

Si es apropiado, sin embargo, interpretar esta intervención de Alphonso Hordoguez en su traducción de *La Celestina* como síntoma de compatibilidad entre una tarea traductora rigurosa que, en términos generales, tiende a la literalidad y la confianza con la que el traductor se conduce. El se permite completar un texto que desde luego respeta y estima, y por ello sustancialmente no lo modifica: pero tampoco lo reverencia, ya que sus intervenciones si bien se dirigen a hacerlo más comprensible para los lectores italianos, no renuncian a retocar y matizar. Es decir, que evidentemente, a su juicio, lo perfecciona.

Hasta aquí llega nuestro intento de dilucidar una interpolación intertextual, sin duda menor, que por afectar a textos en distinta lengua, de distinto género y quizás incluso con intervención de canales comunicativos dispares (escrito/oral), bien puede ser especificada como interdiscursiva.

TENSIONS DE LA PAROLE POÉTIQUE DANS *FIÈVRE ET GUÉRISON DE L'ICÔNE DE SALAH STÉTIÉ*

Evelio Miñano Martínez
Universitat de València

Fièvre et Guérison de l'icône est la dernière oeuvre poétique publiée par Salah Stétié¹. Certains textes apparus peu avant, comme "Dormition de la neige" ou "La Nuit du coeur flambant", et qui avaient déjà fait l'objet d'études², ont été placés dans ce vaste ensemble qui réunit une vingtaine de poèmes. Nous connaissons déjà cette voix et ce n'est pas un de nos moindres plaisirs que d'écouter résonner dans l'irréductibilité de cette oeuvre les harmoniques qui nous rappellent des précédentes. Ouvrage difficile au premier abord qui, comme c'est le cas de tant d'autres de Salah Stétié, ne saurait déployer ses mystères aux lecteurs s'ils manquent de patience, de foi en la poésie; a fortiori aux chercheurs penchés sur cette parole mouvante, fascinés mais déroutés plus d'une fois lorsqu'il leur faut décrire ou expliquer l'expérience qu'ils ont vécue en faisant habiter leur propre voix par cette étrangère. En fait, c'est du moins notre cas, le lecteur de l'oeuvre de Salah Stétié qui se veut aussi chercheur sans renoncer ni à l'un ni à l'autre, peut difficilement équilibrer son activité. Ainsi, c'est un abîme qu'il a à franchir chaque fois qu'il veut tirer du clair, de l'intelligible, d'un poème qui, précisément, défait ses représentations, déjoue ses prévisions par des fuites continues du sens, la conscience critique essayant en vain de le configurer d'une façon définitive

¹ Toutes les citations de l'oeuvre renvoient à l'édition Paris, Unesco-Imprimerie Nationale, 1998. Nous indiquons la page entre parenthèses sans sigles. Tous les soulignés des citations sont notre oeuvre.

² Nous retenons en particulier l'article de Gisèle Vanhèse "Dans ce pays brûlé de soudain froid" (*Interambio*, Instituto de Estudios Franceses da Universidade do Porto, 8, 1997, pp. 51-58) consacré à l'étude du poème "Dormition de la neige", celui de R. Ventresque "La Nuit du coeur flambant: poème du désastre" (Paul Plouvier et Renée Ventresque, *Itinéraires de Salah Stétié*, Paris, l'Harmattan, 1996, pp. 159-170) et la présentation d'Yves Bonnefoy à l'édition de *Fièvre et Guérison de l'icône*: "Deux langues mais une seule recherche".

à travers l'ampleur de ses variations de lecture. Il se fraye un chemin ambigu entre deux risques: d'un côté, la captivité par l'ardente parole au point de le laisser sans distanciation possible pour une réflexion; de l'autre, la clôture dans la fermeté de l'analyse qui éteindrait en lui les braises de cette parole. Nous ne cachons pas que c'est par cette voie difficile que notre recherche passe essayant, par un violent tour de force, non pas de fuir ces deux dangers mais de prendre appui sur eux, de les aimer mutuellement.

Sans prétendre donc épuiser cette oeuvre qui, sûrement, suscitera d'autres réflexions, nous tenterons de saisir, dans une approche d'ensemble, des éléments essentiels de son univers poétique. Notre objet est de chercher les lignes de force qui traversent cette parole, qui lui donnent sa spécificité. Il ne s'agit pas pour nous de la rendre cohérente, de l'expliquer, mais d'aller vers ce qu'on pourrait appeler les fondements de son architecture voilée, celle que nous pressentons fortement en dessous de notre écheo à construire un sens clair et définitif lorsque nous lisons ces poèmes. Nous rencontrons en chemin une voix amie, celle de Salah Stétié lui-même, avec deux textes récents où il réfléchit sur des questions directement impliquées dans sa poésie³, qui nous aideront à pénétrer cette architecture.

1. L'ARABESQUE ET L'INCENDIE DES ASPECTS

Au premier abord *Fièvre et Guérison de l'Icône* présente deux traits qui nous rappellent les oeuvres précédentes de l'auteur: retours fréquents d'une voix sur elle-même et impossibilité quasiment constante de donner un sens clair à la littéralité textuelle. En surface, l'oeuvre apparaît comme entrelacé-ment, comme espace de mystérieuses transitions entre les mots, difficiles à découper. L'absence quasi systématique de ponctuation et de parties claires dans le déroulement des poèmes contribue à ce profil d'arabesque et d'enchaînement continu que la critique a déjà apprécié dans d'autres ouvrages de Salah Stétié. Mais on aurait tort d'identifier l'arabesque de *Fièvre et Guérison de l'Icône* à la projection régulière dans l'espace de la parole de plusieurs modèles ou patrons. Aucune régularité absolue n'est perceptible dans les retours et les entrelacs; c'est dire que si arabesque il y a ici, il prend une apparence floue et mouvante comme s'il était plongé dans une eau dont l'effet serait d'altérer - non pas de briser - à la perception la régularité des retours. Le caractère mouvant de l'arabesque s'appuie aussi sur la diversité des types de reprise qui se succèdent en lui. Un bref aperçu des différents seg-

Tensions de la parole poétique dans Fièvre et Guérison...

317

ments qui reviennent dans les poèmes nous montrera à quel point sont variés les ressorts de cette parole en arabesque.

Tout d'abord, ce qui revient dans des intervalles plus ou moins réguliers c'est le silence accompagné des inflexions de la courbe mélodique qu'entraîne la prosodie. L'adoption majoritaire de mètres pairs comme l'alexandrin et le décasyllabe dans cette oeuvre nous montre qu'un souci de régularité a orienté, du moins en partie, l'écriture.

L'arabesque renforce aussi son ossature dans les micro-contextes où se produisent des alliterations et des convergences associatives. Ainsi se fait jour une tendance à mettre en vibration réciproque le même parsemé parfois dans l'espace d'une seule ligne. Le deuxième vers de "Dormition de la neige" est remarquable par l'association de ces deux genres de reprise dans le cadre serré d'un décasyllabe: "Dans le vent vide où se *dévoit* le *froid*"(21): alliteration de consonnes labiodentales doublée de l'association des termes *vide*, *dévoit* et *froid* avec la dénudation, avant-scène de l'anéantissement qui attire à lui cet univers poétique.

Mais franchissons le seuil du mot. Nous constatons que certains termes, dont les référents puisent dans le simple et l'élémentaire -*neige*, *froid*, *feu*, *ombre*, *rose*, pour ne citer que quelques uns- reviennent tout au long des poèmes. Encore plus, et pour autant que ce terme paraisse impropre pour cette poésie, quelques thèmes s'entrelacent, perceptibles malgré les liens et transitions magmatiques entre eux; ainsi est-il de la mort, du sommeil, de l'amour qu'il est difficile de ne pas trouver dans un seul poème de *Fièvre et Guérison de l'Icône*.

Le lecteur est frappé par les retours de termes et syntagmes dans des contextes embrassés d'un seul regard, et qui laissent en suspens leur signifiés habituels sans pour cela permettre une réduction sûre de l'écart. La voix poétique aime entrelacer le même dans des rapports qui ne sont pas de succession ou équivalence, ce qui fait que mutuellement les diverses occurrences du terme se questionnent leur sens. Renée Ventresque a déjà étudié l'importance des actualisateurs du lieu interne -comme *dans*, *en*, *de*, etc...- dans la formation de l'entrelacs de cette parole⁴. Effectivement, la forte impression d'arabesque dépend autant des termes répétés que de tout ce qui les met en rapport ou les entrelace. En outre, il y a dans *Fièvre et Guérison de l'Icône* une forte tendance à placer par des moyens divers le même dans le même: "Comme une *flamme* endormie dans la *flamme*" (26), "L'*image* est endormie dans le feu de l'*image*" (105); "Et dans le *fleuve* il y a sans doute un autre *fleuve* / Et dans la *lune* une autre *lune* / Et dans la *lampe* une autre *lampe* (41); "Arbre d'un

3 "Passage des Dormants", *L'Ouvraison*, Paris, José Corti, 1995, pp. 25-74; *Raisons et dérasons de la poésie*, Fassano, Schema Editore & Paris, Didier Érudition, 1998.

4 Renée Ventresque, "La Nuit du coeur flamboyant: poème du désastre", *op. cit.*, p. 168.

arabe au désertes colombes"(106); etc... L'arabesque ne révèle-t-il pas de cette façon qu'il y a en lui une dimension autre que la surface? Il témoigne par ce creusement du *même* dans le *même* qui déjoue la plate logique et com- plique la référence des mots, qu'il est aimanté par une force en profondeur, qu'il ne saurait se limiter à être une organisation plus ou moins équilibrée d'éléments en surface⁵.

Une constatation s'impose: l'organisation en arabesque et rythme de cette parole témoigne d'une tension interne en elle. D'un côté: elle sécurise par l'appréhension d'une ordonnance; de l'autre, elle inquiète le lecteur par les retours qui désagrègent les notions des signes, qui les laissent veufs de réfé- rence. C'est dire que, sur ce plan, l'arabesque harmonieux en surface vibre d'un manque pour le lecteur: ne comprenant pas mais assumant que ces vers sont issus d'un être humain comme lui, il perçoit un au-delà de ces signes, de ces désignations, dont il ne touche que l'ombre.

L'arabesque nous apparaît aussi comme versant complémentaire de la littérarité obscure pour le sens de cette poésie. Le lecteur de Salah Stétié sait qu'il est difficile, sinon impossible, de donner un sens clair à ses poèmes. Dresser l'inventaire des moyens mis à l'oeuvre pour arriver à ce résultat serait long: nous retiendrons celui qui nous paraît essentiel: ce sont des associations intuitives qui la plupart des fois commandent le déroulement des poèmes. En d'autres termes, il est bien difficile de traduire ces mots en langage clair et de leur redonner une référence au su et au connu par réduction de leur écart. Sans doute la culture islamique de Salah Stétié, rebelle au mimétisme de la représentation et portée vers l'abstraction, a-t-elle contribué au développe- ment de cet aspect de son langage poétique⁶, toujours est-il qu'il apparaît aussi comme un des signes inéquivoques de la modernité poétique occidenta- le de son oeuvre.

Il y a donc une dissociation à passer les yeux lecteurs sur la surface des poèmes de *Fièvre et Guérison de l'Icône*. Retrouver le même entrelacé nous situe bientôt en territoire déjà parcouru et nous fait épouser une ordonnance certes non pas rigide mais ordonnance quand même. Cependant cet équilibre est constamment rompu par l'impossibilité de réduire l'écart référentiel des images et symboles qui, sous les plus diverses configurations syntaxiques, se succèdent dans l'oeuvre. Au coeur de l'ordonnance, l'impossibilité de donner

⁵ Vid. sur ce sujet: Adonis, "Le signe du feu ou une esthétique du désert", dans Ploquier, Paul et Ventresque, René, éd., *Itinéraires de Salah Stétié*, op. cit., p. 147.

⁶ Vid. à ce sujet l'essai de Salah Stétié, *Lumière sur Lumière*, Paris, Les Cahiers de l'Égaré, 1992, pp. 70 sq..., ainsi que l'article cité d'Adonis.

un sens clair, qui est virtualité multiple de lectures, déséquilibré et plonge pa- radoxalement à la fois dans un pays connu et dans des chemins inexplorés. Surtout lorsque dans un même contexte serré la répétition de termes fait dou- ter de leur sens et de leur référence habituelles.

Et pourtant s'il est vrai que le décodage des images, symboles et non-sens littéraires, ne saurait donner des résultats clairs et définitifs à la conscience, les associations nombreuses aux thèmes-clés évitent une dispersion absolue de la lecture. C'est dire que le lecteur de Stétié, sous l'échec du décodage précis, est amené par les connotations et les associations à certaines constantes tels que la mort, le sommeil ou l'érotisme, que nous allons bientôt aborder.

2. L'ICI

Comme dans d'autres ouvrages de Salah Stétié, pour autant que sa parole soit obscure à l'entendement, elle n'est pas création d'un monde de signes autonomes par rapport à notre lieu, ou - pire encore - qui le voilerait ou le fui- rait⁷. La tendance de cette poésie à transcender, à dépasser la plate apparence d'un visible sans aventure, n'empêche pas que le visible qui compose notre ici soit constamment présent en elle, ne serait-ce que par les retours fréquents des signes de réalités élémentaires dans les poèmes. Le mot "ici", qui revient souvent dans cette parole - "Ici je suis, (...)" (31), ancre la voix dans son lieu. D'ailleurs, il semble même que le poète à donné une inscription plus lisible à son vécu dans cette oeuvre que dans les précédentes. Ainsi, l'absence de contextes précis comme ils pourraient apparaître dans une autobiographie, ne nous empêche pas de reconnaître le vécu dans ces poèmes, pour autant que le moi lyrique se projette souvent dans une troisième personne verbale: "Cet homme est là et tous ses chats l'évitent (...)" (138), "Il habita les chambres de ce monde / Et sa douleur fut grande d'habiter / Dans ce pays privé de ces ri- vières (...)" (138); "La chatte est là, elle regarda la vie avec tristesse / Et ma mère en mourant avait l'air étonné (...)" (79). Ces allusions directes ont une large portée dans notre perception de l'oeuvre: elles constituent des points qui ancrent la parole dans la vie et invitent à retrouver cette dimension dans

⁷ Une réflexion s'impose ici à partir du titre *Fièvre et guérison de l'Icône* sur la valeur accor- dée par le poète à toute représentation du réel, à toute langue de poète en fin de compte. Nous nous bornerons à constater pour l'instant que l'opposition entre *fièvre* et *guérison* nous révèle la faible nécessité de l'oeuvre de langue entre le poète et le réel mais aussi la nécessité de ne pas la substituer au monde. Attitude qu'il faut situer dans le cadre de la culture islamique, qui est un des fondements de la poésie de Salah Stétié. Vid. à ce propos le chapitre "L'Islam et les images", *Lumière sur Lumière*, op. cit., pp. 45-78.

les autres poèmes. Ainsi amour, rêve, mort, moments de plénitude ou d'angoisse parsemés dans les pages, font miroiter la chair même qui a les vécus, ce qui, en retour, nous implique davantage dans l'oeuvre comme lecteurs aussi de chair. Ce qui va de pair avec l'usage des mots dans leur sens habituel, qui coexiste avec leur usage comme symboles: "Il faut l'escargot il faut le lieron / Il faut le froid feuillage et la rosée (...)" (31): "Cela qui est dans nos maisons: nos chiens, nos livres (...)" (87). Si le vécu ancre la parole dans la chair, la nomination pure et simple situe indubitablement l'expérience entre les choses qui nous entourent. Mais Salah Stétié lui-même s'est exprimé à ce propos:

Le poète, homme de solitude, ne nomme finalement que le lot le plus commun et le mieux reçu en partage par tous: outre la vie, la mort et l'amour, ces trois angles de notre triangle, il donne -chaque fois un peu autrement il est vrai- leur nom à l'air et au sable, au ciel et au étoiles [...] Or il tombe sous le sens que ces éléments, parmi bien d'autres qui, à la façon d'un jardin, nous enclouent et nous délivrent, sont ceux de notre quotidien: le plus ordinaire, ceux dont nous vivons sans y penser comme l'air que nous respirons ou le soleil dont nous attendons notre croissance.⁸

Fièvre et Guérison de Ilcône se caractérise par le fait de rendre reconnaissables à la lecture les segments du vécu, les choses qui nous entourent. D'où le fait que, par contraste, toute incursion dans l'invisible y ait une vibration encore plus aiguë. Ajoutons que, malgré l'intensité de l'enracinement dans son vécu et son ici, cette voix poétique ne s'intéresse pas à détailler ou décrire les choses; nous pourrions dire en langue de poète qu'elle ne se consacre pas à l'éclair de surface du vécu et des choses mais plutôt à faire miroiter l'obscurité qu'ils recèlent. Paraphrasant le poète, nous dirons que le vécu et le réel sont incendiés dans leurs aspects en quête de la substance, "celle par qui tout ce qui est -sauf elle- n'est qu'aspects, frémissements de surface, épiphénomènes"⁹. Nous ne nous sentons pas en mesure d'aborder en profondeur les implications religieuses et philosophiques d'une telle notion, que l'on retrouve avec des nuances dans les poètes mystiques -et nous connaissons l'attraction que ressent Salah Stétié pour les points de rencontre entre quête spirituelle et quête poétique.¹⁰ Mais certains de ses traits nous éclairent

⁸ Salah Stétié, *Raisons et dérasons de la poésie*, op. cit., pp. 8-9.

⁹ Id., op. cit., p. 13.

¹⁰ Vld. "Passage des Dormants", *L'Ouvraison*, op. cit., p. 38 et *Raison et dérasons de la poésie*, op. cit., pp. 20-23.

le plan de la dimension humaine et poétique: ainsi, il est décisif -nous semblerait-il- que cette "substance", quelle que soit sa nature, ne se situe pas hors de notre espace mais au coeur mystérieux de celui-ci. Le visible, la chair, la texture des choses, la respiration, la souffrance ou la joie ne se troquent pas contre les miroitements de l'invisible: l'invisible est au coeur du visible et c'est précisément le but de la poésie de le faire vibrer en nommant de façon telle que, de l'écart perçu entre les signes et les référents, se creuse dans notre inquiétude lectrice l'intervalle de son surgissement. Ce n'est pas une renonciation au monde que nous lisons dans les vers de Salah Stétié mais une appréhension en profondeur de celui-ci dans la certitude qu'il recèle un joyau, un mystère qui peut nous combler.

Invisible dans le visible, mystère dans le quotidien, énigmatique joie sous l'acte le plus simple, abstrait dans le concret, constituent une tension cardinale de cet univers poétique. Les exemples sont nombreux et il serait souhaitable d'étudier les diverses configurations rhétoriques qui lient le visible à l'invisible dans les poèmes. Nous nous contenterons dans ce travail de citer quelques uns:

"Ce pays où nous sommes

Est traversé par une eau froide immatérielle (...)" (28)

"Les anfractuosités de la rose

Sont reliées à des chemins de terre

Rêveusement sous le sabot des brumes (...)" (91)

"Avant son grand retour au feu du monde

D'où le feu se retire

Pour qu'apparaisse une dalle d'eau noire

Cristal ontologique et non décrit

Sur qui le pied est retenu" (105)

"La mort! elle aussi regarde et elle voit

Et peut-être ne nous voit-elle

Que seulement comme une rose froide

Tout invisible et tout visible ensemble

Substance de la nuit dans l'eau du monde" (133)

"(...) Langue, lampe, balbutient

Et voici la pierre cassée, le pain de l'être

Le voici mis sur la table non servie

Nos mains aussi sont posées sur cette table (...)" (17)

Méditative et qui lui tend un fruit
 Il prend deux fruits pour son cheval -il sort
 Et nul cheval devant sa porte, mais
 Comme un millier soudain d'immenses lyres
 La flamme avec la flamme avec la pluie

Le symbole final est à nos yeux témoin non pas d'une délivrance métaphysique quelconque mais d'un vécu en plénitude du réel où les tensions entre contraintes se sont abolies. La mort est passage non pas comme fin de la vie terrestre, séparation de l'âme de la prison du corps, mais comme mort assumée à l'intérieur même de la vie qu'elle illumine ainsi étrangement. Et si "Dormition de la neige" peut receler quelque ambiguïté qui nous ferait croire à une délivrance totale de la mère ou à une initiation à la pureté spirituelle absolue, le dernier poème de l'oeuvre "La Terre avec l'oubli", qui fait écho par la place qu'il occupe à "Dormition de la neige", fournit un arrière contrepoinçt à ces espérances.¹⁶

Il y a présence féminine envoûtante dans *Fièvre et Guérison de l'icône* sous le visage de la mère et sous le visage de l'aimée, les deux parfois réunies dans le même poème. L'arabesque, le déroulement désordonné des poèmes, l'irrationalité des images laisse transparaître un vécu de la passion amoureuse. Il y a tout d'abord une présence féminine aimée qui "tient compagnie au poète / Sorti de l'ombre folle et des accidents" (59), présence à laquelle s'adressent parfois directement les paroles du poète: "Il faut nuit mon amour, les larmes vont venir (...)" (37). Mais elle acquiert un rôle beaucoup plus important: nombreux sont les poèmes qui l'associent à la présence de l'invisible, de la substance, de la plénitude sous diverses notations symboliques. La femme apparaît ainsi comme espace aussi de passage, liée fréquemment aux autres passages que constituent le rêve, la mort ou les présences élémentaires. Nous dirons même que l'activité érotique elle-même apparaît comme passage dans sa totalité d'esprit et de chair. Plusieurs poèmes qui excellent à rassembler le spirituel et le sensuel nous montrent à quel point il n'y a pas dans cet univers poétique de fossé entre le visible et l'invisible, entre le contingent et l'absolu, entre l'ici et l'autre. Colombe entre les cuisines de poussière, terre de feu à l'endroit de la femme, jambes écartées pour que la nuit infinie l'éclaire, le corps devenu vin bu dans la grappe du sein: le corps féminin, le corps joui apparaît doublé de la dimension d'un passage à la plénitude qui se manifeste par la présence de symboles à fortes résonances

spirituelles¹⁷. Cela est en particulier présent dans "Dormition de la neige" qui, à notre avis, est surtout dormition dans la femme de neige, perte de conscience salvatrice dans la femme désirée et possédée, qui mène à un vécu en plénitude dans le réel. On comprend ainsi qu'il y a une chair palpitante dans cette "Stèle dormante ombrée de neige" (21), et que cette chair palpitante allie cet homme qui est projection de la voix poétique à la troisième personne verbale:

Mais lui s'attarde à s'abreuver d'un lait
 Qui est le lait de la plus sombre fille
 De la plus nue avec ses étiennes
 Assise vive et ses linges de sang
 Rêvant cela et l'eau sur ses épaules
 Faisant briller de ses épaules l'ombre (22)

Dénudation de la plus nue, qui allie rêvant: femme de neige qui nourrit de blancheur: les évocations spirituelles au coeur de la chaleur du corps, la voix poétique vivant de son contact au corps aimé qui, on le comprend maintenant, pourra s'appeler Isis dans un autre poème.

Nous avons essayé de montrer à quel point la chair -chair de femme et de choses- est présente dans ce univers poétique; et pourtant, une orientation contraire s'y dessine dont la limite, au sens mathématique du terme, serait l'anéantissement. De toute façon, le sommeil, l'érotisme, l'assomption de la mort dans la vie, supposaient déjà une certaine atténuation de la conscience, ce qui les situait dans cette tension allant vers le néant dans l'oeuvre. Une étude serait souhaitable de tous les éléments qui donnent un mouvement vers le rien à cet univers poétique; nous nous contenterons dans cette approche de faire quelques remarques sur leur diversité. Il faudrait faire l'étude du réseau symbolique complexe dont la limite mathématique est l'anéantissement, la dénudation absolue qui donne sur le rien. Nous avons la forte impression qu'une bonne partie des symboles de l'oeuvre s'inscrivent dans ce dynamisme: neige, vide, nudité, retrait, absence, oubli, mort, etc... D'autres fois l'être même des éléments se situe dans ce dynamisme qui, passant par l'absence d'identité, va jusqu'au rien: "Ce n'est personne et l'arbre n'est personne", "Herbe de rien brûlant le jour aveugle". On retrouve le même phénomène chez le moi qui soutient la voix poétique: questionnement de l'identité et évidemment de celle-ci dans "personne": "Nuages puis nuages puis nuages / Sur

¹⁶ Vid. notre chapitre 4: "L'incertitude".

¹⁷ Nous reprenons des vers du poète qui figurent dans l'ordre aux pages suivantes: 71, 136, 131, 132.

notre vie et ses ombres ardentes / *Ombres de qui?* (72), "Ma vie qui n'est *persome*" (126). Nous lisons aussi des moments d'extrême intensité, situés parfois à la place de choix qu'est la conclusion du poème, où tout sinon presque, disparaît¹⁸.

Reste à donner une valeur à cette orientation de l'univers poétique. Nous ne cachons pas que la réponse que nous tenterons est toute provisoire, dans l'attente d'une étude plus approfondie de ce phénomène, qui devrait nous faire aborder l'intérêt de Salah Stétié pour la spiritualité des diverses cultures. Cette dénudation dont la limite est le rien correspond-elle à un *passage* sur le plan des actes de la voix poétique? Certainement pas comme le rêve, l'amour ou la mort. Elle dessine cependant le profil d'une attitude face à la vie qui a de fortes connotations spirituelles: l'épuration. Nous avons la forte impression - mais nous ne cachons pas ce qu'il y a d'intuitif dans ce que nous allons dire - que cet univers poétique est d'abord porté par le désir de trouver une plénitude dans un domaine purement spirituel, quoique le chemin qui y conduit se passe à travers les choses:

"Or le cheval et l'arbre
Portent tous deux le signe qui fulgure
Dans le retrait et la dénudation promise
D'eux rien ne restera mais le plus pur
De l'arbre sera figuré dans l'esprit" (23)

Fulguration dans la dénudation, le plus pur de l'arbre dans l'esprit: nous pourrions trouver d'autres exemples associant le *meilleur* à un événement de choses au terme de l'épuration ainsi qu'au domaine du spirituel. Pourtant, nous avons la forte impression qu'à ce moment se produit une inversion de la direction par attraction de la gravité terrestre et de la chair: la substance, l'invisible, revient alors dans le corps même des choses. C'est à dire au terme de l'expérience: ascèse non pas parce que l'esprit se soit affranchi de la chair, mais parce que tout -esprit et chair- s'est épuré, s'est défait du faux, du superfu qui cachait son origine- pour faire resplendir la substance.

¹⁸ Vld. la conclusion des poèmes "Paysage aux fourmis" et "La Terre avec l'oubli". La neuvième strophe du poème "Dernière maison du souffle" (119) est remarquable par le fait de lier directement érotisme et songe à la disparition.

4. L'INCERTITUDE

Les réflexions précédentes pourraient nous faire croire que Salah Stétié est un poète de certitudes. Et effectivement, il y a une transparence, une liberté dans son univers poétique qui pourrait nous faire croire, surtout dans certains vers ou poèmes isolés, à une réconciliation définitive entre l'homme et l'univers, à une plénitude définitive par présence de la substance dans tout. Mais si les moments de brasse son certains, ceux qui portent une inquiète incertitude, lorsque la voix, en termes généraux, s'estompe sans son essor vers l'invisible, ne manquent pas. Moments qui, sans être fréquents comme les autres, ont des répercussions décisives dans l'oeuvre et dont, dans l'attente d'une étude approfondie, nous signalerons quelques uns¹⁹. Ainsi on trouve un sommeil du *nous* au seuil verrouillé du jardin dans l'abandon des "esprits du ciel", ce qui est bien éloigné du sommeil qui est passage et qui mène à la plénitude. Le poème "L'enfant de cendre" est remarquable par sa dernière partie qui est une manifestation continue d'impossibles symboliques ou littéraux d'où se dégage une profonde anguisse. Si le corps est espace d'un *passage* à travers l'amour il apparaît aussi comme pauvre corps avec ses trous, resté au lit de la question ardente. Le poème peut s'achever par la disparition du superflu au terme de la dénudation mais sans que la cruauté symbolique alors à portée de la main ne puisse être atteinte pour assouvir la soif -ce qui nous rappelle ce Rimbaud qui pleurant vit de l'or mais ne put en boire. Mais s'il y a un poème sombre c'est celui par lequel s'achève l'oeuvre: "La Terre avec l'oubli", responsable en grande partie de cette tension entre plénitude et anguisse qui se résout en vibration d'incertitude. Dans ce poème nous sommes frappé par le retour d'une image simple et claire au milieu de l'intense irrationalité: cet homme vieux, parmi ses chats, qui pleure sans que rien ne le console, près de celle qui "Interrogée puis interrogante / [Elle] répond à la question par la question" (134). On a la forte impression que la dénudation et la présence féminine de "Dormition de la neige" ont inversé leurs valeurs, laissant cet être sans passages:

Et me voici l'enfant du même rêve
Un homme assis au milieu de ses chats
Qui pleure et son visage est sous la pluie
Car nulle Isis ne vient poser sa main

¹⁹ Nos commentaires renvoient aux pages suivantes dans l'ordre : 92, 97, 72, 125

Sur son épaule et d'un pauvre tissu
Voiler la nudité qui lui est honte (138)

Face à la joie du corps de "Dormition de la neige", à la femme qui y fait
sait le "don de neige", à la dormition qui finissait -la mort étant assumée dans
la vie- par la pluie réconciliée au feu dans une intense plénitude, maintenant
le rêve laisse la voix poétique pleurant, sans symbolique renaissance par la
main de la femme -devenue ici Isis par son pouvoir de *donner nouvelle vie* à
l'homme-, la nudité du corps autrefois désirant étant devenue honte. Encore
plus, la voix poétique voit le brasier et la neige, mais ne peut y toucher parce
que sa main est flamme, un feu bien différent -nous semble-t-il- de celui de la
substance:

Cet homme est seul avec l'olive avec la chèvre
Et tous ses chais autour de lui sont endormis
Il crie il crie vers le brasier il crie
Vers la grande neige tombée fruit dans la mort
S'il tend la main il touche l'ombre du fruit
Mais il ne pourra le manger, sa bouche
Et sa main n'est que flamme avec ses ongles (139)

La conclusion du poème insiste sur le fossé qui se creuse entre la femme,
qui a tant été *passage*, et la conscience poétique: "Femme elle va selon sa so-
litude [...] et seulement / Il y a il y a une rosée qui tombe / Il n'y a rien: la terre
avec l'oubli." (141). Anéantissement final de la conscience qui manque ici
de l'incendie de plénitude qui, inversant le mouvement, s'élargit sur la voix
poétique et ce qui l'entoure. Nous retenons quelques lignes de l'essayiste qui
vont dans ce sens:

Toute poésie qui apporterait à notre angoisse, à notre désir de nous situer, de nous entra-
ciner dans une certitude quelle qu'elle soit, qui apporterait, dis-je, un apaisement, me
paraîtrait douteuse, comme un linge est "doux" (...). Le poète est, par innocence di-
rions certains, par naïveté diront d'autres, le témoin de l'impossibilité réelle d'organiser
le cosmos ou l'esprit - qui sont incessante création, donc désordre- pour les faire entrer,
rentrer, dans des catégories rassurantes.²⁰

Voilà ce qui constitue certainement la matrice des tensions de l'oeuvre de
Salah Stétié: tendance à ordonner l'univers, à réconcilier l'homme et l'uni-
vers, à retrouver la plénitude de la substance; mais, en même temps, incertitu-
de de poète qui ne compte que sur ses mots, que sur sa vie, comme moyens et
qui vit de puissants revers dans sa tentative. Ce qui nous le rend encore plus
proche.

²⁰ *Raisons et dérives de la poésie*, op. cit., p. 28.