marque, cependant, un tournant dans le poème, car la présence jusqu'alors intermittente de cet Autre féminin sera désormais soutenue à travers la plupart du texte restant. Dans la neuvième partie, les deux tendances centrales du poème – essentiellement Éros et Thanatos – se maintiennent, en tension, dans le même espace. La « bête » menaçante ne trouble pas le sommeil de l'Autre isolé, comme le « cri » avait troublé le silence atteint par la « palme » dressée, la pulsion orale vers la violence étant contenue, avec effort, en « grincements » : « Sous le sommeil de la femme une bête / Ivre désespérée de grincements » (17)[11]. Bien

[10] « [...] si la femme de Stétié est violentée par la relation sexuelle, elle est détruite plus encore par l'abstraction à laquelle elle est soumise. De corps écartelé, elle devient principe de désincarnation » (Van Rogger Andreucci 77).

[11] Cette menace particulière, tout près de l'objet féminin du désir, pourrait-elle être la simple transposition de l'une des qualités inhérentes de celle-ci dans l'imaginaire masculin – la *vagina dentata* ? : « Les images répétées de la dévoration, des dents de la

qu'inaccessible à la quête du poète, la femme perdure dans son état « orageux », son potentiel en tant que source accueillante et génératrice conservé en sommeil (« Elle a deux jambes et des herbes pour l'homme »), malgré la « bête » qui rôde aux alentours – cette dernière figurant un principe dynamique plus actualisé, même s'il en vient à menacer les principes d'amour et de vie qu'incarne la femme endormie : « Mais la bête a goûté l'ombre du sang : / Elle tourne avec le feu d'antiques dents ». Et alors que cette menace s'éteint, la femme persiste jusque dans la partie suivante, à jamais inaccessible au désir des « hommes », tout en se voyant de plus en plus investie comme objet érotique de ce désir : « Ses hautes cuisses vont chassant / Le lait des hommes » (18). Ainsi l'« autre » femme après qui on soupirait dans la cinquième partie (« [...] l'autre avec ses brises / Et l'océan en elle et le voilier des seins ») fait enfin son apparition, la Vénus de Botticelli surgissant *réellement* de l'écume... à ceci près qu'elle persiste à s'entourer d'une « ombre intime » qui la préserve d'une perception pleine : « Elle sans lait dans la coquille double / Sortie de l'acte de la mer en ombre intime ».

Puis, à l'ouverture de la onzième partie, avec la soudaineté du « cri » déchirant le silence de l'arbre de la septième, une transparence positive et continue de l'existence est atteinte – un passage du précédent « Et tout cela n'est que transparent » à « La vie était plus simple que la vie ». « Malgré » la complication d'une charge érotique entre eux (« Malgré l'amour et ses statues ombreuses chaudes / Avec les bêtes de leurs seins dans la lumière »), le poète et l'Autre en reviennent à l'état d'union brièvement atteint précédemment, mais qui cette fois ne se dissipe pas aussitôt. Contrairement à l'état idéal, informe, au-delà de « l'identité de la lumière » relevé plus haut, le couple perdure à présent, même en l'absence d'un principe centralisé (« la capitale ») et sans succomber à la « menace » qui rôde toujours : « Nous nous étions rejoints dans un pays / Dont elle avait perdu la capitale / Nous avancions transparents à quelques astres / À la lisière en pleurs d'une menace » (19). Cet état soudain d'union n'est d'ailleurs aucunement arbitraire, échappant comme par miracle à la dialectique continuelle de forces alternantes dont le poème est traversé jusque là, la destruction et la séparation enchaînant inéluctablement sur toute réalisation d'une forme de coprésence et d'unité. Car si, comme dans la neuvième partie, où la « femme » endormie ne se laissait pas distinguer d'une « bête » agitée, une menace pèse ici, constituant une « lisière » apparente et imposant comme une

---

femme ou de la femme qui mange [...] traduisent la terreur de l'homme d'être dévoré » (Van Rogger Andreucci 76).

limite au bien-être des protagonistes, une différence importante demeure dans le rapport que le poète entretient *avec* cette force. En effet, à ce moment clé dans l'évolution du texte, déjouant son « destin » cyclique, le poète *répond* activement aux forces opposées qui continuent à prendre corps dans le poème – sans plus se borner à la simple *observation* des phénomènes de la perturbation, du démembrement et de la dissipation qu'abrite le texte, mais réactif, prenant le parti, pour ainsi dire, du féminin menacé. Une union durable est soudain possible en raison d'un événement *déjà* survenu, comme à l'extérieur du texte, dans le réel (« Nous avancions » [parce que] « J'avais donné [...] ») ; un geste non de combat ou de résignation, mais de *donation*, de *protection* : « J'avais donné pour protéger son cœur / Les feuilles les plus vertes de ma poitrine ».

Une réponse, pourrait-on dire également, à la violence sur laquelle s'ouvrait le poème. Au sauvage écartèlement initial de la femme, le geste du poète fournit ici un contrepoint, offrant ce qui a été conservé dans la cohérence de son propre corps. Là où, semblait-il, la source régénératrice avait été irrémédiablement détruite chez l'Autre féminin, c'est maintenant la figure masculine du poème qui, contre toute attente, en rend possible le retour, transférant la force vitale qui perdure au sein du centre affectif de son être, *en dépit* de l'identification avouée du poète avec les forces de la négation. Et à notre sens, c'est le plus infime des détails qui signale l'importance de ce moment du poème, tout en clarifiant le titre retenu par le poète. Pour un texte où – comme dans l'ensemble de l'œuvre de Stétié – le lexique est pour la plupart des plus abstraits, la suggestivité du substantif rendu plus riche du fait même de son *manque* de détail qualificatif, c'est justement un tel détail qui distingue le don offert ici du langage qui l'entoure. Dans un décor resté quasiment incolore jusqu'à ce moment (hormis les yeux noirs de l'Autre, « Celle dont les yeux noirs […] »), et dont la transparence est la qualité la plus souvent réitérée, – y compris, précisément, en ce qui concerne la figure centrale et la plus idéalisée du texte (« La plus belle est une palme transparente ») – ce sont *ces* feuilles qui s'imposent à l'imagination du lecteur : non seulement vertes, mais « les *plus* vertes », faisant ainsi écho, tout en la déplaçant, à la beauté hyperbolique de l'arbre. Mais le plus important, comme nous l'avons suggéré ci-dessus, est que ce moment de (ré)union et de régénération n'est pas aussitôt subsumé par le cycle destructeur du texte, comme le sont les figures apparentées qui précèdent, mais se *développe* et s'élargit au cours des vers suivants. Tout se passe en effet comme si une transformation dans la structure du poème entier s'était produite, les deux protagonistes se rejoignant au sein d'espaces auparavant incompatibles et même activement opposés – le topos du sommeil informe, féminin, dont

le poète se voyait continuellement exclu, et celui des structures ordonnées, masculines, qui avaient fini par gagné l'Autre (« [Elle] retira l'épée de ses beaux cils / – Alors la place a déployé ses armements ») : « Et je m'étais agenouillé dans ses sommeils / Elle brûlant dans mon église grande ». Et peut-être de façon encore plus significative, cette union et interpénétration des figures centrales du poème renferme la source même des forces pesant sur la destinée des protagonistes, les emportant dans ses courants cycliques. La mer, non plus une masse protéiforme et arbitraire, unissant et dispersant à tour de rôle, est elle-même protégée au sein de « golfes » permettant au feuilles vertes du cœur du poète à se transmuer ; non un arbre unique, à présent, mais des forêts entières d'algues qui viennent cerner la figure du couple « enchevêtré » – une symétrie qui se réalise dans la matière (linguistique) même de la végétation (« **go**l**f**es d'a**lg**ues ») : « Nous nous étions enchevêtrés en golfes d'algues / En adoration de nudité ». Et le poète qui a tant acquis – la capacité non seulement de contempler et d'« adorer » la pure *esse-ance* de la réalité au-delà d'un simple instant, mais d'être intimement, physiquement uni avec elle – est également en mesure, par conséquent, de tout perdre, au moyen d'un sacrifice volontaire de *soi-même* au nom du don de cette consommation : « Je l'aimais et je voulais mourir / Près de son corps dans les draps d'une eau intacte » (20).

Et en un sens, le poète perd effectivement tout. Car c'est un sort bien pire que la mort – pour de vrais amants, du moins – que de continuer à *vivre* suite au départ de l'être aimé. Une identité (« mon nom ») dépourvue de ce qui la complétait – celle qui est rentrée, seule, à l'ombre : « Soudain parce que la terre a dit mon nom / Elle est partie / – Ouverte, noire, déployée ». Or cet Autre – désormais dénommé « l'Ange » – ne reviendra plus par la suite : « L'Ange est parti [...] / [...] / Il ne revint jamais [...] » (21). Bien qu'on tente de sauvegarder ses restes démembrés en cas de nouvelle résurrection – « Il a laissé / Ses jambes et son désir de revenir / Nous les avons portés dans nos deux bras / Sous le temps qui sur nous se resserrait » – rien de tel ne se produira. Bien au contraire, cette pénultième partie du poème se clôt sur un événement dont le lecteur est à présent familier : la constance de l'Autre féminin, un visage précaire, saisi dans une poignée d'eau – « [Une] femme ayant beaucoup d'éternité / Sur le visage [...] / [...] / Tenu et retenu dans l'eau des mains » – est « brusquement » interrompu, métamorphosé en crâne, pour lancer un cri dans le silence qui enveloppe la fin de cette partie : « – Et brusquement visage en os, criant ».

Il serait donc peu probable, tout compte fait, que la promesse de rédemption qui hante le texte ne se voie réalisée dans la prochaine et dernière partie. On dirait même, au contraire, qu'il y ait ici retour à

l'endroit même d'où le poème était parti, l'« ici » des vers d'ouverture, ancrant la parole à nouveau dans l'espace et le temps : « Elles disaient / […] d'ici » (9) => « On vint nous annoncer […] / […] d'ici » (22). Mais si le poème retourne ainsi à la case départ, quelque chose s'est pourtant produit au cours de son déroulement agité : une évolution dans la conscience de soi changeante du poète. Avec une candeur presque confessionnelle (plus évocatrice d'une subjectivité romantique que de la distanciation mallarméenne du « je » si caractéristique des autres œuvres de Stétié), le poète reconnaît les conséquences (ainsi que la source ?) de tant de tourmente et de violence, non pour quelque *autre* entité insituable, comme auparavant (« une douleur sans rien ni personne » ; « la continuité d'une blessure / Dont on ne sait si elle est d'elle ou de nous »), mais « dans [sa] tête » – une formule qui concentre également les motifs négatifs d'étendue et d'édifice, précédemment *là-bas*, dans un *ici* des plus immédiats : « Que de souffrance dans ma tête – et sa mort / Forte de plaines avec des maisons ». Et tout comme le surgissement du vert s'imposait d'autant plus dans son unique force vitale qu'il s'agissait de la seule couleur du poème, le froid introduit ici avec une fonction comparable renferme une puissance similaire dans sa présence soudaine et singulière : la mer tour à tour agitée et transparente qui orientait notre perspective jusqu'à présent se voit soudain figée, immobilisée sous forme d'opaques montagnes de glace[12]. D'un geste qui fait écho au don du vert, le poète *offre* sa « Tête en feu » aux massifs qui l'entourent et sur la crête desquels pointe la promesse d'une aube nouvelle – une nouvelle lueur rédemptrice « annoncée » par le même chœur, semble-t-il, qui avait dévoilé le sort inéluctable du poète et de son « pays » lors des vers d'ouverture : « On vint nous annoncer l'éclat / Sur les glaciers d'ici / Ma tête en feu / Je la donne aux glaciers pour qu'ils / La revêtent de fleurs d'eux connues »[13]. Tout se passe en effet comme si les forces turbulentes et conflictuelles auxquelles le langage de ce texte en particulier avait octroyé plus de liberté, en tant que source de sa dynamique, même exigeaient l'effet stabilisant de ce geste pour trouver une résolution et produire la « floraison » finale. Par contraste avec le don plus factice du vert à un *Autre*, dans un complexe jeu d'ombre et de lumière, de présence et d'absence, le poète cède de manière simple et directe la source de tout ce qui s'est produit – à la fois silence et cris, union et scission – en abandonnant le « feu » immaîtrisable de son propre esprit afin que

[12] Évoquant les « Icebergs » étrangement rassurants de Michaux (« Icebergs, Icebergs, cathédrales sans religion de l'hiver éternel », 89).

[13] Une combustion de feu et d'eau, de chaud et de froid qui s'incarne, ici, dans le crépitement clair du discours articulé : "On vint nous annon*c*er *l*'é**c***l*at / *S*ur *l*es **g***l*a*c*iers d'i*c*i."

quelque chose de véritablement *autre* puisse enfin advenir. Tout ce qu'il peut espérer – bien que cet espoir avoisine la certitude, ce que marque la confiance résonnante du temps futur – est que *ce* sacrifice, une réelle acceptation du silence (car la fin du poème approche), ouvrira un espace pour un retour plus durable du réel. Que l'arbre de la vie s'élève de nouveau, affligé des mêmes maladies inhérentes (la « fièvre » remplaçant les « cicatrices » précédentes) et pourtant « guéri », *ici* : « Et l'arbre est loin parti Il reviendra / Plus tard fiévreux et guéri[14] ». Et que, enfin, dans cet *ici* le plus immédiat, sans l'intermédiaire du langage, le poète lui-même *sera* intégralement – non seulement en conscience de la réalité, tout simplement, mais en sentiment, participant à l'être physiquement : « Alors ma tête épousera mon corps / Et nous serons tous deux très près du cœur / Tous trois perdus dans la simplicité [...][15] ».

Un état qui occulte, peut-être, notre capacité même à le concevoir. Avec la force d'un grand brisant, accumulé au cours de l'apaisement progressif de la côte, la fleur qui surgit finalement dans le dernier vers du poème, consacrant l'unité du poète (et du poème), incendie « tout » – une fleur atomique qui, plus « soudaine » que toutes les interruptions précédentes (sorte de coup de fouet pour le lecteur qui ne se doute de rien), laisse non seulement le silence mais strictement *rien* derrière elle : « Tous trois perdus dans la simplicité / D'une fleur ayant consumé tout ». Est-ce là tout ce qu'un tel poème est réellement en mesure de nous laisser ? Un texte si fidèle à l'équilibre de l'univers dans ses inéluctables cycles et interpénétrations de la présence et de l'absence, de l'unité et de la division, et finalement de la vie et de la mort, que l'existence intégrale ne s'achète qu'au prix d'une annihilation intégrale ? Est-ce là (de façon plus sournoise) la réplique de Thanatos face à la consommation par trop lyrique d'Éros ? Ou bien simplement une résolution ingénieuse qui se rapproche finalement de façon aussi saisissante que possible des « mots de silence » tant espérés – une rupture nette ? Quoi qu'il en soit, la force soudaine de cette figure finale ne doit pas occulter un certain développement dans le corps précédent du texte. Si rien de durable ne se réalise à la fin du poème, quelque chose a pourtant *eu lieu*, comme nous l'avons suggéré ci-dessus. En mettant en suspens les cycles du texte, abandonnant sa maîtrise des forces, comme « la fusée verte » du

---

[14] Une figure souvent évocatrice, comme le fait remarquer Bonhomme, de la crucifixion, avec sa concomitance de la souffrance et du salut : "Arbre de la connaissance, du bien et du mal, il est, dans la culture chrétienne, l'arbre du péché originel et de la mort du Christ au calvaire" (32).

[15] « Stétié, pour qui "les poètes [...] sont des créateurs, des fondateurs d'unité", dénonce toutes les manœuvres susceptibles de mettre en pièces l'homme, de le "démembrer" » (Khoriaty 88).

printemps est abandonnée à la glace, le poète lui-même est arrêté, centré, unifié, semble-t-il, fût-ce l'espace d'un instant. Retournant, en un sens, à la cellule de la quatrième partie (le « château d'ambre »), tout se passe comme si le poète ici se contenait lui-même dans le langage du poème, abandonnant le dispositif compliqué de « ils », de « elles » et de « nous ». Qui plus est, plutôt que d'insister sur leur alternance, le poète fait coexister les extrêmes structurels du poème, non dans l'arbre à venir (« plus tard »), mais *maintenant*, dans le présent de l'énonciation, faisant cohabiter fièvre et guérison (« fiévreux et guéri ») et évoquant une transparence dans l'existence plus complexe que sa représentation initiale ; un « ici » dans la différence, reconnu – et assumé – par Char dans « Le carreau » : « La face [...] / De verre voué aux tourments / Est la face du révolté ; / L'autre, la vitre de l'heureux, / Frissonne devant le feu de bois » ; « Je vous aime mystères jumeaux, / Je touche à chacun de vous ; / J'ai mal et je suis léger » (*OC* 310)[16]. Comme le texte de Stétié nous le rappelle, les poèmes qui renouvellent réellement l'existence, « les feuilles *les plus* vertes », éclosent dans cet espace entre les oppositions qui semblent nous définir – « le mal d'écriture » non entièrement guéri, mais plus léger.

Traduit de l'anglais par Christopher Treadwell

*

Ouvrages cités

BISHOP Michael, *Earth and Mind: Dreaming, Writing, Being: Nine Contemporary French Poets – Yves Bonnefoy, Jacqueline Risset, Salah Stétié, Vénus Khoury-Ghata, Tahar Ben Jelloun, André Velter, Marie-Claire Bancquart, Jean-Claude Pinson, Jacques Dupin*. Amsterdam, Brill | Rodopi, Chiasma Series, Vol. 44, 2018.

[16] Un état également identifié et articulé avec éloquence par Bishop : « For any transcendence which Stétié's writing dreams, honours yet the totality of one's existential odyssey, caresses it in the midst of pain and loss, sensing, via the intuitive seeing of the poietical, that earth contains a music to which reason alone cannot attain » (*Earth* 47). (« *Car toute transcendance rêvée par l'écriture de Stétié honore pourtant la totalité de l'odyssée existentielle, la caresse au sein de la douleur et de la perte, sentant d'instinct, par le biais d'une vision intuitive du poïétique, que la terre renferme une musique à laquelle la raison à elle seule ne saurait atteindre* ».)

BONHOMME Béatrice, *Salah Stétié en miroir*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000.

CHAR René, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.

ELIOT T.S, *The Complete Poems and Plays*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1952.

GAUFEY Guy de, *La terre dévastée* (trad. du *Waste Land*), Tirage personnel.

KHORIATY Georges, "L'Écriture poétique dans l'œuvre de Salah Stétié, *Lettres Romanes*, 2006 (février-mai) ; 60 (1-2), p. 73-90.

MICHAUX Henri, *La Nuit remue*, Paris, Gallimard, 1996.

OKTAPODA Efstratia, "Références mythologiques et *topoi* exotiques. Pour une mythocritique de l'œuvre de Salah Stétié.", *Dalhousie French Studies*, Vol. 86, *Littératures francophones : Mythes et exotismes à l'ère de la mondialisation* (Spring 2009), p. 67-74.

STÉTIÉ Salah, *Inversion de l'arbre et du silence*, Paris, Gallimard, 1980.

STÉTIÉ Salah, *Ur en poésie*, Paris, Stock, 1980.

STÉTIÉ Salah, *Archer aveugle*, Saint Clément de rivière, Fata Morgana, 1985.

STÉTIÉ Salah, *L'autre côté brûlé du très pur*, Paris, Gallimard, 1992.

STÉTIÉ Salah, *Lapidaires verdoyants*, Saint Clément de rivière, Fata Morgana, 2017.

STÉTIÉ Salah, *L'Être*, Saint Clément de rivière, Fata Morgana, 2017.

THOMAS Dylan, *The Collected Poems of Dylan Thomas*, New York, New Directions, 1957.

VAN ROGGER ANDREUCCI Christine, "Figures de femmes entre érotique et mystique." *Salah Stétié / le colloque de Pau / le colloque de Cerisy*, Pau, PUP, 1997, p. 73-82.

Bibliographie

Les recueils de poésie

La Nymphe des rats, avec 12 gravures de Roger-Edgar Gillet, hors commerce, 1964.

La Mort Abeille, Éditions L'Herne, 1972.

L'Eau froide gardée, Éditions Gallimard, 1973.

Fragments: Poème, Gallimard, 1978.

Obscure lampe de cela, exemplaires de tête, avec des gravures de Raoul Ubac, Éditions Jacques Brémond, 1979; réédition en 1994.

Inversion de l'arbre et du silence, Gallimard, 1980, Prix Max-Jacob, 1981.

L'Être poupée suivi de *Colombe Aquiline*, Gallimard, 1983.

Nuage avec des voix, exemplaires de tête, avec des gravures de Jacques Hérold, Éditions Fata Morgana, 1984.

L'Autre Côté brûlé du très pur, Gallimard, 1992.

Seize paroles voilées, exemplaires de tête avec des peintures originales de Jean-Gilles Badaire, Fata Morgana, 1995.

Chemin toutes ces traces, Éditions Lyrics, Vancouver, Canada, 1998.

Fièvre et guérison de l'icône, avec un frontispice et un portrait de l'auteur par Pierre Alechinsky, Imprimerie nationale, collection « La Salamandre », éditions de UNESCO, Paris, 1998.

Fiançailles de la fraîcheur, couverture et portrait de l'auteur réalisés par Kijno, Imprimerie Nationale, 2003.

Brise et attestation du réel, Fata Morgana, 2003.

Presque nuit, exemplaires de tête, avec des peintures de Claude Bellegarde, Éditions Al Manar, 2003.

Si respirer, avec des reproductions de dessins de Christiane Vielle, Fata Morgana, 2004.

Bois des Cerfs, Fata Morgana, 2004.

Fluidité de la mort, Fata Morgana, 2007.

Mystère et mélancolie de la poupée, Fata Morgana, 2008.

En un lieu de brûlure. *Œuvres*, Éditions Robert Laffont, collection « Bouquins », 2009.

Oiseau ailé de lacs, exemplaires de tête, avec une gravure de Pierre Alechinsky, Fata Morgana, 2010.

Dans le miroir des arbres, avec des reproductions d'œuvres d'Ostovani, Fata Morgana, 2011.

D'une langue, Fata Morgana, 2013.

L'Uraeus, avec des dessins de Pierre Alechinsky, Fata Morgana, 2014.

L'Être, Fata Morgana, 2014.

L'Été du grand nuage, Fata Morgana, 2016.

La Métaphysique du bleu, cinq poèmes inédits calligraphiés par l'auteur et accompagnés de cinq radiogrammes d'Emanuelle Boblet, Atelier de Buc, 2017.

L'Autre Côté brûlé du très pur / Cealaltă parte arsă a celui prea pur, Anthologie bilingue (français-roumain) de 151 poèmes, traduits et présentés par Denisa Craciun, Éditions Timpul, Iassy (Roumanie), avril 2018.

Le Mendiant aux mains de neige, Fata Morgana, septembre 2018.

Les nouvelles

Lecture d'une femme, avec des gravures de Georges Bru, Fata Morgana, 1987 ; réédition en 1996.

La Nuit d'Abou'l Quassim, exemplaires de tête, avec une gravure originale de Pierre Alechinsky, Tschann, 1997.

Le Chat Couleur, avec un frontispice de Pierre Alechinsky, Fata Morgana, 2014.

La Maison des Agapanthes, avec des dessins de Gérard Titus-Carmel, Fata Morgana, 2017.

Les essais

Les Porteurs de feu, Gallimard, 1972, Prix de l'amitié franco-arabe.

André Pieyre de Mandiargues, Éditions Seghers, collection « Poètes d'aujourd'hui », 1978.

La Unième Nuit, Éditions Stock, 1980 ; nouvelle version parue en Belgique aux Éditions Talus d'Approche, 1995.

Ur en poésie, Stock, 1980.

Firdaws, essai sur les jardins et les contre-jardins de l'Islam, Le Calligraphe / Philippe Picquier, 1984.

Archer aveugle, avec des reproductions de calligraphies de Mohammed Saïd Saggar, Fata Morgana, 1985.

Les Sept Dormants au péril de la poésie, Éditions Leuvense Schrijversaktie, Louvain, 1991.

Lumière sur lumière ou l'Islam créateur, Éditions Les Cahiers de l'Egaré, 1992.

Rimbaud, le huitième dormant, avec des dessins de Jean Messagier, Fata Morgana, 1993.

L'Interdit, Éditions José Corti, 1993.

Le Nibbio, José Corti, 1993.

Liban pluriel, Éditions Naufal-Europe, 1994.

Réfraction du désert et du désir, avec des reproductions de calligraphies de Ghani Alani, Éditions Babel, 1994.

Un suspens de cristal, exemplaires de tête, avec des calligraphies d'Hassan Massoudy, Fata Morgana, 1995.

L'ouvraison, avec des reproductions de calligraphies de Ghani Alani, José Corti, 1995.

Habiter Vermeer, exemplaires de tête comportant une aquarelle originale de Mireille Brunet-Jailly, Éditions l'Étoile des Limites, 1995.

Le Calame, avec des reproductions de calligraphies d'Henri Renoux, Fata Morgana, 1997.

Hermès défenestré, José Corti, 1997.

La tisane du sphinx, Fata Morgana, 1997.

Raisons et déraisons de la poésie, conférence à l'Institut de langue et littérature française de l'Université de Bari, Éditions Schena-Didier Érudition, 1998.

Le Vin mystique, précédé de la traduction de l'œuvre *Al Khamriya* de Omar Ibn al-Farîdh, avec des calligraphies de Ghani Alani, Fata Morgana, 1998.

Fenêtre d'aveugle (à propos des papiers froissés de Kijno), exemplaires de tête comportant un papier froissé de Kijno, Éditions Rougerie, 1998.

Mallarmé sauf azur, avec un portrait de Mallarmé par Messagier, Fata Morgana, 1999.

Mahomet, Éditions Pygmalion, 2000 ; repris en 2001 par Albin Michel (*Mahomet*) dans la collection « Spiritualités ».

Le Français, l'autre langue, Imprimerie nationale, 2001.

Hugo? Oui, Hugo!, Imprimerie Nationale, 2002.

Le Vin Mystique et autres lieux spirituels de l'Islam, Albin Michel, collection « Spiritualités vivantes », 2002.

Pluie sur Palestine, exemplaires de tête, avec une lithographie de Rachid Koraïchi, Al Manar, 2002.

Kyôto, avec des photographies d'Alexandre Orloff, Imprimerie Nationale, octobre 2005.

Liban, avec des photographies de Caroline Rose, Imprimerie nationale, 2006.

La Nuit de la substance, Fata Morgana, 2007.

Culture et violence en Méditerranée, Imprimerie nationale, 2008.

Râbi'a de feu et de larmes, Fata Morgana, 2010 ; Albin Michel, 2015.

Les trois médinas : Tunis, Alger, Fès, avec des photographies d'Alexandre Orloff, Imprimerie Nationale, 2011.

Jean Anguera - Sculpteur de l'impalpable, Éditions Kallimages, 2011.

L'Interdit suivi de *Raisons et déraisons de la poésie*, édition entièrement revue et corrigée par l'auteur, Les Éditions du Littéraire, collection « La Bibliothèque d'Alexandrie », 2012.

Sur le cœur d'Isrâfîl, Fata Morgana, 2013.

Rembrandt et les Amazones, avec une reproduction de dessin d'Alexandre Hollan, Fario, 2013.

L'Extravagance, Mémoires, Robert Laffont, 2014 (Prix Saint-Simon en 2015, Prix Charmettes / Jean-Jacque Rousseau en 2015).

L'Oasis, *entre sable et mythes*, avec des photographies de Jean-Baptiste Leroux, Imprimerie nationale / Actes Sud, 2016.

Lapidaires verdoyants, Fata Morgana, Saint-Clément-de-Rivière, 2017.

Les carnets

Le Voyage d'Alep, avec un portrait de l'auteur par Albert Féraud, Éditions Les Cahiers de l'Égaré, 1991 ; nouvelle publication en 2002 aux Éditions Fata Morgana, réédition en 2017 avec des dessins de Jean Capdeville.

Signes et singes, exemplaires de tête avec une eau-forte originale de Pierre Alechinsky, Fata Morgana, 1996.

L'Oreille du mur, carnet d'aphorismes, avec une eau-forte originale de Pierre Alechinsky, Éditions d'Art Robert et Lydie Dutrou, 1998.

Se noyer en eau sèche, avec sept eaux-fortes originales et, pour les premiers exemplaires, un collage rehaussé de couleur par Richard Texier, suite d'aphorismes, Éditions d'Art Robert et Lydie Dutrou, 1998.

Fourmilière détraquée, exemplaires de tête, Éditions La Pierre d'alun, 2001.

Carnets du méditant, Albin Michel, 2003.

Les ouvrages collectifs

« L'Europe face à l'Europe », dans *L'Europe et les autres*, Éditions du Cirque divers, Liège, 1993.

« La Méditerranée entre les deux consciences », dans *La Méditerranée créatrice*, sous la direction de Thierry Fabre, Éditions de l'Aube, 1994.

Théâtre des nuées, dans *Les nuages et leur symbolique*, sous la direction de Jacqueline Kelen, Albin Michel, 1995.

« Fidélités et ambiguïtés libanaises », dans *Louis Massignon et ses contemporains*, sous la direction de Jacques Keryell, Éditions Karthala, 1997.

Le paradoxe Yourcenar, dans *Marguerite Yourcenar, dix ans après*, Cidmy, Bruxelles, 1997.

« Le Liban et la langue française. Le pourquoi d'un pourquoi », dans *La Francophonie au Liban*, sous la direction d'Edmond Jouve, Simone Dreyfus et Walid Arbid, Association des écrivains de langue française, Paris, 1997.

« Entre Jourdain et Cédron », dans *Voyage en Jordanie. Art contemporain et traditions culturelles*, exposition, Hôtel de Ville de Paris, 1997.

Voyage et littérature, études réunies et présentées par Olivier Hamnursin, Éditions L'Arbre à Paroles, Bruxelles, 2000.

Où va la poésie française à l'aube du troisième millénaire ?, Actes du Colloque de Bari, sous la direction de Giovanni Dotoli, Éditions Schena, Fasano, 2002.

Le Monothéisme, avec Schmuel Trigano et Gregory Baum, Éditions Fides, Montréal, 2003.

La pratique de la poésie, suivie par les textes de Pierre Torreilles *La pensée et la métaphore* et *Ce qui vient du fond de l'absence*, avec des illustrations de Daniel Smerck, Éditions La Maison d'à côté, Bolinne Harlue, 2003.

Youakim Moubarac, avec Jean Stassinet, Georges Khodr et Michel Lelong, Éditions L'Âge d'Homme, 2005.

« Je pourrais avoir toutes les raisons du monde de vous haïr », dans *Cher Pierre Larousse. 26 lettres à Pierre Larousse*, sous la direction de Sylvie Andreu, Éditions Bernard Chauveau, 2017.

Les préfaces

La Description de l'Homme, du Cadre et de la Lyre, de Fouad Gabriel Naffah, Mercure de France, 1963

Voyage en Orient, de Gérard de Nerval, Editeur scientifique Henry Bouillier, Éditions Didier, Paris, 1974.

Le Livre de la Migration, d'Adonis, Éditions Luneau-Ascot, 1982.

Fraîcheur de l'Islam, de Gabriel Bounoure, Fata Morgana, 1985.

Augiéras, Une trajectoire rimbaldienne, avec un dossier coordonné par Paul Placet et Pascal Sigoda, Éditions Au Signe de la Licorne et Musée-bibliothèque Arthur Rimbaud, 1996.

Œuvres poétiques, de Fouad Abi-Zeyd, Éditions Dar An-Nahar, Beyrouth, 1997.

Les vents de l'épreuve, de Kama Sywor Kamanda, L'Harmattan, 1997.

Les gestes de la neige, de Béatrice Bonhomme, Éditions L'Amourier, 1998.

Marche sur le continent en veille de Francis Coffinet, Librairie Bleue, Troyes, 1998.

De l'Orient à l'amour, de François Xavier, Editinter, 1998 (Prix Théophile Gautier de Académie française en 1999).

Menus détails, nouvelles de Fattouh, Rafif, traduction de l'arabe (Liban) par Naoum Abi-Rached, L'Harmattan, 2002.

Aux origines de la pensée arabe, de Moncef Gouja, Éditions L'Arganier-Transbordeurs, 2003.

Le Désarroi identitaire : Jeunesse, islamité et arabité contemporaines, de Réda Benkirane, Cerf, Paris, 2004.

Imaginaire de l'arbre, de Paul-Bernard Sabourin, Éditions Transbordeurs, 2005.

Stèle pour absent, de Vénus Khoury-Ghata et Alain Gorius, Al Manar, 2006.

À l'encre des dérives, de Vincent Teixeira, L'Harmattan, 2007.

De l'Éternité et de l'Immortalité selon Sapphô de Mytilène, de Daniel Aranjo, Éditions Poiêtês, Mondercange (Luxembourg), 2007.

Chant d'amour, de Hallaj, traduction de l'arabe par Louis Massignon, suivi de *Comme sur une aile d'ange*, de Salah Stétié, Éditions Sables, Pin-Balma, 2009.

Des mains d'or et de feu, de Goudji, Éditions Thalia, Paris, 2011.

L'homme papier, de Julius Baltazar, Al Manar, Neuilly-sur-Seine, 2011.

L'Epaule d'Orphée, de Paul Dirmeikis, Éditions de l'Eveilleur, 2012.

Urvater : histoire d'une collection, Éditions Stichting Kunstboek, Oostkamp, 2013.

Ode à la mélancolie, de John Keats, trad. de l'anglais par François Turner, Éditions Le Lavoir Saint-Martin, Paris, 2014.

L'or des étoiles, de Francesca Y. Caroutch, Éditions du Cygne, Paris, 2015.

Tantôt dièse, tantôt bémol, de Rabindranath Tagore, sélection de poèmes, sous la traduction de Prithwindra Mukherjee, édition bilingue, Éditions La Différence, Paris, 2015.

Stimmen : poème, d'Antoine Raybaud, Éditions Arfuyen, Paris, 2016.

Les livres d'artistes

La Nymphe des rats, avec douze gravures de Roger-Edgar Gillet, Hors commerce, 1964.

Incises, avec des empreintes de Marc Pessin, Éditions d'art Marc Pessin, 1989.

Éclats, quatorze haïku, avec des acryliques de Jacques Clauzel, Éditions À travers, 1994.

Instrumentation des nuages, avec des acryliques de Jacques Clauzel, À travers, 1994.

Miroir rayé, avec des acryliques de Jacques Clauzel, Éditions À travers, 1995.

Violon des éléments, avec des acryliques de Jacques Clauzel, À travers, 1995.

Fièvre et guérison de l'icône, avec des bois gravés de Mireille Brunet-Jailly, (poème qui donne son titre au recueil publié en 1998 aux Éditions de l'Imprimerie Nationale) ; Éditions Collodion, 1996.

Dormition de la neige, avec des gravures de Claude Faivre, Éditions de Vallongues, 1996.

L'Enfant de cendre, avec des peintures originales de Farid Belkahia, Fata Morgana, 1996.

Le souffle efface la montagne, avec une aquarelle de Mireille Brunet-Jailly, Éditions de la Balance, 1996.

Hermès défenestré, avec trois gravures originales de Jean-Paul Agosti, Éditions d'Art Robert et Lydie Dutrou, 1997, (essai qui donne son titre au recueil d'essais publié par la suite chez José Corti).

La Tisane du Sphinx, avec des photographies originales de Julie Ganzin, Fata Morgana, 1997.

Cinq dans ton œil, imagé et mis en page par Pierre Alechinsky, Paris, Éditions d'Art Robert et Lydie Dutrou, 1998.

L'Oreille du mur, carnet d'aphorismes, avec une eau-forte originale de Pierre Alechinsky, Éditions d'Art Robert et Lydie Dutrou, 1998.

Chemins toutes ces traces, avec des aquarelles originales de Chan Ku-Yut, Lyrics Éditions, Vancouver, Canada, 1998.

Se noyer en eau sèche, avec sept eaux-fortes originales et, pour les premiers exemplaires, un collage rehaussé de couleur par Richard Texier, suite d'aphorismes, Éditions d'Art Robert et Lydie Dutrou, 1998.

Les Doigts, avec deux eaux-fortes de François Lamore, Maeght éditeur, 1999.

Le p(a)in et le poème, avec des gouaches de Jean-Pierre Thomas, Éditions de la Limace Bleue, 1999.

Ne parlant qu'à la pierre, avec des gravures de Jacques Clauzel, Éditions À travers, 1999.

Zone du soleil, avec des gravures de Jacques Clauzel, Éditions À travers, 1999.

Aérostats, avec des peintures de Jean-Pierre Thomas, Éditions de la Limace Bleue, 2000.

Mes Villes, avec des gouaches de Jean-Pierre Thomas, Éditions de la Limace Bleue, 2001.

L'homme tremblé, avec des photographies rehaussées de peintures de Joël Leick, Eric Coisel éditeur, 2000.

L'arbre et le cœur, avec des photographies rehaussées de peintures de Joël Leick, Éric Coisel éditeur, 2000.

L'envers, l'endroit, livre manuscrit avec une peinture de Jean-Pierre Thomas, chez les auteurs, 2000.

L'Insaisi, livre manuscrit accompagné d'aquarelles de Mireille Brunet-Jailly, Éditions de la Balance, 2001 ; réédition en 2002.

Si respirer, avec des gravures de Christiane Vielle, Fata Morgana, 2001.

Méditation sur la mort d'une figue, avec des photographies de Jacques Clauzel, À travers, 2001.

La Bergère et le Pharaon, avec des œuvres d'Yves Jolivet, Éditions Le Mot et le Reste, 2001.

Ce qu'on sait, avec une aquarelle de Mireille Brunet-Jailly, Éditions de la Balance, 2001.

Dehors, avec une aquarelle de Mireille Brunet-Jailly, Éditions de la Balance, 2001.

L'Arbre langue, avec des interventions de Joël Leick, Éditions Akié Arichi, 2001.

Desseins étonnés avec des éclairs de chaleur, nus lithographiés de Yim Setaik, accompagnés pour certains manuscrits de l'auteur, La Tempête, 1995-2001.

Jarres captives, livre manuscrit avec des gravures et peintures de Jean-Pierre Thomas, chez les auteurs, 2001.

Corpo-corpus, carnet de notes accompagné de dessins à la mine de plomb de Jacques Clauzel, À travers*,* 2002.

Dessin sur qui il pleut, avec des dessins de Colette Deblé et des poèmes manuscrits de l'auteur, 6 exemplaires, Peau-ésie de l'Adour, 2002.

Brise et attestation du réel, avec des dessins de Myonghi, Daniel Leuwers éditeur, 2002.

Matière, poème inédit en trente fragments, illustré par Belkahia, tiré à seize exemplaires, Al Manar, 2002.

La Mort abeille, avec des peintures originales de Mahmoud Zende, Fata Morgana, 2002.

Cinq dictées de la mélancolie, avec des lithographies de Jean Cortot, Maeght, 2002.

Choses calmées, avec des héliogravures de Philippe Blache, Atelier d'Art, 2003.

L'infini, avec des bois gravés et des encres de Mireille Brunet-Jailly, Éditions La Balance, 2003.

Une rose pour Wâdi Rum, avec des photographies de Pierre Devin, Centre régional de la photographie Nord-Pas-de Calais, 2003 ; nouvelle publication aux Éditions Fario, 2012, exemplaires de tête avec des graphites de Gilles du Bouchet.

Souvenir de l'aigle de Jean, avec des gravures de Marjolaine Pigeon, Éditions Signum, 2003.

Les Dieux, avec des peintures de Tony Soulié, Eric Coisel éditeur, 2003.

Pierre volée, 10 exemplaires manuscrits avec des encres de Jephan de Villiers, Le Tremblay-sur-Mauldre, 2003.

Bois des cerfs avec deux eaux-fortes d'Antoni Tapiès, Fata Morgana, 2004.

Deux feux, accompagné de trois pointes sèches de Marjolaine Pigeon, 2004.

Invention de la pudeur, avec une eau-forte de Pierre Alechinsky, Fata Morgana, 2005.

Lymphe, avec des dessins sur calque de Catherine Bolle, Éditions Traces, Genève, 2005.

Matière, avec des peintures et peaux travaillées par Farid Belkahia, 16 exemplaires, Al Manar 2005.

La Substitution, livre peint par Anne Slacik, Fata Morgana, 2006.

L'Après-midi à Ugarit, avec une gravure de Gérard Titus-Carmel, Al Manar, 2006.

Remémoration de Mansour Hallaj à Saint-Patrick avec trois Photo-lithographies de Vladimir Velickovic, Al Manar, 2007.

Si brèves les colombes avec six lithographies originales de Julius Baltazar, Al Manar, 2007.

Chant égorgé d'alouette, poème inédit tiré à 45 exemplaires sur vélin d'Arches, par la Librairie-Galerie d'Art Matarasso, à Nice. Tous les ouvrages, sous couverture peinte, numérotés de 1 à 40 et de HC I à HC V, sont signés au colophon par le poète et le peintre. Le poème, composé à la main en méridien corps 16, a été imprimé par François Huin, typographe à l'Hay-les-Roses, à la fin de l'année 2007.

L'Oiseau ailé de lacs, tiré à 20 exemplaires dont 4 HC, avec 13 collages de Philippe Amrouche, Émérance, 2009.

Le Seul Grain, tiré à 15 exemplaires avec 4 encres de Philippe Amrouche, Émérance, 2011.

Oiseau ailé de lacs, tiré à 90 exemplaires avec une eau-forte en deux couleurs de Pierre Alechinsky, Fata Morgana, 2012.

Peignant la terre, 20 exemplaires avec des encres de Philippe Amrouche, Émérance, 2013.

Doigt appuyant sur une paupière de neige, 30 exemplaires avec Jacques Clauzel, Fata Morgana, 2013.

Elis pour mémoire, poème inédit accompagné de peintures de Chantal Giraud, 30 exemplaires, Éditions Archétype, 2017.

Les traductions de l'arabe vers le français

Badr Chaker Es-Sayyâb, Poèmes de Djaykoûr, en collaboration avec Kadhem Jihad, avec des calligraphies de Mohammed Saïd Saggar, Éditions Philippe Piquier/ Le Calligraphe, 1983.

Les poèmes de Djaykoûr de Badr Chaker es-Sayyâb, avec des calligraphies de Nja Mahdaoui, nouvelle traduction de Salah Stétié, Fata Morgana, 2000.

Râbi'a de feu et de larmes, traduction des poèmes de Râbi'a al-Adawiyya, précédée par 2 essais et suivie de 56 petites histoires sur Râbi'a, avec des calligraphies de Ghani Alani, Albin Michel, collection « Spiritualités vivantes », 2015 ; édition originale Fata Morgana, 2010.

Les livres d'artistes

Le Prophète, de Gébrane Khalil Gibran, Éditions Naufal-Europe, 50 exemplaires de tête tirés pour la Galerie Marwan Hoss sur les presses de l'Imprimerie Nationale, comportant une gravure originale de Zao Wou-Ki, 1992.

Le Prophète, de Gébrane Khalil Gibran, nouvelle traduction précédée de l'essai *Le mystère Gibran*, exemplaires de tête reproduisant la totalité des dessins de Gibran, Éditions La Renaissance du Livre, 1999.

Les œuvres en langue arabe

La nuit du sens, positions et propositions sur la poésie et sur l'être, sous la direction de Jawad Sidaoui, Éditions Dar el-Farabi, Beyrouth, 1990.

Cet homme Là ... aspect d'une autobiographie, souvenirs recueillis par de Toufic Chéhab, Éditions Dar al-Liwa, Beyrouth, 1990.

Les entretiens

La Parole et la Preuve, 12 entretiens, avec un frontispice et des illustrations de Pascale Ravilly, Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire, 1996.

Sauf erreur, entretiens avec Frank Smith et David Raynals, Éditions Paroles d'Aube, 1999.

Fils de la parole. Un poète d'Islam en Occident, entretiens avec Gwendoline Jarczyk, Albin Michel, 2004.

Dimensions de la Méditerranée, entretien avec Christophe Corp, dans *D'Orient et d'Occident*, nouméro spécial de la revue Souffles consacré à Salah Stétié, sous la direction de Maxime del Fiol, juillet 2004, p. 109-143.

Les études

Mohamed Serguini, *Salah Stétié et les quatre éléments*, Éditions Dar Khodr, Beyrouth, 1989 (en arabe).

Marwan Farès, *Les dialectiques triangulaires de Salah Stétié*, SID, Beirut, 1989 (en arabe).

Nathalie Brillant, *Salah Stétié, une poétique de l'arabesque*, Éditions l'Harmattan, 1992.

André Du Bouchet, « Pour Salah Stétié », dans l'ouvrage *Retours sur le vent*, Éditions Fourbis, Paris, 1994. Texte repris, sous le titre « Un coup de pierre », dans le livre *L'Emportement du muet*, Éditions Mercure de France, Paris, 2000.

Mohamed Boughali, *Salah Stétié, un poète vêtu de terre*, Publisud, 1996.

Paule Plouvier et Renée Ventresque, *Itinéraires de Salah Stétié*, L'Harmattan, Paris, 1996.

Safi Khatib, « Salah Stétié », dans l'ouvrage *Écrivains arabes d'aujourd'hui*, sous la direction de Farouk Mardam-Bey, Éditions Sindbad-Actes Sud, Arles, 1996.

Jad Hatem, « La quête de l'âme et l'inversion du cœur », dans *Les Cèdres talismaniques*, Éditions Aliahova, Beyrouth, 1996.

Salah Stétié, Actes des colloques consacrés au poète à l'Université de Pau (22-24 mai 1996) et au Centre International Cerisy-la-Salle (11-18 juillet 1996), textes réunis par Daniel Leuwers et Christine Van Rogger-Andreucci, Presses de l'Université de Pau, 1997.

Jehan Despert, *Salah Stétié, côté cœur*, Éditions La Lucarne ovale, Saint-Ouen-en-Brie, 1999.

Giovani Dotoli, *Salah Stétié, Le poète, la poésie*, Éditions Klincksieck, 1999.

Béatrice Bonhomme, *Salah Stétié en miroir*, Éditions Rodopi, Université d'Halifax, 2000.

Tristan Sautier, *Avant-critiques*, suivi de *Salah Stétié*, Éditions L'Arbre à paroles, Maison de la poésie d'Amay, Amay (Belgique), 2000.

Autour de Salah Stétié. Actes du congrès de la Sorbonne (13 janvier 2000), Éditions Schena, Didier Erudition, Paris, 2000.

Daniel Aranjo, *Salah Stétié, poète arabe*. *Variations sur un itinéraire spirituel*, Éditions Autres Temps, 2001.

Usage de Salah Stétié, études, hommages, poèmes offerts, Éditions Blanc Silex, 2001.

Rachel Céline Boulos, *Essence mythologique et projection mystique dans l'œuvre de Salah Stétié*, thèse de doctorat sous la direction de Pierre Brunel, Université Paris-Sorbonne, 2001.

Marc-Henri Arfeux, *Salah Stétié*, Seghers, 2004.

Maxime del Fiol, *Salah Stétié, Figures et infigurable*, Éditions A. Baudry et Cie, Paris, 2009.

Ghada El-Samrout, *L'itinéraire mystique dans l'œuvre de Salah Stétié*, l'Harmattan, 2014.

Hana Maya, *Alchimie de la substance dans l'œuvre de Salah Stétié*, thèse de doctorat sous la direction de Claude Fintz, Université de Grenoble, 2011.

Natacha Lafond, *Salah Stétié, archer lyrique*, Éditions Hermann, 2016.

Stéphanie Nassif, *Salah Stétié, d'ombres et de lumière*, ouvrage réalisé à partir d'entretiens avec le poète entre 2017 et 2018, Éditions Hermann, 2019.

Revues : les numéros spéciaux

Les Cahiers Obsidiane, *Autour de Salah Stétié*, no. 1, 1979.

Les Cahiers du Désert, *Pour Salah Stétié*, no. 1, Belgique, 1984.

Aporie, *Salah Stétié ou la Méditerranée noire*, no. 13, Le Revest-les-Eaux, 1990.

La Rivière échappée, *Connaissance de Salah Stétié*, no. 4, oct. 1992.

Encres vives, *Spécial Salah Stétié*, no. 166, Colomiers, janvier 1993.

L'Arbre à paroles, Dosar *Salah Stétié*, nr. 77, Amay, novembre-décembre 1993.

Sud, *Salah Stétié et la Maison du souffle*, les numéros 106-107, juin 1994.

Rémanences, *Dossier Salah Stétié*, no. 3, Bédarieux, septembre 1994.

Flache, revue de poésie, *Salah Stétié*, no. 20, Charleville-Mézières, septembre 1995.

Nu(e), *Salah* Stétié, nr. 3, Nice, 1996.

Al-Adâb, les numéros 5-6, mai-juin 1996 (en arabe).

Encres vives, *Salah Stétié et le Liban*, no. 212, Colomiers, juin 1996.

OX, *Salah Stétié*, no. 85, septembre 1998.

Passages d'encres, les numéros 19-20, Littéralement : cahier Salah Stétié, avec des gravures d'Albert Woda, Romainville, décembre 2003.

Souffles, no. spécial consacré à Salah Stétié, juillet 2014.

Filmographie

Salah Stétié : Signes et traces, film de David Raynal et Franck Smith, produit par Lebanese Broadcasting Company (LBC-Liban) et par Outside (France), 45 minutes, 1999.

Salah Stétié, film de Mona Makki, produit par L'Institut pour la coopération audiovisuelle francophone, 26 minutes, 1996.

Versants, portrait de Salah Stétié, film de Stéphane Sinde, une coproduction de La Huit, TV FIL 78 et Groupe Galactica, 53 minutes, 2015.

NU(e) 71
mars 2020

Numéro coordonné par Béatrice Bonhomme
Denisa Craciun et Danielle Pastor

Direction
Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio

Comité de rédaction

Arnaud Beaujeu, Éric Dazzan, Tristan Hordé,
Marie Joqueviel-Bourjea
Régis Lefort, Jean-Yves Masson,
Danielle Pastor, James Sacré, Arnaud Villani.

Association NU(e), 29, avenue Primerose 06000 NICE

ISSN 12667692