



Le Bulletin

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES DE BELGIQUE

Séance publique

Senghor, poète d'abord

Boniface Mongo-Mboussa Senghor et la saudade africaine –

Jean-Louis Lippert Senghor : car la civilisation mondiale sera

l'œuvre de tous ou ne sera pas – **Danièle Latin** Hommage au

poète : l'exil et le royaume d'écriture chez Senghor – **Jacques**

Izoard Ode à Senghor – **Lilyan Kesteloot** Écrire en afro-

français ? – **Marc Rombaut** Rencontres – **Jacques**

Crickillon Senghor, poète de notre utopie métisse – **Daniel**

Laroche Fonctions et ambiguïtés du rythme chez Senghor – **Papa**

Samba Diop La figure maternelle dans l'œuvre poétique de

L. S. Senghor ou la supplique pour la remise des clés du *pangoal*

Communications

Paul Gorceix La problématique de la mélancolie chez Henri-

Frédéric Amiel – **Alain Bosquet de Thoran** Lire et relire, vice

impuni ? – **Georges-Henri Dumont** Henri Davignon et ses amis

français



Séance publique du 18 novembre 2006

Senghor, poète d'abord

| | |
|--|----|
| Senghor et la saudade africaine par M. Boniface Mongo-Mboussa | 9 |
| Senghor : car la civilisation mondiale sera l'œuvre de tous ou ne sera pas par M. Jean-Louis Lippert | 15 |
| Hommage au poète : l'exil et le royaume d'écriture chez Senghor par Mme Danièle Latin | 19 |
| Ode à Senghor par M. Jacques Izoard | 29 |
| Écrire en afro-français ? par Mme Lilyan Kesteloot | 33 |
| Témoignages et rencontres par M. Marc Rombaut | 43 |
| Senghor, poète de notre utopie métisse par M. Jacques Crickillon | 49 |
| Fonctions et ambiguïtés du rythme chez Senghor par M. Daniel Laroche | 55 |
| La figure maternelle dans l'œuvre poétique de L.S. Senghor ou la supplique pour la remise des clés du pangool par M. Papa Samba Diop | 63 |

Communications

| | |
|---|-----|
| La problématique de la mélancolie chez Henri-Frédéric Amiel Communication de M. Paul Gorceix à la séance mensuelle du 9 septembre 2006 | 89 |
| Lire et relire : vice impuni ? Communication de M. Alain Bosquet de Thoran à la séance mensuelle du 14 octobre 2006 | 101 |
| Henri Davignon et ses amis français Communication de M. Georges-Henri Dumont à la séance mensuelle du 9 décembre 2006 | 109 |

L'Académie remercie Mesdames Ann Gerrard et Dominique Gillerot
pour leur collaboration active à cette journée consacrée à Senghor
à l'occasion de son centenaire.

Sans la contribution de l'asbl CEC (Coopération Éducation Culture) qu'elles animent,
certains orateurs n'auraient pu être conviés à la manifestation.

Senghor, poète d'abord

Séance publique du 18 novembre 2006

Senghor et la saudade africaine

Par M. Boniface Mongo-Mboussa

Je viens d'un pays (le Congo Brazzaville) qui a mené une guerre intellectuelle et littéraire contre Léopold Sédar Senghor. Dès 1957, le poète Tchicaya U Tam Si prenait ses distances avec la Négritude en multipliant des piques poétiques. « Sale tête de Nègre ! Voici ma tête congolaise¹ », « je vends ma Négritude à cent sous le quatrain » ou encore « il y a des goyaves pour ceux qui ont la nausée des hosties noires² », allusion manifeste au recueil éponyme de Senghor. Ces vers agressifs et ironiques seront élucidés de manière discursive par son compatriote Jean-Baptiste Tati-Loutard, qui dénonce en 1968³ l'essentialisme de la Négritude. Ces propos s'amplifient en 1969 dans le discours de la délégation congolaise au Festival panafricain d'Alger. Dans cette critique de la Négritude, il faut distinguer la part esthétique et l'aspect politique. Du point de vue esthétique, l'argument est imparable. Les écrivains congolais reprochent à la Négritude de phagocyter les talents ; du point de vue politique, voire idéologique, ils s'attaquent au socialisme africain de Senghor et, en creux, à son non-engagement littéraire. Or, si l'on lit attentivement la poésie de Senghor, on s'apercevra combien elle est engagée, du moins engageante. Il suffit de bien lire entre les vers...

1/ Tchicaya U Tam Si, *Le Mauvais Sang* suivi de *Feu de Brousse* et *À Triche-cœur*, Paris, L'Harmattan, 1978, p.76.

2/ *Ibid.*

3/ J.-B. Tati-Loutard, Postface aux *Poèmes de la mer*, Yaoundé, Clé, 1968.

Senghor et l'obsession du suicide

Le deuxième truisme à propos de Senghor consiste à comparer sa poésie et celle d'Aimé Césaire : sa Négritude serait sereine, comparativement à celle du poète martiniquais. C'est vite dit, et c'est oublier toute la mélancolie qui traverse sa poésie. Voilà pourquoi, quand Senghor déclare en 1976, au moment de son soixante-dixième anniversaire, qu'il se lève chaque jour avec l'envie de se suicider, la stupeur est générale chez les critiques. Senghor est en réalité un poète de l'éloge. Sa poésie est une célébration de l'Afrique. Une Afrique perdue à jamais. D'où, toute la mélancolie qui s'en dégage. Car la mélancolie est le symptôme de tout ce qui a été, qui ne sera plus. Vu sous cet angle, *Joal*, l'un de ses poèmes les plus lus, est un chant de la mélancolie.

Joal !
 Je me rappelle
 Je me rappelle les signares à l'ombre
 Verte des vérandas.
 Les signares aux yeux surréels
 Comme un éclair de lune sur la grève

 Je me rappelle les festins funèbres
 Fenêtre fumant du sang des troupeaux égorgés⁴.

Cette mélancolie senghorienne s'origine dans toute une tradition littéraire française initiée par Charles Baudelaire. Car Senghor a beaucoup pratiqué Baudelaire, à qui il a consacré son mémoire de DES, plus précisément sur la question de l'exotisme chez l'auteur des *Fleurs du Mal*. Dans son poème *Invitation au voyage*, Baudelaire crée toute une tradition : le voyage imaginaire vers l'inconnu pour fuir l'ennui. Thème que Mallarmé prolonge dans *Brise Marine* :

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.
 Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
 D'être parmi l'écume inconnue et les cieux⁵ !

Mais alors que chez Mallarmé et Baudelaire la fuite se réalise dans l'espace, vers l'ailleurs, chez Senghor elle a lieu dans le temps, vers le royaume d'enfance. Un royaume pastoral, harmonieux.

Ce voyage n'est pas une simple nostalgie sur l'enfance du poète ; elle est aussi dialogue avec les morts. La guerre, on le sait, a été

4/ Léopold Sédar Senghor, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1990, p.15.

5/ Stéphane Mallarmé, *Vers et Prose*, préface par Henri Mondor de l'Académie française, Paris, Perrin, 1961.

dans la vie de Senghor une expérience radicale. Tirailleur parmi les tirailleurs, l'enfant de Joal est amer à la libération, à cause de la solitude de ses frères d'armes et de race tombés dans l'oubli au moment des grandes commémorations. Son poème *In memoriam*, qui ouvre *Chants d'ombre* est à cet égard un concentré de mélancolie :

C'est dimanche
J'ai peur de la foule de mes semblables au visage de pierre
De ma tour de verre qu'habitent les migraines, les Ancêtres
impatients
Je contemple toits et collines dans la brume
Dans la paix, les cheminées sont graves et nues.
A leurs pieds dorment mes morts, tous mes rêves faits poussière
Tous mes rêves, le sang gratuit répandu le long des rues, mêlé au
sang
des boucheries⁶.

Ce poème, qui célèbre la mémoire des tirailleurs sénégalais, est d'abord un dialogue de Léopold Sédar Senghor avec le poète guyanais Léon-Gontran Damas. Bien avant Senghor, Damas demandait dans *Pigments* (1936) aux tirailleurs sénégalais de ne « plus souiller à nouveau les bords antiques du Rhin » et d'envahir l'Afrique. Traduit en langue baoulé (en Côte d'Ivoire), ce poème était lu en Afrique de l'Ouest comme un acte de résistance. Il fut saisi en 1939 et interdit pour atteinte à la sûreté de l'État. Comme Damas, Senghor célèbre les tirailleurs sénégalais, mais dans une perspective différente. Senghor veut réhabiliter la mémoire des tirailleurs morts pour la France mais dans le cadre des institutions républicaines françaises.

De Baudelaire à Damas

Il s'agit de réclamer justice pour ses frères injustement oubliés par la mémoire officielle. Trois raisons l'autorisent à parler au nom des tirailleurs: la fraternité de sang, les tirailleurs sont noirs ; la fraternité d'armes, il a participé à la Seconde Guerre mondiale ; enfin, son statut de poète. Prolongeant la tradition des symbolistes, qui ont chanté avant lui « les fleurs artificielles des nuits de Montparnasse » et les « rêves des clochards sous l'élégance des ponts blancs », Senghor veut chanter à son tour les tirailleurs sénégalais. En fait, il s'agit plus d'un élargissement que d'un prolongement. S'inspirant de la poésie des symbolistes, il l'élargit aux tirailleurs, oubliés de l'histoire officielle et littéraire. D'où la mélancolie.

6/ Léopold Sédar Senghor, *op.cit.*, p. 9.

Je contemple mes rêves distraits le long des rues,
 Couchés au pied des collines
 Comme les conducteurs de ma race sur les rives de la
 Gambie et du Saloum
 De la Seine maintenant, au pied des collines.
 Laissez-moi penser à mes morts !
 C'était hier la Toussaint, l'anniversaire solennel du
 Soleil
 Et nul souvenir dans aucun cimetière⁷.

Si *Chants d'ombre* et *Hosties noires* sont des recueils de la mélancolie marqués par la mort et les vicissitudes de l'exil, *Éthiopiennes* et *Lettres d'Hivernage* sont des recueils d'amour. Amour de l'Afrique des Empires et des rois, avec une affection particulière pour Chaka dans *Éthiopiennes*. Dans ce beau recueil, le poème *Chaka*, conçu comme une pièce de théâtre, place l'Empereur Zulu devant un dilemme : sa passion pour l'Afrique ou son amour pour la belle Noliwé. Certains critiques ont vu dans ce drame l'autoportrait du poète sénégalais. Ce qui n'est pas sans fondement puisque, après avoir écrit des poèmes axés sur la splendeur de l'Afrique, Senghor glisse progressivement avec *Lettres d'Hivernage* vers une poésie amoureuse. Mais cette parenthèse sera de courte durée. Autour des années 80, deux événements douloureux l'obligent à un retour vers la mélancolie. D'abord le suicide de son premier fils, Guy Waly, brillant universitaire né de son premier mariage avec Ginette Eboué ; puis, en 1981, Philippe Maguilen, son second fils, issu de son second mariage avec Colette Hubert, trouve la mort dans un accident de circulation à Dakar. C'est l'effondrement. Comme l'écrit Hervé Bourges, « la mort de Philippe représente pour Senghor le deuil d'un idéal, qui était à la fois un horizon intellectuel et une ambition universelle⁸ ». Pour noyer son chagrin, Léopold Sédar Senghor compose une élégie.

Élégie à Philippe Maguilen :

Et j'ai dit « non ! » au médecin : « Mon fils n'est pas mort,
 ce n'est pas possible. »
 pardonne-moi, Seigneur, et balaie mon blasphème, mais ce n'est
 pas possible.
 Non non ! ceux qui sont mignotés des dieux ne meurent pas si
 jeunes.
 Tu n'es pas, non ! un dieu jaloux, comme Baal qui se nourrit
 d'éphèbes.

7/ *Ibid.*, p. 10.

8/ Hervé Bourges, *Léopold Sédar Senghor, Lumière noire*, [Paris], Mengès, 2006, p. 162.

De notre automne déclinant il était le printemps ;
Son sourire était l'aurore
Ses yeux profonds, un ciel cristallin et frangé d'humour.
Il était vie et raison de vivre de sa mère, lampe veillant dans
La nuit et la vie⁹.

Dans ce poème comme dans tous les autres où Senghor est confronté à la douleur humaine, il s'en remet à Dieu. Dans un premier temps, il nie la mort de son fils. Et ce qui est remarquable ici, c'est qu'il nie le diagnostic de la science et s'en remet à la foi comme unique forme de salut. Il oppose ainsi la raison à la foi. Et toute la mélancolie, qui traverse ce poème, n'est pas qu'une mélancolie classique du poète romantique. Il s'agit d'une mélancolie beaucoup plus profonde, plus spirituelle. La mort de Philippe le ramène à cette fameuse saudade, qui traversait déjà *Chants d'ombre*.

Saudade et Négritude

Cette saudade, il va l'approfondir sur le plan théorique quand il découvre l'œuvre de Fernando Pessoa, via Armand Guibert. Il écrit alors *Élégies des Saudades*, puis un article *Lusitanité et Négritude* qui, à l'origine, est un discours prononcé en 1975 à l'Académie de Lisbonne à l'occasion de sa visite officielle.

On le voit, la mélancolie senghorienne est certes la conséquence de son tempérament. Mais elle est nourrie par la fréquentation de deux poètes – Baudelaire et Pessoa –, alimentée par l'exil et la perte des êtres chers. Cette mélancolie nourrit son art poétique ; la poésie, en retour est sa seule réponse à la mélancolie. Parce que « nous n'avons qu'une réponse avec la mort : faire de l'art avant elle¹⁰ ».

9/ Léopold Sédar Senghor, *op. cit.*, p. 287.

10/ René Char, cité par Christine Buci-Glucksmann, dans *Une femme philosophe*, [Paris], Klincksieck, 2008, p.36.

Senghor : car la civilisation mondiale sera l'œuvre de tous ou ne sera pas

Par M. Jean-Louis Lippert

À l'impossible nous sommes tenus. C'est, je crois, la raison d'être même de toute Parole. Nous sommes tenus à l'impossible de dire l'indicible, de quelque charge de non-dit que cet indicible aujourd'hui se leste partout. Faute que l'on s'en avise, ne nous résignons-nous pas, le plus souvent, à voir proliférer le faux-dire, cette *pseudologie* généralisée qu'au siècle vingtième battirent en brèche, parmi d'autres, quelques âmes venues du noir pays, lesquelles capturèrent notre langue, mais aussi nos légendes et nos mythes, ainsi que le plus précieux butin d'une guerre dont Pasolini disait qu'elle se joue avec les armes de la poésie ?

« Mon empire est celui des proscrits de César » écrivait dans son poème *Éthiopiennes* celui que nous saluons aujourd'hui. Sans doute, son antagonisme à César était-il moindre que celui de Césaire. Un engagement moins de révolte et de rupture que de recueillement, d'enracinement, d'acquiescement au miracle du monde. Une poésie moins de soleil guerrier que « de lune aimante au tam-tam voilé », selon ses propres mots. À l'heure où s'érigent et se creusent, plus minés et barbelés que jamais, murs et tranchées faisant frontière entre mondes spirituel et temporel — jalousement gardés depuis leurs miradors par les religions officielles — comment ne pas fêter ensemble ces deux sorciers du verbe ayant uni, chacun à sa manière, le combat poétique aux responsabilités politiques ? Chacun, sur sa rive de l'Atlantique, ne relia la terre au ciel que pour mieux faire copuler fables d'Afrique et d'Amérique avec les légendes et les mythes venus du sol européen.

Ces mythes et légendes où prend source le grand fleuve des créations occidentales, n'en avons-nous pas perdu jusqu'au souvenir ? Et faut-il s'étonner si ce furent certains descendants de nos esclaves, en marronnage de l'Esprit, qui retrouvèrent la trace de nos propres sources oubliées ? Pour s'y abreuver d'abord ; puis pour en irriguer de nouvelles terres mentales qui eussent été inconcevables voici cent ans, quand naquit Léopold Sédar Senghor.

À portée de voix du Palais royal, nous pouvons imaginer combien prestigieux, dans le monde francophone, devait être le prénom de Léopold en 1906. Un demi-siècle plus tard, à l'automne 1956, un clin d'œil ironique du destin conférerait à cet impérial prénom une portée vraiment universelle — au sens de César moins qu'à celui de Césaire — lors du I^{er} Congrès international des écrivains et artistes noirs tenu à Paris-Sorbonne, quand Léopold Sédar Senghor y conclurait son message par cette prophétie : « Car la civilisation mondiale sera l'œuvre de tous ou ne sera pas. » Qui donc alors, dans le monde civilisé, pouvait-il prendre au sérieux de tels mots proférés par un nègre ? Si la prophétie a pour sens d'origine une parole mise en avant, une parole qui devance, donc une parole qui se sent tenue à un impossible auquel, grâce à cette parole initiale, s'offriront plus tard les voies d'une concrétisation historique, alors il nous revient de célébrer la foudroyante actualité de cette parole devancière.

« Je te découvre terre promise du haut d'un haut col calciné », écrit Senghor dans son poème *Chants d'Ombre*. L'image évoque celle du captif en fuite, voyant se découvrir à lui ce qui relève d'une vision prophétique. Décidément, notre nègre marron semblait en tenir pour les accents de la prophétie biblique. Encore découvre-t-on que son chant s'adresse ici à la « Femme nue, femme noire (...), Femme nue, femme obscure ! », celle dont Jean-Paul Sartre écrirait que, face à elle, notre blancheur paraît « un étrange vernis blême » sur une chair des plus incertaines...

À l'impossible, nous sommes donc tenus de dire ce paradoxe qui voit le cœur de notre Empire matériel et temporel anémier sa substance charnelle, quand les membres affamés de ce grand corps, à l'échelle planétaire, s'animent et s'animeront toujours davantage d'une énergie spirituelle dont, croyant la détenir en apanage, nous avons fait la justification même de leur assujettissement.

Biblique donc, évangélique cette voix nègre évoquant les « dieux géants de l'Éden » pour célébrer la chair, mais exigeant aussi que « brûle toute fleur, toute pensée vaine » devant la « flamme qui illumine ma nuit » ; implorant l'Esprit pour qu'il « embrase mes lèvres de sang ».

Vous l'avez entendu : je me suis surpris à vous livrer une citation sans modifier comme il est d'usage, la forme des possessifs. Car le miracle prophétique est consubstantiel au miracle poétique : sa nuit, ses lèvres au poète sont les miennes, sont les vôtres. Sont notre bien commun dans l'hypothèse d'une communion rendue possible par l'impossible même de la Parole à quoi nous sommes tenus.

Certains, au cœur du présent Empire, se demandent si la poésie est encore en vie, c'est-à-dire si elle a un avenir ou si elle ne serait plus qu'un objet d'études universitaires, de colloques académiques. Cette inquiétude seule en dit long sur un monde privé des ailes du Phénix. L'on évoque la péremption, la valeur symbolique érodée, la reconversion dans les spectacles-performances d'une « poésie » dont on a oublié qu'elle est d'abord frisson face au soleil de l'aube et du crépuscule, et qu'une pensée rythmée naît de capter ses signes entre les nuages. Elle naît quand surgit, comme dans le poème *Éthiopiennes*, l'« aurore du rire divin », ou encore, à l'« heure des peurs primaires surgies des entrailles d'ancêtres ». Car, toujours dans *Éthiopiennes* : « Roi de la lune, j'unis la nuit et le jour. Je suis prince du Nord et du Sud, du Soleil-levant prince et du Soleil-couchant. » Quelque chose alors se met à trembler – dont se souviennent les sources oubliées – de l'ordre d'un tambour dont la peau se tendrait aux dimensions de l'univers. Quelque chose d'infini tremble, et fait résonner le vide intersidéral au plus intime de nous-mêmes. « Qu'il nous berce, le silence rythmé », dit alors Léopold Sédar Senghor. « Écoutons son chant, poursuit-il, écoutons battre notre sang sombre, écoutons battre le pouls profond de l'Afrique dans la brume des villages perdus. »

Toujours le sang, toujours le chant. Sans quoi (dans le poème *Hosties noires*, écrit voici plus de soixante ans) :

Et voici que les hautes tours, orgueil des hommes, tombent.
Comme les géants des forêts avec un bruit de plâtras.
Et voici que les édifices de ciment et d'acier fondent comme
la cire molle aux pieds de Dieu.

Hommage au poète : l'exil et le royaume d'écriture chez Senghor

Par Mme Danièle Latin

Évoquer Léopold Sédar Senghor, c'est retracer le poème d'une vie dont les actes majeurs sont des Élégies et dont chaque élan participe du grand rythme vital de la création, le singulier et le collectif s'y trouvant confondus dans une même passion, en un fascinant redressement contre le déterminisme historique qui le fit naître, lui et son peuple, sujets colonisés de la République impériale française.

Cette donnée première, cet obstacle majeur, Senghor les traversa pour lui-même par ses brillantes études supérieures, puis pour son peuple, par son action d'homme public et d'homme politique mais, dès avant, il aura trouvé son identité spirituelle dans l'initiation que représente pour lui l'écriture poétique dans la langue française. C'est là son vrai royaume à lui, l'exilé.

C'est dans l'écriture que se refonde pour Senghor l'unité de ce qui est divisé, à commencer par l'intégrité de son être même : sa vie durant, ce Sénégalais occidentalisé souffrira de se sentir double, déchiré entre deux options, deux cultures ou, plus exactement, tout son projet d'homme sera de renouer les contradictions, de les relier sans faire ombre à sa culture d'origine, celle qui, non reconnue par les Occidentaux, sera la principale inspiratrice de son génie.

Il y a dans cette fierté du poète Senghor à nommer l'Afrique, à la célébrer, à la glorifier une fervente passion qui dépasse de loin le seul désir de contrer un déni de reconnaissance. Écrire, pour Senghor, c'est créer la négritude, exprimer le besoin irrépressible de rendre sa mémoire et sa dignité plénière à l'homme noir et c'est surtout l'inscrire au centre d'une nouvelle universalité fondée sur le

partage de liens fraternels. Humanisme qui n'exclut pas la conscience de la violence. Car, nous dit le poète :

Dites, qui rendrait la mémoire de vie à l'homme aux espoirs éventrés ?
 (« Prières aux masques », *Chants d'ombre*, *Œuvre poétique* ¹, p. 24)

Quand, au cœur de la guerre, dans *Hosties noires*, Senghor chantant l'honneur bafoué des « tirailleurs sénégalais » s'écriera :

Ah ne suis-je pas assez divisé ? Et pourquoi cette bombe
 Dans le jardin si patiemment gagné sur les épines de la brousse ?
 (« Poème liminaire », *Hosties noires*, *Œuvre poétique*, p. 56)

ce sera pour construire en réponse une langue poétique nouvelle qui associe dans ses formes d'énonciation une double mémoire culturelle, gréco-latine, judéo-chrétienne et française d'une part, *sereer* et négro-africaine d'autre part.

Son texte poétique veut d'abord montrer que le monde africain peut être « beau comme l'Antique ». Et ce n'est pas hasard si Senghor exploite dans son écriture toutes les ressources de la langue classique, du mot rare ou précieux, qui n'ont pas de secret pour lui.

Ainsi dans ce vers :

La flûte du pâtre modulait la lenteur des troupeaux (...)
 (« Que m'accompagnent kôras et balafongs », *Chants d'ombre*, *Œuvre poétique*, p. 29)

Ou encore dans ces vers qui rappellent une tradition *sereer* :

Tu reviendras au festin des prémices. Quand fume sur les toits la douceur du soir au soleil décline
 Et que promènent les athlètes leur jeunesse, parés comme
 Des fiancés, il sied que tu arrives.
 (« Lettre à un poète. À Aimé Césaire », *Œuvre poétique*, p. 11)

Le premier recueil *Chants d'ombre* peut alors produire ses premiers effets qui sont de mettre en lumière les scènes et paysages de sa culture sérére refoulée par l'occident : la langue française, dûment retravaillée à cet effet, leur confère une beauté hiératique qui les légitime :

Au milieu de la cour, le ficus solitaire
 Et devisent à son ombre lunaire les épouses de l'Homme
 (...)
 tandis qu'alentour sur les hôras monte, houleuse de senteurs fortes
 et chaudes, la rumeur classique de cent troupeaux.
 (« À l'appel de la race de Saba », *Œuvre poétique*, p. 58)

1/ Léopold Sédar Senghor, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1990.

Senghor investit des contenus africains inédits dans des formes poétiques connues, héritées de la tradition française — celles de poètes symbolistes jusqu'à Verlaine et Rimbaud, Baudelaire, Apollinaire pour le vers libre, Claudel et Saint-John Perse pour le verset et la noblesse formelle — héritées de la tradition judéo-chrétienne également (principalement la Bible, le rituel, la passion du Christ). Et de par la constante association de ces composantes, il invente une poésie qui se veut riposte à la domination du pouvoir subi par l'histoire, une poésie centrée sur la nomination des forces secrètes de l'Afrique spirituelle et qui définit la mission du poète à l'instar de son modèle dans la tradition orale africaine.

Il s'agit de recoudre ce qui a été divisé, de recoudre les déchirures essentielles en opposant à la domination et à la violence de l'histoire européenne la noblesse d'un pouvoir symbolique et incantatoire inspiré des civilisations pastorales de l'antiquité à nos jours — la sienne, la *sereer*, étant au centre de celles-là. Et de la nommer dans le but de trouver le chemin « de notre noblesse nouvelle » qui est

non de dominer notre peuple,
mais d'être son rythme et son cœur

(...)

Non d'être la tête du peuple, mais bien sa bouche et sa trompette.

Telle est la mission du poète, du « dyali », de celui qui accompagne son peuple par-delà l'exil de l'Histoire dans le royaume d'écriture. Royaume d'écriture qui est au Royaume d'enfance ce que l'unité reconquise de l'adulte est à l'innocence première de cette « jeunesse sans couture », selon la propre formule de Senghor, jeunesse disparue dans une vie antérieure mais que le poète revisite à chaque poème pour y puiser les images abyssales qui entretiendront son projet. Et il s'agit d'un projet d'avenir bien que lourd de la mémoire du passé :

Cette colonne solennelle, ce ne sont plus quatre mille esclaves
Portant chacun cinq miktals d'or
Ce sont sept mille nègres nouveaux, sept mille soldats sept mille
paysans humbles et fiers
Qui portent les richesses de ma race sur leurs épaules musicales.
(« Que m'accompagnent koras et balafons », *Œuvre poétique*,
p. 35)

Ce chemin du poète passe par le retour à la purification rituelle au contact à nouveau des éléments sahéliens pour se laver et laver son peuple « des mépris et des moqueries », « des interdictions et des ségrégations » afin, dit le poète, que

je ne m'affadisse pas comme un assimilé, comme un civilisé.
(Appel à la race de Saba, Œuvre poétique, p. 59)

Et si le « poulet sans tache » qu'il offre en sacrifice « debout près de l'Aîné » est purement métaphorique, comme est métaphorique la « tornade sèche » qui le purifie, c'est néanmoins par l'évocation des pratiques symboliques ancestrales que Senghor entend gérer l'expression de sa colère et de sa douleur d'exilé culturel, pour qu'elles se transforment en forces vives propres à forger un monde nouveau.

C'est un cortège plus de grandeur que celui même de l'Empereur Congo-Moussa en marche vers l'Orient étincelant.
 O désert sans ombre, désert, terre austère, terre de pureté, de toutes mes petites.
 Lave-moi, de toutes mes contagions de civilisés.
 Que me lave la face ta lumière qui n'est point subtile, que ta violence sèche me baigne dans une tornade de sable.
(Ibidem, Œuvre poétique, p. 34-35)

Car c'est dans les lieux de l'Afrique que logent les forces prémonitoires de la mission future, mission qu'annonce le poète et qu'il va assumer dans son prochain recueil *Éthiopiennes*, recueil qui constitue le centre de gravité de sa puissance poétique : il s'agit ici non point de rêver aux figures du passé historique mais de ressusciter les forces qui accompagnaient leur présence, et d'en mobiliser les symboles à nouveau dans le présent pour que naissent les « futurs flamboyants » sur des « terres nouvelles ».

Écoute, nous dit le poète :

Je te chante ce chant d'ombre d'une voix nouvelle
 Avec la vieille voix de la jeunesse des mondes.
(Chants d'ombre, Œuvre poétique, p. 42)

*
* *

Le poétique chez Senghor naît de la spiritualité de la vision. À y regarder de près en effet, rien n'est montré dans ces paysages évoqués, rien n'est représenté, tout est suggéré par images, symboles et analogies dans l'intériorité d'une vision, d'un souvenir, pour renvoyer à un existant non visible, non audible, qui sans doute n'est plus là, qui a déjà été anéanti par le temps et l'histoire, parfois cruellement, mais qui redevient présence prenante par la force de vie que leur restitue l'écriture poétique.

Ainsi en est-il pour le Royaume d'enfance, thème fondateur de son inspiration :

Je ne sais en quel temps c'était
Je confonds toujours l'enfance et l'Éden
Un pont de douceur les relie.

Évoquer Senghor, c'est nécessairement parler de Gnilane la douce, sa mère, fille de pasteurs peuls au cœur du Royaume d'enfance, parler de Djilor et de Fimla, monde sère et paysan, c'est imaginer l'initiation du jeune Senghor aux règles qui gouvernent l'univers, le clan, la terre et la mer, le monde nature ou mère primordiale qui, dans la ligne du pur animisme, est création de Dieu.

Toi, Tokô 'Wally, tu écoutes l'inaudible
Et tu m'expliques les signes que disent les Ancêtres dans la
sérénité marine des constellations
Le Taureau, le Scorpion, le Léopard, l'Éléphant, les Poissons
familiers
Et la pompe lactée des esprits par le tann céleste qui ne finit point.
(*Ibidem*, *Œuvre poétique*, p. 34-35)

Les tanns, ce sont ces terres salines au bord de l'océan découvertes à marée basse et qui s'étendent à l'infini « par les blancs pays plats » ; c'est à l'horizon de ces tanns que l'enfant Senghor voyait passer les esprits entre ciel et terre : « Nuits chères, Nuits amies, et nuits d'enfance, parmi les tanns » (« Nocturne », *Élégie des circoncis*), nuits d'angoisse de l'adulte qui à chaque fois qu'il meurt en lui-même lui ramènent la joie de la renaissance du jour, et de la création du poème.

Avant la nuit une pensée de toi pour toi, avant que je ne tombe
Dans le filet blanc des angoisses, et la promenade aux frontières
Du rêve du désir avant le crépuscule, parmi les gazelles des sables
Pour ressusciter le poème au Royaume d'Enfance.
(« Avant la nuit », *Lettres d'hivernage*, *Œuvre poétique*, p. 244)

C'est à Paris que ressurgit pour la première fois le royaume d'enfance. Dans Paris, Senghor est au cœur d'un désarroi profond : « J'ai peur de la foule de mes semblables au visage de pierre », écrit-il dans *In Memoriam*, le tout premier poème de *Chants d'ombre*. (« In Memoriam », *Chants d'ombre*, *Œuvre poétique*, p. 9).

C'est alors qu'il trouve l'inspiration en pensant à ses ancêtres un jour de Toussaint, à ses morts oubliés et c'est « fort des remparts reconstruits de sa mémoire » que de la *Porte dorée* il exprimera cette Afrique projetée qui deviendra le Royaume d'enfance, avec *Joal, je me rappelle*, *Nuit de Sine* et les plus célèbres de ses poèmes dont *Femme noire*. Et Joal, c'est aussi le lieu du père, Basile Digoye, le lion, celui à qui le poète, secrètement, se réfère dans l'un de ses plus beaux poèmes, *Le Retour de l'enfant prodigue* qui clôt le recueil *Chants d'ombre* et qui fut écrit de l'exil peu de temps après un retour au pays et peu après la mort de son père :

Et mon cœur de nouveau sur la marche de pierre, sous la porte haute d'honneur.
 Et tressaillent les cendres tièdes de l'Homme aux yeux de foudre, mon père ;
 Sur ma faim, la poussière de seize années d'errance, et l'inquiétude de toutes les routes d'Europe
 Et la rumeur des villes vastes ; et les cités battues de vagues de mille passions dans ma tête.
 Mon cœur est resté pur comme Vent d'Est au mois de Mars.
 (« Le Retour de l'enfant prodigue », *Chants d'Ombre, Œuvre poétique*, p. 47)

Qui ne sent qu'il s'agit de ressusciter la présence symbolique de l'être contre la disparition et la mort ?

Et reviennent alors, convoquées par la puissance du poème qui les transfigurent, les images du souvenir : telles les célèbres « signares aux yeux surréels comme clair de lune sur la grève ».

Il s'agit d'un mouvement actif de l'écriture poétique. Comme ici :

Je ressuscite la théorie des servantes sur la rosée
 Et les grandes Calebasses de lait, calmes, sur le rythme des hanches balancées
 Je ressuscite la caravane des ânes et dromadaires dans l'odeur de mil et de riz
 Dans la scintillation des glaces, dans le tintement des visages et des cloches d'argent
 Je ressuscite mes vertus terriennes !
 (*Ibidem*, p. 51)

La force du poète, c'est sa sève vitale, souvent fougueuse et impérieuse quand elle exprime l'amour passionné de la femme dans la beauté plastique de ses formes douces plus que fourrure. On ne dira jamais assez que Senghor est aussi un grand poète de la sensualité érotique et de l'amour de la femme, la femme blanche, Princesse de Belbord, la claire, la française, qui est « du pays de l'esprit », celle qui sera sa vraie compagne de vie, mais aussi la femme noire à laquelle le poète dédie son plus pur manifeste à la beauté et qui « par-delà éros » lui inspire des sentiments divers, depuis le respect à la mère, symbole de la douceur du vivre, jusqu'à la plus suave des vénérationes que l'on sent directement inspirée du *Cantique des cantiques* quand il évoque la reine de Saba, l'Absente, la désirée, l'Afrique à venir.

*

**

Les recueils de poèmes de Senghor, *Chants d'ombre* (1945), *Hosties noires* (1948) et *Éthiopiennes* (1956), *Nocturnes* (1962),

Poèmes divers, Lettres d'hivernage, Élégies majeures sont des poèmes de haute portée et de grande innovation. Ils rendent compte de façon quasi narrative de la progression d'une puissance symbolique qui va habiter le poète et prendre possession de son être et de son chant au point que l'on peut affirmer que son art poétique, tel qu'il l'a conçu tout entier orienté vers la revalorisation des cultures négro-africaines occultées par la suffisance européenne de l'époque, contribue activement à cette renaissance culturelle de l'Homme noir à laquelle on assiste au milieu du XX^e siècle dans la littérature du monde entier, la poésie ayant été la première arme, la meilleure, la plus juste, la seule miraculeuse.

Lire Senghor, c'est suivre les étapes inouïes du trajet d'un artiste qui nous donne à vivre et à comprendre le mythe de l'Homme noir œuvrant par la magie de son chant et de sa volonté debout, tel un « Orphée noir ² », à la réappropriation fière de ses territoires mentaux, de ses paysages culturels, de ses valeurs et de ses mythes, de son histoire ancestrale, de sa mémoire archétypale, de sa physique et de sa métaphysique, c'est aussi assister à la transfiguration d'une littérature française en littérature française et africaine, et qui servira désormais d'ouverture et de promotion à une nouvelle littérature négro-africaine, laquelle, en un demi-siècle, arrivera à s'imposer au monde international de la culture.

Ce formidable mouvement de la négritude — puisque c'est de lui qu'il s'agit — fera l'objet parallèlement d'une analyse de plus en plus structurée de la part d'un Senghor professeur, ethnologue, anthropologue, historien des civilisations nègres, cherchant inlassablement à renforcer la portée conceptuelle du mouvement, mais ce n'est pas la notion qui éclaire son œuvre poétique, c'est son œuvre poétique qui produit une nouvelle phénoménologie du langage, qui investit une pluralité de cultures dans le tissu charnel de la langue française. C'est la poésie qui crée la négritude et non l'inverse.

Telle est la nuit romantique de Senghor : symbolique, baudelairienne par ses accents et son sensualisme cosmique, elle n'en est pas moins pleinement africaine dans sa portée de manifeste esthétique, rythmique, et ontologique.

2/ Selon le titre célèbre de la préface de Jean-Paul Sartre à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* éditée par Léopold Sédar Senghor, aux PUF, en 1948.

Nuit d'Afrique ma nuit noire, mystique et claire noire et brillante
 (...)

 O ma lionne ma beauté Noire, ma Nuit noire ma noire ma Nue !
 (...)

 Nuit qui fond toutes mes contradictions, toutes contradictions dans
 l'unité première de ta négritude.
 (*Que m'accompagnent koras et balaphons*, p. 37)

Je ne dirai qu'un mot d'*Éthiopiennes*, l'œuvre de la maturité si ce n'est que ce recueil central de son œuvre éclipse l'exil du poète en s'ouvrant à de nouveaux dilemmes dont rend compte dans le recueil le mythe de Chaka. Avec les *Éthiopiennes*, le poète a rejoint son royaume d'écriture, devenu manifeste et accompli. Il y refait la genèse du monde, y glorifie les grands rois africains de la tradition précoloniale, le roi Salomon et la reine de Saba. Il y évoque aussi, dans *Congo*, la puissante vision d'une Afrique en voie d'émergence, les mythes du passé traditionnel servant dès lors la foi politique en l'Afrique future.

J'aimerais rappeler pour terminer que Senghor, qui fut reçu en ces hauts lieux de l'Académie royale de langue et de littérature françaises le 21 octobre 1970, n'avait pas attendu cet hommage pour faire honneur, quant à lui, aux poètes de Belgique puisqu'il avait participé à la deuxième Biennale internationale de poésie de Knokke en 1954, où il avait présenté une conférence sur la poésie orale en langues africaines. Il y exposait la portée ontologique de la poésie négro-africaine dont il entendait lui, le poète français, se réclamer. Voici ce que Senghor disait à Knokke en conclusion de son exposé :

Selon un mythe dogon du Soudan, le tam-tam c'est-à-dire le « rythme musical » est apparu avant tout autre art — danse, sculpture, peinture. Il était entre les mains du forgeron-démiurge, l'instrument de la prière avant la parole rythmée, ce qu'aujourd'hui nous appelons poésie. Et le forgeron provoquait la pluie par la seule vertu du tam-tam (...) ³.

Or cette poésie prière, accompagnée des instruments de musique traditionnels, est constamment présente dans l'œuvre poétique de Senghor. Ainsi dans *Élégie des eaux* :

3/ *Langage et poésie africaine*. Conférence de Léopold Sédar Senghor à la deuxième Biennale internationale de poésie de Knokke, 1954, texte reproduit dans *Liberté I, Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 159-172.

Seigneur, vous m'avez fait Maître-de-langue
Moi le fils du traitant qui suis né gris et si chétif
Et ma mère m'a nommé l'impudent, tant j'offensais la beauté du
jour
Vous m'avez accordé puissance de parole en votre justice inégale
Seigneur, entendez bien ma voix. Pleuve ! Il pleut
Et vous avez ouvert de vos bras de foudre les cataractes
Du pardon.
(*Élégie des eaux*, dans *Nocturnes*, *Œuvre poétique*, p. 208)

Nous avons là une parfaite illustration de l'art du maître de langue, c'est-à-dire de l'interprète poète : l'acte « pleuve, il pleut », propre à la parole africaine fonctionnelle et magique, y est aussitôt traduit dans le langage occidental judéo-chrétien. Et cela donne les « cataractes du pardon ».

On assiste constamment, dans l'écriture de Senghor, à un tel jeu de contrepoints culturels. Il est rare d'ailleurs qu'un même poème ne nous transporte pas d'un univers à l'autre, de la France à l'Afrique ou réciproquement. Et puisque l'Europe dépérit de sa trop grande rationalité, la synthèse recherchée consistera à déployer la force sensible, intuitive, sensuelle, charnelle de l'homme noir. D'où la constante préoccupation du sensible, du corporel, par l'entremise du chant et du rythme physique. Très significative est à cet égard la reprise du mythe d'Antée qui renaît à la vie parce qu'il frappe le sol de son pied ferme. Pied ou mains frappées suffisent au pouvoir de l'homme qui est vie.

Mais sauvée la Chantante, ma sève païenne qui monte et qui piaffe
et qui danse.
(*Que m'accompagnent koras et balaphons*, *Œuvre poétique*, p. 33)

Pour conclure, si l'art poétique de Senghor est un art de la dualité comme l'affirme Robert Jouanny, brillant exégète de son œuvre, il ne s'agit pas d'une dualité où le poète utiliserait d'une part une langue française instrumentale, « riche de ses archaïsmes, de ses racines gréco-latines, de ses connotations culturelles, qui permettent de traduire le « signe » et le « sens »⁴, et d'autre part une langue maternelle, essentielle, celle des « maîtres de la parole » qui permettrait d'accéder à l'essence des choses. Ou, si cette dualité est sensible, elle fait partie du mythe que le poète construit pour créer, au prix d'un subtil travail rhétorique, la synthèse originale qu'il entend proposer par sa poésie à la langue et à la culture françaises.

4/ Robert Jouanny, *Senghor et « le troisième temps »*, documents et analyses critiques, Paris, L'Harmattan, 2002, notamment p. 97.

Se laisse dès lors lire la règle transparente d'un art poétique fait de l'alliance de plusieurs philosophies⁵, la philosophie grecque enrichie du mythe d'Antée, c'est-à-dire revue par la culture africaine, qui sait que pied doit garder prise sur le sol qui lui rend corps, rythme et force de vie, la philosophie judéo-chrétienne, essentielle à l'expression de sa foi, et dans un troisième temps, une phénoménologie existentielle dont le Senghor professeur emprunte peut-être à Sartre et aux philosophes allemands la conception, mais qu'il sait allier à son ontologie animiste, cette dernière lui permettant d'opérer la fusion symbolique qui préside à son inspiration, tout en restant fidèle à une conscience littéraire éminemment dialectique, qui inscrit l'action du poète dans l'histoire du siècle.

5/ Sur la philosophie africaine, on consultera Alassane Ndaw, *La pensée africaine. Recherches sur les fondements de la pensée négro-africaine*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines / Agence de la francophonie, ouvrage élaboré sous le contrôle scientifique de l'Institut fondamental d'Afrique Noire (IFAN), 1997. Préface par M. Léopold Sédar Senghor, p. 7-36.

Ode à Senghor

Par M. Jacques Izoard

Avec ses nages effilées, ses mutismes, Senghor respire à même la page.

Il ne dort que d'un œil et l'autre fait feu de tout poème,

M'a dit Senghor sur Meuse que la bonté est infaillible,

qu'il ne faut pas ignorer la main tendue

Senghor sur Meuse et sur tous les fleuves du monde.

Je commencerai par une citation : « J'aurais aimé être nègre pour vivre avec mon cœur et ma savane, et pour avoir mille frères et sœurs, pour choyer les arbres millénaires, me sentir brûlant, brûlé au fer rouge. Que de cette meurtrissure ancestrale jaillissent des millions d'escarbilles illuminant le monde ! Je me souviens de ces mots du poète martiniquais Édouard Glissant : “ Le sang des Noirs ne souille pas ! ”, en réponse à une remarque d'un ami qui disait : “ Les quais de Nantes sont souillés du sang des Noirs.” Mais voudra-t-on de moi, le nègre, en moi, qui respire et qui m'aime comme un semblable ? »

Il est tout à fait impudent de se citer soi-même mais j'ai trouvé que ce paragraphe que j'écrivis vers 1990 pourrait convenir comme introduction à mon propos.

Ensuite, en guise d'avertissement, je voudrais quelque peu détourner un proverbe bien connu : « Il ne faut pas vendre la peau d'un poème avant de l'avoir lu, et bien lu. » Car lit-on un poème comme on lit un roman, une recette de cuisine ou un règlement d'ordre intérieur ? Je ne le pense pas. Il y faut un regard plus avisé, il faut surtout posséder en soi une excellente chambre d'écho.

Chacun lit comme il veut, certes, mais, pour le poème il faut s'aiguiser les pupilles et ne point trop écarquiller les yeux. Que le corps du poème et que le corps du lecteur, de la lectrice, s'unissent dans une sorte de communion ou d'osmose intime.

Ne faut-il pas de l'outrecuidance pour envisager encore l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor ? Tant d'approches diverses ont surgi de partout, et ici même, que je me sens quelque peu démuné, quelque peu timoré. Je n'oublie pas qu'un poème est un poème, et seulement un poème. Il se suffit à lui-même. Dès lors, tout ce qui se situe autour et alentour du poème est souvent écrit d'une encre bien pâle, que ce soit par des cuistres ou par de soi-disant éminents amateurs de poésie. Quant aux professeurs, on ne connaît que trop bien leurs goûts funèbres.

Mais que faire alors ? Demeurer seul en face du poème alors que celui-ci s'adresse à toutes et à tous et vit admirablement sous le signe du partage. Mais que partager ? Un choix immense s'offre à nous : partage des mots, certes, mais aussi des tremblements et des fureurs, des exaltations et des célébrations, des bonheurs et des haines. Le poème de Senghor, par excellence, charrie le temps qui passe et vastes sont ses espaces. D'autres que moi ont envisagé cette œuvre sous toutes ses coutures, coutures de sable ou de sel, ou de larmes et de rires.

Comment donc lire une œuvre de cette importance sans ressasser des lieux communs ? Tenter sans doute une lecture en douceur, sans parti pris, sans comparaisons avec d'autres œuvres surtout. Il s'agit ici d'univers qui bougent, se frôlent, s'épient de jour comme de nuit, aux thèmes multiples et inextricables malgré tout avec retours sur soi, vers le pays natal, vers la langue d'enfance, vers la femme aimée.

Je tenterai plutôt, et brièvement, de respirer cette œuvre, de la humer, de m'en gorger, voire de l'avalier. Mais là aussi trop de chausse-trapes me guettent. J'opterai pour davantage de modestie et me contenterai de saisir, ça et là, des points d'incandescence où vit la plus pure poésie ou les expressions à partir desquelles s'élargit en cercles concentriques l'œuvre de Senghor, selon mes goûts du moment. Cercles concentriques ou, pourquoi pas, poèmes concentriques à partir du cœur même qui bat sans cesse la chamade. Chez Senghor, le poème fait eau de toutes parts, je veux dire par là que rien n'y est figé et que la parole y est toujours fluide et transparente. Il écrit :

Eaux coulez coulez allez allez à la mer.

Lave le sel de toute eau répandue toute eau repentie.

Eaux courantes des cataractes et des fleuves multiples font de l'œuvre de Senghor une magnifique et immense coulée de mots.

L'envers et l'endroit, l'envers et le revers s'entrecroisent constamment en centaines de litanies qui se penchent souvent sur l'état du monde avec beaucoup de lucidité.

Il écrit :

Ceux qui ont faim emportent ces trésors de prévoyance !
Leur sourire est si doux ! C'est celui de nos Morts qui dansent au village bleu.

Existe le grain de la peau. Existe le grain du poème. On pourrait appliquer à l'œuvre poétique de Senghor la manière impressionniste. Observer à la loupe tel ou tel détail langagier. L'on irait de surprises en surprises. Parfois, Senghor frotte les mots aux mots, quand il écrit, par exemple :

Je me réveille parmi des tourbillons de sueur, et il faut me barricader dans ma siniguitude.
Pour ne pas hululer hululer au ciel panique, sans ciel sans lune.

Dans son *Dialogue sur la poésie francophone*, à la suite des textes de trois poètes, Alain Bosquet, Pierre Emmanuel et Jean-Claude Renard, et à propos de poètes français tels que Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Saint-John Perse etc., Senghor, très justement, parle du « délire dans l'imaginaire ». Cette expression me séduit au plus haut point.

Pierre Emmanuel, à propos de la langue utilisée par l'auteur de *Hosties noires*, écrit : « Ce français d'ébène aux odeurs si cambrées, / Aux rythmes rutilants de cymbales. »

Me séduit aussi le regard de Senghor sur la langue française dont il parle finement en définissant l'art de la Négritude comme *tectonique*. Ailleurs, il cite Thierry Maulnier, qui écrit : « Le poète a besoin de matériaux qu'il puisse porter à leur suprême incandescence. »

Senghor est à la fois le poème et le scrutateur du poème. Il évoque ainsi l'œuvre de Rimbaud « trop souvent interprétée dans un sens européen, français, intellectualiste ».

Dès le départ, il fixe, dirait-on, les limites, s'adressant aux trois poètes que j'ai cités plus haut : « Vous êtes des Albo-Européens, et moi, un Négro-Africain. »

Il me paraît donc parfois utile de lire les textes plus théoriques de notre auteur, lorsqu'il parle des masques notamment, « masques

nègres peints aux trois couleurs noire, rouge, jaune clair, qui représentent le dieu Lune-Taureau, symbole de la fécondité ».

Ailleurs, il rappelle ces mots de Picasso, auquel il rendit visite dans son atelier : « Il nous faut rester des sauvages. » Senghor évoque donc les ancêtres, les us et coutumes de l'Afrique. Mais le mot *sauvage*, aujourd'hui, pourrait être compris bien différemment. L'on retombe alors dans la dichotomie du bon sauvage et du mauvais sauvage. On voit très bien, aujourd'hui, dans notre monde en effervescence, où se situent les mauvais sauvages, les sauvages destructeurs de notre planète et de certains peuples. Tout cela est bien connu !

Me séduit aussi la notion de griot, maître de la Parole que revendique Léopold Sédar Senghor, faisant ainsi allusion aux contes africains, aux légendes, aux proverbes. Et, petite diversion, mais dans la même allusion, je me permettrai de citer un ou deux proverbes Engouda : « La vieillesse n'a point de remède », « La mouche ne se préoccupe pas de la mort, elle ne pense qu'à manger » ; un proverbe Haoussa : « Si tu trouves une route sûre, suis-la longtemps » ; un proverbe Sessouto : « Notre abcès ne nous fait pas souffrir quand c'est nous qui le grattons » (Blaise Cendrars, *Anthologie nègre*, 1921).

M'interroge aussi cette remarque de Senghor qui signale que dans les langues du groupe sénégaloguinéen, tous les mots *non essentiels* ont tendance à être éliminés par le poète : surtout les mots outils, les mots gonds de la raison discursive comme les conjonctions de subordination. À la lecture de cette remarque, je me demande si moi-même, dans mes poèmes, je ne suis pas un peu sénégaloguinéen.

Ces quelques coups de sonde informels et disparates m'ont permis d'effleurer quelque peu l'œuvre de Senghor qui, souvent, m'a surpris. Son goût de la célébration de la femme noire et son goût pour l'extrême me séduisent. Ainsi quand il cite cette étrange et surprenante phrase de Jean-Claude Renard : « Lave toute trace pour accueillir l'anonymat du labyrinthe : la pure illisibilité. »

Écrire en afro-français ?

Par Mme Lilyan Kesteloot

C'est un peu un truisme que de postuler l'influence des langues africaines sur les écrivains de l'Afrique francophone ou anglophone. En effet, cela va de soi ! Toute langue maternelle informe et modifie l'expression de celui qui emprunte une langue étrangère.

Or, la grande majorité des écrivains noirs ont découvert la vie, ont grandi, joué, aimé, réfléchi dans un environnement verbal très éloigné de l'hexagone. Si leur enfance s'est déroulée au village, ils n'ont entendu que leurs langues. S'ils ont vécu en ville, leur oreille a dû enregistrer, en plus des différents idiomes nationaux, tout l'éventail coloré du « français d'Afrique », euphémisme pour désigner ce que les Anglophones nomment « pidgin », que les colons nommaient « petit nègre », par opposition au « gros français ». Le vrai français, on ne pouvait le rencontrer qu'à l'école, à travers les manuels de lecture et ces héroïques instituteurs qui, noirs ou blancs, écrivaient le français mieux que le licencié d'aujourd'hui et sans doute leur impact ne fut-il point négligeable dans l'intérêt suscité pour la langue de Molière. Les circonstances politiques firent le reste en contraignant les intellectuels colonisés de s'exprimer avec les mots du maître pour avoir quelque chance d'être entendus... Nous avons retracé ailleurs les étapes de cette grande aventure.

Ils demeureraient cependant attachés au plus profond de leur être à ces langues chantantes, volubiles, gutturales, qui rythmaient les contes et les comptines des veillées familiales. Il sera donc normal et logique que ceux d'entre eux qui décidèrent d'investir le français dans cet esprit nationaliste tentèrent d'y introduire les réalités qui

leur étaient chères, y compris celles de leurs langues. Nous constaterons cette tendance chez les écrivains de la Négritude. Le français est parfaitement assimilé, au point que pour Senghor, Césaire, Birago Diop, Zobel, Damas, on ne peut plus guère parler de langue étrangère ; et pourtant, il porte la marque de l'Afrique ou des Antilles de par une volonté délibérée de ces écrivains, qui tiennent à signaler ainsi leur origine, de se distinguer des écrivains de France.

À cette époque déjà lointaine, l'incidence des langues africaines ou du créole intervenait surtout dans le domaine du lexique et de quelques ethnotextes (proverbes, salutations, formules fixes souvent introduites par un « comme on dit chez nous »).

Ainsi, les poèmes de Senghor sont émaillés de « Tann » (lagunes), de « Woi » (chant), de « sopé » (chérie), de « n'dessane » (hélas), de « riti » (viole), de toutes espèces de dyoung-dyounge, tama, tabala, sabar, etc. (Tam-tam). Les textes de Biroga évoquent les « Kassak » (chants de circoncision), les « canaris » (marmites d'argiles), les « marigots », les « lawanes », et une série de dictons surtout dans les contes.

Aimé Césaire n'hésite pas à introduire dans ses poèmes à haute facture surréaliste des mots créoles tirés de la rue ou des champs : « Coumbite », « roucou », « pipirite chantant », « rabordaille », « vesou ». Joseph Zobel, dans le récit, tente même l'aventure de « Diab'la », trop précoce sans doute, puisqu'il reviendra à un français plus classique mais encore ponctué de mots du terroir.

En fait, dans le champ du lexique, les mots ainsi récupérés ont mission d'évoquer des réalités culturelles (histoire, objets rituels et techniques, éléments de l'environnement végétal, animal, minéral) que l'auteur affectionne, et que le nom africain fait surgir bien plus violemment que l'équivalent français ou latin : écrire « Guélowâr » n'est pas identique à « noble guerrier » !

Les connotations du terme africain fonctionnent du reste différemment pour le Français et le lecteur africain. Pour le premier, elles produisent un effet d'exotisme, renforçant les indices culturels étrangers, les chevauchées, les cours royales, les immenses troupeaux, etc.

Tandis que pour le lecteur sénégalais et plus spécialement sérère, les connotations provoquent une rencontre intime avec une notion, un objet, un souvenir de son monde familier.

Ces truffages de termes étrangers dans un texte français sont évidemment une question de dosage. L'excès serait lassant voire illisible. Tout l'art de nos auteurs de la Négritude fut d'en avoir usé

avec, disons le mot, génie. Et ce n'est pas l'insertion mesurée de marques linguistiques africaines qui empêchera de classer les auteurs noirs de cette génération dans le droit fil de la littérature française, mais bien un ensemble de références politiques et culturelles dont sont tissés leurs écrits et qui les apparentent à une autre civilisation. Ces marques linguistiques gênent si peu le lecteur européen que Birago et Camara Laye sont entrés dans les programmes des collèges français, tandis que Césaire et Senghor figurent dans le sacro-saint Lagarde et Michard (compte non tenu du fait qu'ils inauguraient une nouvelle littérature !).

Et s'ils n'avaient point eu de successeurs, la politique assimilatrice de la France eût sans doute réussi à les digérer, en les réduisant à d'autres auteurs « créoles » comme Saint-John Perse, Loys Masson ou Malcolm de Chazal, tous petits-fils spirituels de Bernardin de Saint-Pierre.

Mais avec les indépendances, le mouvement d'africanisation du français va s'accroître considérablement ; ce phénomène touche d'abord l'école, où cesse l'usage du « symbole » qui pénalisait l'emploi des « dialectes » dans l'enceinte scolaire. Cet usage africain y a perdu une pratique obligatoire du français de plusieurs heures par jour.

Dans l'école actuelle, les cours sont toujours donnés en français, mais entre eux les enfants ne parlent plus que dans leurs langues (qui, elles, ne sont pas enseignées) et la diglossie a remplacé le bilinguisme.

Enfin, au stade actuel, nombre d'instituteurs ont recours aux langues africaines qu'ils mélangent au français. Si bien que le français est devenu « langue seconde » de moins en moins comprise et pratiquée.

Cette déperdition de la langue française ne s'est pourtant fait ressentir au niveau des productions littéraires que vingt ans plus tard. Et la période qui suivit les indépendances fut illustrée par des écrivains presque aussi brillants que ceux de la Négritude, et s'estimant d'ailleurs leurs héritiers légitimes.

Car c'est bien pour les mêmes motifs idéologiques (« manifester l'âme noire », puis plus tard « l'africanité » ou « l'authenticité ») que les Cheik Hamidou Kane, David Diop, Mongo Beti, Bernard Dadié, Lamine Diakhate, Paulin Joachim prirent la plume. Chez ces auteurs, la langue n'était toujours pas affectée de modifications importantes. D'autres cependant, qui leur sont contemporains, prendront à la lettre cette volonté d'être « plus Africain » jusqu'à « subvertir le français ».

Sartre avait déjà cru voir cette tendance dans les poètes de la Négritude ; mais les A. Kourouma, M. Makan Diabaté, Guillaume Oyono, Zadi Zaourou, Sony Labou Tansi, pour ne citer que les plus notoires, entreprendront en toute lucidité ce travail de déconstruction/reconstruction, consistant à violer sans scrupules l'outil linguistique de l'ancien colonisateur « pour faire des bâtards à la langue française ». Je rends à Massa Makan la paternité de sa formule dangereuse mais lapidaire.

Dès lors vont se multiplier les emprunts aux langues africaines et dans d'autres secteurs que le vocabulaire.

On va constater désormais des incidences sur la phrase même, sur l'ordre des mots, avec un accroissement des dialogues indirects donnant au récit un caractère plus oral et donc plus vivant. Kourouma et Diabaté vont oser la traduction pure et simple d'un grand nombre d'expressions idiomatiques dans le tissu même du texte narratif, au risque d'entamer l'orthodoxie française. Des néologismes comme : « une chère qui fainéantise, vauriennise et affaiblit », des phrases comme « Fama a passé » ou « toi et la paix » pour « Fama est mort » et « comment vas-tu », ont choqué les puristes. D'autres y goûtèrent la verdeur de l'expression malinke. Ce sont les mêmes qui donnèrent le Prix Goncourt au louisianais de Jean Vautrin, au franco-créole de Patrick Chamoiseau.

Évidemment, quand tout un livre est bâti sur cette recherche de l'esprit africain, non seulement dans le sujet, les personnages, les sentiments, le décor, les intrigues, mais dans les dialogues des personnages, dans les cheminements de leur pensée, et même dans l'expression du narrateur qui déroule le récit, cela donne désormais des écrits impossibles à intégrer dans l'historique de la littérature française, sans qu'ils cessent toutefois d'être francophones.

La rupture, ici, est plus nette et elle a été clairement désirée. De toute évidence, les pièces et récits villageois de Guillaume Oyono (*Trois prétendants, un mari*) ou *L'œil* de Bernard Zadi ou *Dakar-Usine* de Boris Diop visent le même objectif et l'atteignent. Mais cela est plus aisé pour le langage théâtral qui doit obéir à la loi des niveaux de langue, et donc respecter la vraisemblance en faisant parler en semi-pidgin les héros des bas-quartiers d'Abidjan ou de Dakar. De même qu'Oyono met en scène des paysans dont le français est approximatif et coloré par de nombreuses tournures et exclamations ewondo.

Remarquons que ces écrivains sont toujours des intellectuels, parfois même professeurs de français, et qu'ils n'ont personnellement aucun problème avec cette langue. Les libertés qu'ils prennent

avec elle dans leurs textes ne procèdent donc que de la recherche créatrice d'un autre langage se rapprochant des langues africaines, au point de se métisser avec elles : c'est l'aventure réussie de l'actuel courant créoliste aux Antilles. Par contre, en Afrique, dans l'œuvre de Kourouma comme dans celle de Massa Makan, on constatera un repli vers une forme plus classique après les démonstrations que furent *Les soleils des Indépendances* et *Comme une piqûre de guêpe*. De même, Bernard Dadié oscilla entre l'écriture africanisée de *Monsieur Togognini* ou *Papa Sidi*, et celle de *Béatrice du Congo* ou des récits de voyages, beaucoup plus châtiée.

La corde raide ici encore. Nos écrivains iront dans cette voie aussi loin qu'ils le pourront, sans toutefois tomber sous l'accusation-couperet : « ce n'est plus du français ! » qui les aurait exclus du public francophone international. Ici aussi, ils assumèrent toute la responsabilité, avec une science très sûre de ce qui était recevable et de ce qui ne l'était pas, désarmant de ce fait les soupçons toujours prompts concernant la bonne maîtrise de « notre langue » entre les mains de ceux pour qui, n'est-ce pas, elle demeure une langue étrangère !

Cependant, en marge de ces grands auteurs qui s'affirmaient dans leur particularité culturelle, voire leur régionalisme, à travers une compétence linguistique incontestable, l'Afrique s'était mise à produire une littérature toujours francophone ou anglophone mais d'un niveau très inférieur, qu'on a du reste baptisée au Nigéria du nom de « Market littérature ». Dans les maisons d'éditions comme Clé au Cameroun, Nea à Dakar, Ceda à Abidjan affluent des manuscrits de valeurs très inégales, et l'on prend l'habitude de corriger, voire de réécrire ceux qui présentent quelque intérêt afin de pouvoir les publier.

La sélection était plus sévère aux éditions parisiennes de l'Harmattan et de Présence africaine mais, à partir des années 80, ce mouvement s'accélère et nous assistons alors à une baisse très nette du contrôle du français, en particulier dans les romans et les poèmes. Des fautes évidentes sont imprimées, même chez les auteurs déjà connus.

On peut en dire autant des éditions Ceda qui laissent passer une série de poèmes et de romans où pullulent les impropriétés de termes, les expressions du « français d'Afrique » (Dévierger, absenter, fréquenter [sous entendu : l'école] mais aussi les mésemplois de prépositions et conjonctions, les ruptures de niveaux de langues ; dans le cours même de la narration s'introduisent des expressions grotesques : « Fallait-il que la maudite jeep immobilisée l'entendît de cette oreille », « notre garde saigna donc ce Noir

tellement à blanc », « l'excitante, la veloutée urineuse ». Cependant que les cas de disphonie abondent : « la filante voiture devenue automatique », « dans son inoffensif dos », « la magique jeep ».

J'ai cité à dessein ces perles relevées dans un roman célèbre comme *La carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi, auteur dont on connaît l'aisance et la maîtrise réelle du français.

Même remarque pour Sony L. Tansi, qui est passé champion dans les « tropicalités » pas toujours convaincantes. Par conséquent, il faut interpréter ces expressions malheureuses soit comme audaces conscientes... mais ratées, soit comme laxisme dans l'écriture. Dans tous les cas, c'est l'éditeur qui est fautif d'avoir laissé passer des formes qui introduisent le doute sur la compétence linguistique de l'auteur. Il lui aurait rendu service en l'avertissant.

Cependant les cas de Adiaffi et Labou Tansi sont encore très bénins si l'on considère l'étonnant « machin » que Belfond a publié sous l'impulsion d'un collègue sans doute bien intentionné. J'ai cité *Le désert inhumain* de Mamadou Soukouna.

Sur 250 pages, nombreuses sont les phrases qui découragent le lecteur le plus bienveillant, du genre :

- « La France avait imputé avec ses valets, des incertitudes quant à l'organisation de leur devenir qui se scolarisait à perpétuité. »

- « Il avait connu des coups de bâton aux fesses, cela lui devient un passé larmoyant. »

- « Sa maman lui chantait des chansons grivoises. » (comprenez des chansons attendrissantes)

- « Son jadis contre vents et marées lui devenait insipidement acerbe... »

Même s'il faut reconnaître une puissance d'écriture à cet auteur malien, la part d'incongruités verbales est trop grande et trop constante pour que cela reste supportable. Ou alors, on se place dans une position exotique et l'on parle d'art brut pour ne pas dire art naïf, voire primitif : un primitif du français, oui, ça nous manquait dans notre panoplie ! C'est un peu le sort que les critiques africains anglophones ont réservé à Amos Tutuola, avec la nuance capitale que la langue « sauvage » de Tutuola demeurerait toujours compréhensible.

Les intellectuels africains n'ont guère apprécié ce pauvre Soukouna, « découvert » par les instances francophones il y a une dizaine d'années et on s'est empressé de l'oublier. Certes le

Sozaboy de Saro-Wiwa comme *Allah n'est pas obligé* de Kourouma sont des tentatives plus récentes d'intégrer un langage populaire en pidgin pour l'un, en petit français d'Afrique pour l'autre. Ce sont des essais qui se justifient dans la mesure où ces deux romans sont « parlés » par des héros qui n'ont, à coup sûr, jamais été scolarisés ; ils parlent donc le langage du tirailleur (Wiwa) ou celui d'un enfant soldat (Kourouma). Effet de réel assuré. Mais la littérature y trouve-t-elle son compte ? Et ceci peut-il constituer un modèle à suivre ?

Je reste persuadée qu'il s'agit de textes expérimentaux. On en a d'autres, de feu Saro-Wiwa, qui fut un excellent poète. Quant à Kourouma, il n'a pas eu le temps, lui non plus, de revenir à son style premier, comme le fit Monenembo avec *Peuls*.

Dès lors, que penser de ces textes qui nous laissent tout « courbaturés », comme le dit joliment Saada Weynde Ndiaye ? Ils fatiguent en effet le lecteur, mais plus par l'usage anarchique du français que par les complications de l'intrigue !

Il y a donc lieu de se poser les questions suivantes :

– L'éditeur a-t-il rendu service à la littérature négro-africaine en publiant cet exemple, même inspiré, de ce qu'il faut bien se résoudre à appeler un galimatias ?

– Si cet exemple était suivi et encouragé par d'autres, nombreux, n'y aurait-il pas plutôt le risque grave de voir à court terme la littérature francophone en « français d'Afrique » ou « afro-français » s'engager dans une impasse ?

Résumons-nous et voyons l'avenir enfin :

– Tout d'abord, les distorsions du français, issues des formes linguistiques africaines, doivent être bien distinguées des maladresses et erreurs dues à l'incompétence francophone de l'écrivain, qui est aujourd'hui fréquente.

– Néanmoins, il faut envisager que s'élabore un courant de type créole ou pidgin, dont le théâtre sera sans doute le premier véhicule. Aux Antilles et en Afrique, l'expérience est en cours.

Le problème demeurant, pour l'Afrique, qu'il y aurait autant de créoles différents qu'il y a de pays, le français s'étant mélangé avec autant de langues différentes.

– La voie de l'expression littéraire sera et est déjà la production en langues nationales. Les Africains semblent préférer cette voie plutôt qu'un pidgin, qu'ils ressentent comme hybridité par rapport aux langues pures, africaines et européennes. Déjà, des pays comme la

Tanzanie, le Madagascar et le Kenya ont une littérature écrite en swahili, malgache et kikuyu. Mais plus nombreuses sont les expériences de poésie dans les langues nationales. Ainsi, au Sénégal, il s'écrit aujourd'hui une poésie peule et une poésie wolof de qualité, mais publiées dans des conditions difficiles, car la politique de la francophonie n'encourage point ces efforts.

On doit aussi tenir compte, dans le même secteur et l'alimentant, des transcriptions des textes oraux chantés par les griots, et notamment des récits épiques de grande envergure qui dotent le patrimoine africain d'œuvres classiques analogues à ce que furent pour nous les épopées d'Homère et de Virgile. À la différence près que ces langues africaines sont bien vivantes : les lecteurs d'aujourd'hui comprennent leurs épopées anciennes sans devoir passer par leur traduction et des écrivains comme Aminata Sow Fall s'en inspirent jusque dans leurs romans. De même Kourouma ou Boubacar Boris Diop.

Il est évident que, pour la cohésion et la conservation des cultures africaines, cette activité littéraire dans les langues locales reste la voie royale et qu'on ne peut prétendre aider et aimer la littérature africaine sans aider et aimer cet effort de reculturation. Si l'on a admis que la négritude était la « défense et illustration » des civilisations noires, comment refuser son aboutissement logique qui récupère et revalorise les langues du continent noir pour en faire son moyen d'expression légitime ? Il est certain que Senghor aurait préféré ce choix net, plutôt que ce français « au rabais », argotique et créolisé, pratiqué par certains.

– Car enfin, il demeurera une production en français, qui bénéficiera sans doute d'une publication plus aisée et d'une assistance considérable des médias. Et sans aucun doute ces deux facteurs contribuent au développement de cette production. Mais aussi l'audience plus large que le français assure, et les traductions en anglais, espagnol, russe et japonais.

– Cependant, pour maintenir la qualité de cette partie importante de la littérature africaine, « il importe justement d'en combattre la dégénérescence ». Si le vœu des écrivains africains qui écrivent en français est de pénétrer partout grâce au français, il leur faut éviter le laxisme et les dérives linguistiques vers les dialectes locaux.

La politique de la francophonie (puisqu'il y en a une) plutôt que de promouvoir des essais dans un français si hasardeux qu'il en devient peu crédible, ferait un choix plus éclairé en soutenant le mouvement d'édition en langues africaines d'une part, et d'autre part en mettant la barre plus haut pour les ouvrages écrits en

français. Je crains en effet qu'à force de fabriquer des monstres informes, personne ne les lise plus, ni Français ni Africain !

Heureusement, tant en Afrique qu'en France, une production vigoureuse et de grande qualité nous arrive des écrivains comme Mudimbe, Fantouré, Boris Diop, Henri Lopez, Tati-Loutard, Tanella Boni, Dongola, Monenembo, Mabanckou, Lamine Sall, Kangui Alem et G. P. Effa... La littérature africaine francophone a sans conteste atteint d'ores et déjà sa vitesse de croisière.

Témoignages et rencontres

Par M. Marc Rombaut

Le père de Léopold Sédar Senghor traitait en cousin le roi Koumba Ndofoène Diouf. L'œuvre du fils en portera l'empreinte, celle d'un langage de prince marqué de déférence, de sérénité et de dialogue. Léopold Sédar Senghor sera en effet le champion du dialogue des cultures et des civilisations.

Après ses études à l'École Normale Supérieure, où il compta parmi ses condisciples Georges Pompidou, et sa réussite au concours de l'Agrégation en grammaire, Léopold Sédar Senghor sera nommé professeur de latin au lycée de Tours (1937-1938). Après la guerre, le futur président de la République du Sénégal rencontrera l'écrivain André Malraux, futur ministre de la Culture du Général de Gaulle. En Malraux, il reconnaîtra, outre le génie, la passion des dialogues inter-civilisations.

En effet, le désir d'entendre l'Autre dans sa différence transparaît chez tous deux dès leurs premières publications : les poèmes de Senghor, les romans et essais « asiatiques » de Malraux. Dialogue et métissage des cultures sont au cœur de la pensée de Léopold Sédar Senghor. Les métamorphoses des civilisations seront le lieu essentiel de la réflexion de Malraux qui, dès son premier essai, *La tentation de l'Occident*, jusqu'à son ultime publication (*L'homme précaire et la littérature*) ne cessera de s'interroger à propos des formes fondamentales en œuvre dans les arts et leurs correspondances dans les différentes civilisations.

Ce fut donc très légitimement que Malraux inaugurerait, avec Senghor, le premier festival mondial des arts nègres, qui se déroula en avril 1966 à Dakar. C'est à cette occasion que j'eus la chance de

rencontrer brièvement l'un et l'autre. Et je me tournai donc tout naturellement vers André Malraux lorsque Bernard Delvaille, poète et directeur littéraire des éditions Seghers – disparu au printemps 2006 à Venise – me proposa de réaliser une anthologie de la poésie négro-africaine d'expression française, car intimement convaincu que, proche de la geste créatrice africaine, Malraux entretenait toujours des contacts et nouait des relations amicales avec des artistes négro-africains encore méconnus. Ainsi, à Verrières, son ultime demeure, il me confia, entre autres personnalités, le nom du romancier et poète haïtien Jean Metellus, que Maurice Nadeau fut le premier à publier en France.

Dans mon essai sur la nouvelle poésie négro-africaine, *La Parole noire*, j'évoquai ma découverte de Dakar et du Sénégal. Je crus entendre les tam-tams, les balafons et les koras. J'étais au cœur du Sénégal. Je rêvais des dyallis (griots), prêts à chanter les louanges de ce prince qui avait pour nom Léopold Sédar Senghor. D'une certaine manière, je ne devais plus quitter celui-ci. Il habita les poèmes que j'écrivis durant mes années d'enseignement et de recherches en Afrique de l'Ouest.

Nous avons engagé une correspondance, une dizaine de lettres. J'ai écrit quelques textes sur ses œuvres et, dans la longue introduction à mon *Anthologie de la poésie négro-africaine*¹, j'évoque le « procès » fait à la négritude, concept senghorien (repris et enrichi par Césaire). Au-delà des définitions et des argumentations, revient essentiellement la volonté de rétablir l'Afrique dans son droit à affirmer sa dignité et à proclamer sa liberté. Aimé Césaire dira plus tard, toujours à propos de la négritude, si chère à Senghor, que « seules les âmes basses peuvent en parler bassement ».

Je ne reviendrai pas sur mes écrits, publiés dans des revues ou des ouvrages collectifs. Je voudrais néanmoins évoquer un hommage que je rendis à Senghor, avec d'autres écrivains et artistes, dans la revue *Présence africaine*. Il s'agissait d'un numéro spécial de cette revue, paru en 1976 à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire². En substance, voici ce que j'écrivais, en précisant et en actant ce que Senghor entendait par « négritude » :

La négritude participe d'abord de la sensation et de l'instinct. Mais parce qu'elle émane de l'homme et qu'elle est imagination, la

1/ *Anthologie de la poésie négro-africaine d'expression française*, Paris, Seghers, 1976.

2/ « Hommage à Léopold Sédar Senghor – homme de culture », Paris, *Présence africaine*, 1976.

négritude est un humanisme. Grâce à son don, sans égal, de fabulation – c'est-à-dire d'imagination créative –, le Nègre passe naïvement de la sensation au sentiment et du toucher au sentir. Et grâce à l'image-symbole, il passe facilement du sentir au penser, de la quantité à la qualité, du signe au sens, qui est le mouvement même de l'humanisme et la définition de l'esprit.

Chant incantatoire, la poésie de Léopold Sédar Senghor se veut source de réconciliation, initiation aux éléments vitaux de la matière. Senghor accorde à l'image cette vibration et cette fulgurance qui redonnent aux mots leur consonance magique, leur pouvoir fécondant. Cette force vitale est énergie créatrice, c'est-à-dire rythme. Le rythme est la marque même de la négritude dans le sens où celle-ci se veut démarche d'essentialisation de l'être noir dans le monde.

Parmi les signataires de cet hommage rendu à Senghor dans *Présence africaine*, on relève les noms d'Aimé Césaire, Jacques Rabemananjara (poète, ancien ministre des Affaires étrangères malgache et animateur de la revue), Birago Diop, William Syad, René Étiemble, Jean Rous, Robert Cornevin, Jean-Marie Domenach, Albert Memmi, André Malraux, etc.

En 1984, je revis Léopold Sédar Senghor chez lui, à Paris, dans le quasi introuvable square de Tocqueville dans le XVII^e arrondissement, afin de réaliser l'entretien dont vous avez pu entendre quelques brefs extraits. Il m'introduisit dans un petit bureau aux boiseries claires. Au mur, un tableau de Soulages des années 50, acheté, me confirma-t-il, avec ses économies de député du Sénégal à l'Assemblée nationale française (de 1946 à 1959). Sur son bureau, trois photographies encadrées : la première, une photo dédicacée du Président John Kennedy ; la deuxième, une photo de Colette, son épouse française ; la dernière photo était celle de son fils mort accidentellement, tout comme les fils de Malraux. L'entretien se termina par un poème traditionnel que Senghor me chanta en sérère, sa langue maternelle, afin de souligner comment il transposa la rythmique africaine en français.

Mon ultime rencontre se joua sur l'air de l'impromptu. Elle eut lieu en décembre 1990, à Dakar, où je fus invité à participer à un congrès sur la littérature africaine. Le président était alors Abdou Diouf. Bien que ce soit fort rare en Afrique, l'ex-président fut tout naturellement Invité d'honneur. J'eus deux surprises au cours de cette rencontre. La première fut d'y rencontrer Léopold Sédar Senghor au Palais des Congrès. Lors de l'ouverture officielle, il était assis au premier rang, à côté de son ami Wole Soyinka (écrivain nigérian et Prix Nobel), auteur d'un mot qui fit date en

opposition à la négritude : « le tigre ne proclame pas sa *tigritude* mais bondit. » J'allai saluer Senghor, qui me présenta « son frère ». Tous deux entretenaient un dialogue intime, complice et visiblement chaleureux. La seconde surprise me fut donnée à la sortie de la salle, dans la rue ou, plus précisément, dans les rues. Le tam-tam envoûtant avait fonctionné et le petit peuple de Dakar accueillait son ancien Président retraité au son des tam-tams et des balafons chantant les louanges de Senghor. Hommage spontané au père de l'indépendance, au poète, à l'éveilleur des consciences nègres.

Je ne reverrai hélas plus Léopold Sédar Senghor. Mais il me laissera la profondeur et la beauté de son message humaniste. Il rêvait d'une civilisation de l'universel et, très tôt en accord avec son ami André Malraux, il mit en garde les peuples contre l'installation, à la tête des entreprises et des États, d'hommes mutilés, produits d'une civilisation technocrate et technicienne sans âme et « asservie par la seule raison (...), obsédée par la matière, aveugle et sourde aux enseignements de la nature, fermée à la contemplation ». Et de préciser ailleurs que « la nouvelle civilisation – de l'universel – ne pourra naître que du dialogue des cultures ».

De cet homme d'exception et de cet immense poète, outre ses œuvres, sa voix, les souvenirs de nos quelques rares rencontres dans le temps, j'ai gardé précieusement quelques lettres qu'il m'adressa entre 1967 et 1975, soit de Dakar soit de Verson, en Normandie, où résidait son épouse. Ces lettres témoignent de son intérêt vital pour la chose poétique, où l'éthique et l'esthétique se fondent pour ne former et n'être qu'une seule vérité.

Vous n'êtes pas un inconnu pour moi. C'est pourquoi j'ai tout de suite lu vos poèmes – en hélicoptère, en rentrant de ma résidence de week-end.

J'ai beaucoup aimé vos poèmes, qui témoignent de la permanence et de la vigueur du génie belge, ces poèmes où la spiritualité s'incarne dans la chair la plus sensuelle, où tout est images analogiques.

(...)

Je ne voudrais pas terminer sans vous remercier de l'attention que vous portez à ma poésie. Car mon plus grand bonheur, c'est, pendant les vacances, que je passe dans la maison familiale de ma femme, en Normandie, d'avoir toute une matinée devant moi pour écrire.

Croyez, mon cher Confrère, à l'assurance de mes sentiments cordiaux.

Léopold Sédar Senghor

Le poète Léopold Sédar Senghor me donna à la fois la voix et le chant du « canto » négro-africain. La fulgurance de la parole

poétique m'est venue pour une grande part de lui qui, avec les vents alizés et les rumeurs du temps, s'accorda à ma sensibilité. Magie du verbe, élans rythmiques, lumières des mots, danse des corps... J'ai lu et j'ai vu ça.

Senghor, poète de notre utopie métisse

Par M. Jacques Crickillon

Je n'ai pas connu Senghor. Je ne suis pas un spécialiste de Senghor. Je me souviens que lorsque j'avais dans les 13 ans, le nom de Senghor résonnait en moi comme les battements d'une Afrique rêvée, une Afrique d'harmonie, une Afrique de splendeur sauvage et fière. Au nom Senghor, je voyais les virages sur le grand fleuve, j'entendais les chants, je voyais les danses (et plus tard, j'eus encore la joie de m'accroupir dans le cercle pour la vraie danse des Tatous). C'est dire que ma courte intervention d'aujourd'hui sera, non point informelle, mais nourrie de quelques méditations.

Senghor m'apparaît comme l'homme de l'accord, comme Aimé Césaire serait l'homme de la déchirure. Et cependant, tous deux, qui se rencontreront à Paris, s'écouteront avec passion et se voueront une admiration et une amitié à vie. Il y a là deux pans de l'âme africaine : le « parfait colonisé » et comme on disait au temps de *Tintin au Congo* « l'évolué » et le révolté. Lorsque je dis de Senghor qu'il est le « parfait colonisé », n'y voir rien de péjoratif. Oh ! certes nos moutons aficionados des médias et nos idéologues fanatiques convoquent l'échafaud de Saint-Just rien qu'à l'énoncé de ce mot. D'ailleurs, la Belgique ne cesse de demander pardon. Pour les dispensaires et les écoles, on suppose, pour le chemin de fer Matadi-Léopoldville, je présume, pour la sécurité et l'harmonie qui régna dans une cité nommée aujourd'hui Kinshasa, dont je reviens à l'instant, qui est l'enfer, l'un des nombreux enfers que la post-modernité, et non le colonialisme, a ouverts autour du Monde.

Je rappelle donc que Senghor fit toutes ses études dans des écoles françaises, d'abord en Afrique, puis à Paris (où il termina, en

« Khâgne », excusez du peu, une agrégation en grammaire) ; que de tout ce cursus « colonial », il ne tire nulle amertume mais la joie d'apprendre ; que, devenu agrégé, il enseigne, couvert du respect et de l'admiration générale, dans plusieurs villes françaises, avant d'être versé à Paris, puis au Sénégal (toujours colonie française) ; Senghor gardera toujours un merveilleux souvenir de ces années de professorat.

Mais voilà, il est le premier, dès ses études à Paris, à revendiquer sa « négritude ». Je suis un nègre, affirme-t-il, et de dévorer les ouvrages de Frobenius et de Gobineau (affreux racistes paraît-il) avec ferveur.

De nouveau, arrêtons-nous sur les mots. « Négritude », « nègre ». Ne vous avisez pas aujourd'hui de dire à un « homme de couleur » qu'il est un « nègre » (sans l'épithète « sale » bien sûr), car vous vous retrouverez têtard. Alors quoi ? Senghor fut un traître à sa race ? À considérer l'adoration dont il fut l'objet au Sénégal, et dans toute l'Afrique noire, on a de bonnes raisons d'en douter. Senghor eût-il été un ignorant en matière d'Histoire de l'Humanité ? C'était un remarquable érudit. Alors, d'où vient que « nègre » est devenu non plus l'identité revendiquée par Senghor, et par ses compagnons, mais une insulte raciste, et ce en moins d'un quart de siècle ? Les Africains noirs auraient-ils changé de mentalité ? Oui ! La cause ? La pauvreté, la misère insondable en laquelle un néo-colonialisme (rien à voir avec l'ancien) émergeant du capitalisme broyeur de la post-modernité les a précipités dans la honte, et dans une révolte qui, souvent, ratant sa cible, se dresse contre ce qui fut plutôt que contre ce qui est. Les Blancs auraient-ils changé ? Mais bien sûr ! La honte des deux conflits mondiaux, du génocide juif, et des autres, des conflits post-modernes au nom d'on ne sait plus bien quel sacro-saint vide démocratique ; mais surtout, comme le bourgeois de la fin du dix-neuvième siècle, qui sait très bien qu'il précipite, pour satisfaire ses appétits d'argent, une énorme masse humaine dans la misère la plus abjecte, le Blanc développe un sentiment de honte vis-à-vis d'une Afrique que, cependant, jour à jour, ses États transforment en enfer. « Afrique, continent sinistré », entend-on couramment. Ce n'est certes pas de cette Afrique-là que sont nourris les poèmes de Senghor et les visions dont ils imprègnèrent ma jeunesse. Cette Afrique-là, il n'a pu la voir dans sa terrible dégénérescence, qu'à la fin de sa vie (rappelons qu'il meurt en 1994). Et encore les Blancs ! Ils ont perdu toute identité, pire, ils refusent ce qui faisait leur identité culturelle ; à la vérité, l'Occident post-moderne n'est plus rien, n'est plus personne. Or, Senghor appelait de ses vœux un « métissage culturel ». Pour réaliser cela, il faut être deux. L'Occident n'a plus, je le répète, d'identité cultu-

relle. D'où cette connotation péjorative, raciste dit-on, des mots que j'ai épinglés dans les textes, les poèmes, les discours de Senghor.

De là à considérer que l'Afrique et l'Europe (en particulier la France), qu'évoque et qu'invoque Senghor dans les années 1950-1960 et même au-delà, n'existent plus, il n'y a qu'un pas, que je franchis. Kinshasa, Bujumbura, Le Caire, la Thaïlande, la Birmanie, et jusqu'au Népal, ne sont plus ce que j'ai connu il y a quarante ans. La machine a formaté la planète entière. On trouve les mêmes « bilokos » (pour parler kiswahili) souvenirs à Bangkok et en Crête, et gardez-vous de ramener à vos amis un chapeau de chasseur lapon made in Taiwan. À ce propos, il me souvient que le fameux voyageur solitaire Alain Gerbaud, retournant après quelques années dans ses chères îles polynésiennes, se dit consterné par la dégradation des traditions, des mœurs, de la morale à cause de la simple irruption du cinéma. Ça ne date donc pas d'hier. Et l'apocalypse selon Saint Jean n'est pas pour demain. La Bête est là, elle s'appelle la Machine, et il semble que, malgré les efforts désespérés de consciences isolées, le parcours du Règne Machine soit irréversible. Dès lors, Senghor pouvait parler culture, dignement ; quant à nous, le mot, encore un mot, s'est dévalué en histrionisme ou slogan politique.

Senghor use donc de mots qui ont le sens pur de la tribu, pour paraphraser Mallarmé. Quand il parle de « métissage culturel », il ne fait pas de la parlure électoraliste, il incarne. Car lui, Senghor, fut l'exemple même du métis culturel.

Études en français, professorat en français, poèmes en français, et la guerre, douloureuse, dans l'armée française.

Senghor choisit d'écrire en français mais ses poèmes sont nourris de son identité culturelle africaine. Il aime la France — l'abominable colonisatrice — au point d'écrire : « Seigneur, parmi les nations blanches, place la France à la droite du Père. » Ce qui ne l'empêche nullement, dans le même texte, d'épingler l'injustice et l'hypocrisie de la colonisation. Parallèlement, sa terre natale où il s'ébattait tout enfant et jeune écolier lui est un perpétuel ressourcement d'inspiration poétique. Métis pur, Senghor. Il épouse une blanche, il chante la femme noire.

Femme nue, femme noire,
Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, bouche qui
fait lyrique ma bouche
Savane aux horizons purs, savane qui frémit aux caresses ferventes
du vent d'Est
Tam-tam sculpté, tam-tam tendu qui gronde sous les doigts du
vainqueur
Ta voix grave de contralto est le chant spirituel de l'Aimée

Femme nue, femme obscure

Huile que ne ride nul souffle, huile calme aux flancs de l'athlète,
aux flancs des princes de Mali.

Gazelle aux attaches célestes, les perles sont étoiles sur la nuit de
ta peau.

L'art de Senghor — alors qu'il s'épanouit au temps du surréalisme, du cubisme, du pop art, de la casserole de moules et du stradivarius piétiné — est un art de la tradition. Tradition métissée : la grande poésie française, de Villon à Saint-John Perse et la poésie orale africaine, remontant à des millénaires, véritable mémoire et voix de l'Humain. Cette tradition — qui couve en nostalgie superficielle dans un certain tourisme, même de masse — est désormais éradiquée. Sauf en des lieux préservés où je fus, par la force de leurs croyances ou par leur isolement. Ainsi de la médina de Marrakech et des villages du Haut Atlas ou de la Berbérie anatolienne, du Mustang (sur les contreforts de l'Himalaya), de tel village au fond de la forêt birmane, de telle hutte perchée à flanc de falaise entre Bujumbura et Kigali. Il n'est plus de tradition des peuples, il est des solitudes, en petites communautés, ou seules. Senghor est l'un des derniers chantres de la Tradition, et il fut honoré, adulé, peut-être, pour paraphraser Malraux, par malentendu.

Enfin, si je salue Senghor, c'est comme poète français — comme Joseph Peyré, qui ne met en scène que des méharistes et des rezzous, demeure un romancier français. Certes, ce poète français à la peau noire sera habité de la nostalgie de sa terre, de son peuple, d'une Afrique noire qu'il perçoit comme l'Éden de la tradition :

Femme, allume la lampe au beurre clair, que causent autour les
Ancêtres comme les parents, les enfants au lit.

Écoutons la voix des Anciens d'Elissa. Comme nous exilés

Ils n'ont pas voulu mourir, que se perdit par les sables leur torrent
séminal.

Que j'écoute, dans la case enfumée que visite un reflet d'âmes
propices

Ma tête sur ton sein chaud comme un dang au sortir du feu et
fumant

Que je respire l'odeur de nos Morts, que je recueille et redise leur
voix vivante, que j'apprenne à

Vivre avant de descendre, au-delà du plongeur, dans les hautes
profondeurs du sommeil.

Quel admirable poème, où se dit clairement le besoin vital de lieu traditionnel. Merveilleusement scandé, et qui s'apparente ainsi avec toute sa propre personnalité, à Claudel et à Saint-John Perse. Admirable, ce dernier verset : « que j'apprenne à vivre avant de descendre ».

Mais poète français, ai-je dit, de vaste culture européenne. Songez à des mots qu'il emploie : « femme noire, voix de contralto », « Masques, gardez en lieux féaux ». Entendons la prosodie. Poète français en poète d'une Afrique idéale (qui a existé) qui se perd et se perdra sous ses yeux. Senghor en quête d'une communion non seulement Blanc-Noir mais universelle. Et ce rêve est toujours notre rêve, mais combien lointain désormais. Je me souviens de cette case solitaire des falaises de Nyam Boro, j'aurais voulu y demeurer des éternités ; de cette petite maison de pierre au Mustang à 5 500 mètres avec mon moine tibétain, lui que je voudrais tant revoir.

Senghor, poète métis, poète de notre utopie métisse.

Fonctions et ambiguïtés du rythme chez Senghor

Par M. Daniel Laroche

Chez Léopold Sédar Senghor, pas de création poétique sans réflexion sur la poésie. Une réflexion incessante, approfondie, multiforme, qu'expriment de nombreux articles dans différentes revues, son *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*¹, des préfaces, des conférences, et jusqu'à sa correspondance privée. Dans ce va-et-vient nourricier entre la pratique et la théorie, quelques éléments mi-poétiques, mi-conceptuels semblent jouer un rôle-charnière. Nous en isolerons un qui nous semble investi d'une faveur toute particulière : le rythme.

La précellence du rythme

À de nombreuses reprises, Senghor insiste sur le fait que, pour lui, le rythme est l'un des fondements, sinon le fondement primordial de la poésie. Joignant le geste au propos, il donne en effet dans ses poèmes une place névralgique à la scansion et à la prosodie. Renée Tillot, qui a consacré à cette question une thèse de doctorat, montre comment il utilise constamment, à cet effet, des procédés tels que l'allitération, l'assonance, la répétition de mots ou de groupes de mots. « Chez Senghor, écrit-elle, la sensation auditive surgit en même temps que l'idée² », ce qui revient à reconnaître la place éminente occupée par l'élaboration du signifiant oral.

1/ *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1985.

2/ *Le rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1979, p. 20.

En une démarche complémentaire, Senghor essayiste aime effectuer des rapprochements entre l'œuvre de certains auteurs français et la rythmique africaine : Victor Hugo³, Arthur Rimbaud, Paul Claudel, Saint-John Perse, avec lesquels il se sent des affinités particulières. Cette primauté du rythme ne se limite d'ailleurs pas pour lui au monde de la poésie : il la détecte également dans des domaines tels que la musique instrumentale, le chant, la danse, sans oublier les arts plastiques dont la peinture et la sculpture. Pour lui, il semble bien que le rythme est la donnée artistique fondamentale, celle sur laquelle s'élabore tout le reste de l'édifice.

Là ne s'arrête pas la promotion du concept. Loin de confiner le concept de rythme aux manifestations littéraires, artistiques et festives, Senghor, en un élargissement quasi vertigineux, n'hésite pas à lui donner une dimension anthropologique, et même spiritualiste. « Le rythme, c'est, au-delà du signe, la réalité essentielle de cette chose qui anime et explique l'univers, et qui est la *Vie*. C'est le flux et le reflux, la nuit et le jour, l'inspiration et l'expiration, la mort et la naissance. Le rythme, c'est cette spiritualité qui est exprimée par les moyens les plus matériels (...). Le rythme, c'est l'ordination qui entraîne tout ce concret, à quoi s'accroche notre âme émue, vers la lumière de l'Esprit⁴ ».

L'insistance de Senghor, de texte en texte, montre bien l'importance exceptionnelle qu'il accorde à cette question. « Qu'est-ce que le rythme ? C'est l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des *Autres*, l'expression pure de la force vitale. Le rythme, c'est le choc vibratoire, la force qui, à travers les sens, nous saisit à la racine de l'*être*. Il s'exprime, par les moyens les plus matériels, les plus sensuels : lignes, surfaces, couleurs, volumes en architecture, sculpture et peinture ; accents en poésie et musique ; mouvements dans la danse. Mais, ce faisant, il ordonne tout ce concret vers la lumière de l'*Esprit*⁵ ».

Concept esthétique et philosophique, le rythme est enfin chez Senghor l'un des principaux définisseurs de la culture négro-africaine. « Cette force ordinatrice qui fait le style nègre est le *rythme*. C'est la chose la plus sensible et la moins matérielle. C'est

3/ *Jeunesse de Victor Hugo*, dans *Liberté de l'esprit*, février 1952. Repris dans *Libertés 1*, Paris, Seuil, 1964, p. 126.

4/ *L'Afrique noire – La civilisation africaine*, dans *Les plus beaux Écrits de l'Union française et du Maghreb*, La Colombe, 1947. Repris dans *Liberté 1*, *op.cit.*, p. 80.

5/ *L'esthétique négro-africaine*, dans *Diogène*, octobre 1956. Repris dans *Liberté 1*, *op.cit.*, p. 211. Repris dans *Liberté 3*, Paris, Seuil, 1977, p. 96-97.

l'élément vital par excellence⁶ ». « J'ai lâché le mot-clé de l'art nègre⁷ ». « Le *rythme* est le seul don que l'homme de la rue recon-
naisse, ordinairement, au Nègre. Je me rappelle un temps, qui n'est
pas loin, où des ethnologues désignaient les poèmes négro-africains
sous l'expression de prose rythmée⁸ ». Cette idée, Senghor la
reprend encore et la reformule en maintes occasions. « C'est le
rythme, précisément vertu majeure de la Négritude, qui donne à
l'œuvre d'art sa beauté⁹ ». « C'est le *rythme* qui donne, à l'art
africain, sa forme et sa vie (...). D'un mot, c'est le rythme qui
donne, à l'œuvre d'art africaine, son caractère tectonique. Car le
rythme, c'est le squelette, l'architecture de l'être¹⁰ ».

On le constate, la fonction dévolue par Senghor au phénomène et à
la notion de rythme est à la fois plurielle et cruciale. Elle en fait une
véritable clé-de-voûte de toute son œuvre, tant d'écrivain que de
penseur, à côté certes d'autres vocables récurrents tels que
« image », « sensation », « intuition ». Toutefois, si le mot revient de
façon quasi incantatoire, on observe que la définition du concept
reste généralement métaphorique, et même quelque peu énigma-
tique. Il importe d'y aller voir de plus près, en examinant le trajet
biographique du poète.

Les trois déroutements

Ce trajet biographique, nous semble-t-il, est marqué par trois
grandes séparations structurantes. Il y a d'abord le passage du
sérère au français. Senghor n'écrit pas dans une langue africaine,
tels le sérère qui est sa langue natale, ou le ouolof, qu'il apprend à
l'école dès l'âge de sept ans : il écrit dans la langue qui est celle de
ses études – celle, en réalité, du colonisateur. Or, le français est une
langue très différente des idiomes africains, que ce soit sur le plan
phonétique ou dans son système lexical et morphologique, bref,
dans l'appréhension du monde dont elle est porteuse.

Il y a ensuite le passage de l'oral à l'écrit. Senghor aime à rappeler
l'importance, dans la culture négro-africaine, de la tradition orale :

6/ *Ce que l'homme noir apporte*, dans *L'homme de couleur*, Paris, Librairie Plon,
coll. « Présences », 1939. Repris dans *Liberté 1*, *op.cit.*, p. 35.

7/ *Op.cit.*, p. 80.

8/ *Langage et poésie négro-africaine*, dans *Poésie et langage*, Bruxelles, Éditions
de la Maison du Poète, 1954. Repris dans *Liberté 1*, *op.cit.*, p. 169.

9/ *La négritude est un humanisme du XX^e siècle*, conférence donnée à l'univer-
sité de Beyrouth, 19 mai 1966. Repris dans *Liberté 3*, *op.cit.*, p. 78.

10/ *La grande vallée fertile*, préface à Mohamed Aziza, *Le chant profond des arts
de l'Afrique*, décembre 1970. Repris dans *Liberté 3*, *ibid.*, p. 255.

récits des griots, poèmes gymniques de son village natal, chants improvisés de Marône sur l'île de Fadiouth¹¹. Enfant, il en a été lui-même profondément imprégné. Devenu écrivain, il tente de retrouver la saveur et les sonorités de cette culture orale. De ce fait, il est pris dans le paradoxe d'une « oralité écrite », c'est-à-dire d'une activité créatrice qui d'un côté élimine la voix vivante, et d'un autre côté tente de la récupérer ou de la reproduire, par des moyens qui sont forcément des artifices. Toute sa poésie porte la trace de cette tentative un peu désespérée. Ainsi, affirme-t-il, « le poème n'obtient sa pleine efficacité ontologique que s'il est chanté. Dans la plupart des langues négro-africaines, il n'y a pas de terme particulier pour dénommer le poème, que l'on désigne par le même mot que le chant¹² ».

Il y a, enfin, le passage du vécu au savoir. Rappelons qu'à l'âge de sept ans, Léopold est envoyé à l'école à Joal. Sa vie de gamin vagabond au contact étroit de la nature prend fin pour faire place à l'apprentissage scolaire. Il passe ensuite en 1914 à l'internat de N'Gasobil, puis en 1922 à Dakar. Devenu bachelier en 1928, il gagne Paris, pour le lycée Louis-le-Grand, puis l'université, où il devient le premier Africain agrégé de grammaire, « Maître-de-langue » comme il le dira lui-même... Mais la carrière d'intellectuel, on le sait, se construit sur le refoulement du corporel et de l'activité physique, sur une mise en veilleuse du sensoriel et du sensuel. C'est donc toute son enfance, tout son milieu natal qui se trouvent ainsi — au moins partiellement — mis à l'écart.

Bref, le trajet personnel de Senghor est marqué par un triple « déroutement ». Chacun de ces déroutements constitue, à sa façon, un éloignement du rythme originel, celui du tam-tam, celui des chants et des danses du village nègre, celui de la parole africaine. Plusieurs indices montrent que Senghor est conscient de cette triple distance, qui le rend partiellement étranger à ce qu'il fut, et qu'il en éprouve une frustration sourde — compensée toutefois par ces atouts précieux que sont la maîtrise du français, de l'écriture et du savoir... On peut alors former l'hypothèse suivante : de manière plus ou moins consciente, Senghor a essentiellement cherché à retrouver ou à recréer, dans sa production poétique, ce qui a été perdu jadis de par le passage à une autre culture. Ce projet est peut-être l'un des ressorts fondamentaux de toute son œuvre, et la quasi-sacralisation

11/ Cf. Armand Guibert, *L.S. Senghor*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », p. 14-15.

12/ *Négritude et modernité ou la négritude est un humanisme du XX^e siècle*, conférence dans des universités nordiques, mai 1970. Repris dans *Liberté 3*, *op.cit.*, p. 231.

du rythme en serait le symptôme le plus fort. L'hypothèse toutefois demande à être consolidée.

La question de la langue

On ne peut comprendre la pensée de Senghor, avec sa complexité et même ses illogismes, si l'on n'en replace la genèse dans son contexte historique, à savoir la colonisation française du Sénégal. Face à cet épisode, la réaction de Senghor est foncièrement ambivalente : chez lui, le ressentiment contre le colonisateur se combine étroitement avec un sentiment de gratitude pour l'héritage qu'il en a reçu. Cet héritage, c'est d'abord la langue et la culture, notamment la poésie française du XIX^e et du début du XX^e siècle, sans laquelle, à coup sûr, il ne serait pas devenu lui-même poète. Mais si Senghor ne veut ni ne peut rejeter le legs du colonisateur, c'est aussi parce que sa langue et sa culture natales ne lui fournissent pas les instruments conceptuels suffisants pour se penser elles-mêmes.

« Le paradoxe était, en effet, de prétendre exprimer la *Négritude* en français, l'être le plus concret dans la langue la plus abstraite, le paysan le plus paysan par la rhétorique la plus élaborée sinon la plus artificielle¹³ ». « Cette Négritude et ses richesses abyssales, cette chose si particulière, comment faire communier les hommes en elle ? Et comment l'exprimer dans la langue bise des ingénieurs et des diplomates¹⁴ ? ».

« Pourquoi, dès lors, écrivez-vous en français ? », lui demande-t-on. « Parce que nous sommes des métis culturels, parce que, si nous sentons en nègres, nous nous exprimons en français, parce que le français est une langue à vocation universelle, que notre message s'adresse aussi aux Français de France et aux autres hommes¹⁵ ». Faut-il ici prendre Senghor au pied de la lettre ? En réalité, dans la mesure où il veut faire carrière, il n'a guère le choix. La difficulté qui se présente à lui, c'est ce que les sociologues de la littérature nomment la question de la légitimation : seule la langue du colonisateur est de nature à lui assurer la reconnaissance publique sans laquelle son œuvre de poète et de penseur, profondément marquée par l'aspiration à l'universalité, ne saurait trouver son plein accomplissement.

13/ *L'apport de la poésie nègre au demi-siècle*, dans *Témoignages sur la poésie du demi-siècle*, Bruxelles, Éditions de la Maison du Poète, 1952. Repris dans *Liberté 1*, op.cit., p. 133.

14/ *Ibid.*, p. 136.

15/ *Comme les lamantins vont boire à la source*, Postface pour *Éthiopiennes*, Paris, Seuil, 1956. Repris dans *Liberté 1*, op.cit., p. 225.

C'est pour la même raison qu'il va chercher dans l'œuvre d'intellectuels européens, français en particulier, non seulement la caution, mais parfois la substance même de ses propres idées. Car il aime citer des auteurs qui semblent corroborer ses propres vues. Ainsi Élie Faure dans *L'esprit des formes* : « Le nègre en a [de la vie] le sens rythmique à tel point qu'il ne peut le concevoir ni l'exprimer autrement que selon les rythmes sonores, formels ou colorés élémentaires, mais aussi irrépressibles que les battements de son cœur¹⁶. » Ou encore : « nous savons, depuis le début de ce siècle, depuis Picasso et l'École de Paris qui ont assimilé l'art nègre, que celui-ci se caractérise par l'image analogique, la mélodie des sons et des couleurs, mais surtout par un rythme vivant, fait de parallélismes asymétriques¹⁷. »

Mais Senghor va plus loin encore, quand il préconise le développement d'une poésie nègre en français. « La Révolution surréaliste, vous le devinez, aura seule permis à nos poètes d'exprimer la Négritude en français¹⁸ ». « Notre ambition [de poètes] est modeste : elle est d'être des *précurseurs*, d'ouvrir la voie à une authentique poésie nègre, qui ne renonce pas, pour autant, à être française¹⁹ ». Notons particulièrement l'emploi de l'adjectif « authentique ». Or, un tel détour par le français pour rejoindre l'imaginaire africain n'est pas sans un danger grave de dénatura-tion. À tout le moins, il a pour effet discutable de cantonner la langue à un rôle secondaire, celui d'instrument d'expression, le trésor de l'exprimable étant alors assimilé à un stade ou à un registre pré-langagier.

Senghor, évidemment, se rend compte de ce danger. De là viennent, par exemple, les nombreux mots africains qu'il insère dans ses poèmes pour mieux évoquer les réalités spécifiquement locales, et où certains lecteurs n'ont vu qu'un exotisme un peu envahissant. Là se trouve l'origine du rythme très oral et très accentué qu'il donne à ses textes — en utilisant néanmoins avec habileté les ressources de la prosodie et de la rhétorique françaises. La création poétique est d'abord la création d'une langue, en l'occurrence par l'africanisation du français classique — mais une africanisation dont il est

16/ *Qu'est-ce que la négritude?* Conférence à l'université de Montréal, 29 septembre 1966. Repris dans *Liberté 3*, *op.cit.*, p. 97.

17/ *L'inspiration poétique, ses sources, ses caprices*. Conférence à Fontenay-aux-roses, 1970. Repris dans *Liberté 5*, Paris, Seuil, 1992, p. 29.

18/ *L'apport de la poésie nègre au demi-siècle*, 1952. Repris dans *Liberté 1*, *op.cit.*, p. 142.

19/ *Comme les lamantins vont boire à la source*, *op.cit.* Repris dans *Liberté 1*, *ibid.*, p. 224.

difficile de ne pas reconnaître le caractère superficiel. Il ne pouvait d'ailleurs en être autrement.

Senghor a-t-il réellement fait une poésie « nègre » ? On doit en douter, malgré l'abondance de mots concrets, malgré les vocables exotiques, malgré un imaginaire largement africain (paysages, animaux, instruments, toponymes, etc.), malgré toutes les déclarations d'intention qu'il a pu faire à ce sujet. Par leurs caractères essentiels, y compris leur prosodie et leur scansion, ses poèmes appartiennent à la littérature française. Même la notion pourtant emblématique de « métissage » n'est pas totalement convaincante en l'occurrence : si la langue est bien le principal critère d'appartenance d'une littérature²⁰, seul l'emploi ou l'élaboration d'une langue véritablement « métisse » pourrait fonder une œuvre métisse.

Le dépassement

En tant qu'écrivain et penseur, Senghor est profondément partagé, comme pris dans un inconfort moral irrémédiable : il se persuade que quelque chose de précieux a été perdu jadis en changeant d'aire linguistico-culturelle et ne sera jamais retrouvé, ou alors seulement de manière approximative, biaisée. C'est au rythme, à la fois comme réalité concrète et comme concept intellectuel, qu'est dévolu dans l'œuvre senghorienne le rôle de métaphore principale de cet *objet perdu*. Quant à l'inconfort du créateur, il est paradoxalement l'un des moteurs de son écriture, cela même qui assure de recueil en recueil la relance de son inspiration poétique, cela qui d'autre part nourrit dans une large mesure ses œuvres de réflexion.

La puissance de la métaphore vient à l'évidence de sa nature pluri-dimensionnelle. D'abord, Senghor le souligne à plus d'une reprise, le rythme entretient des liens étroits avec la respiration et le halètement, avec les battements du cœur, avec la marche et la course, avec l'alternance jour-nuit, avec la succession des saisons, bref, avec la vie dans ce qu'elle a de plus « naturel » — et dont il est l'une des manifestations fondamentales ; en ce sens, il appartient à la zone la plus ancienne de notre mémoire, sa strate préculturelle en quelque sorte. C'est dire à quel point il est intimement lié à l'enfance, aux souvenirs personnels et « primitifs » de l'enfance.

20/ Joseph Hanse, « Littérature, nation et langue », *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*, XLII, Bruxelles, 1964.

Parallèlement, le rythme est présent dans les sonorités de la langue sérère, dans le tempo des contes et des chansons, dans la musique du tam-tam, sans oublier les rythmes visuels dont sont porteurs les tissus, les masques, les scarifications et autres artefacts. Sans quitter la sphère enfantine, l'on touche ici le domaine des pratiques culturelles, qui viennent redoubler les rythmes biologiques, les démultiplier, les amplifier, les symboliser. Certes, dira-t-on, le rythme est présent d'une manière ou d'une autre dans toutes les cultures humaines. Mais pour Senghor, dont on a vu qu'il cherche à ce propos la caution d'auteurs européens prestigieux, il occupe dans les cultures africaines une position fondatrice et structurante qui n'a pas son pareil ailleurs.

Comme professeur, Senghor se qualifiait de « Maître-de-langue ». L'écriture poétique va lui permettre d'être aussi un « Maître-de-rythme », de renouer avec la magie pulsative de sa culture natale, de s'en emparer, de la réinventer, dépassant ainsi la simple nostalgie personnelle pour une pratique authentiquement créative. Ce faisant, et par le truchement de la langue française, il la dégage de l'orbe africain pour lui offrir un rayonnement décuplé, ce qui aurait pu donner à un écrivain « pur » le sentiment du devoir accompli. Or, malgré la haute valeur qu'il accorde à la poésie, cela ne suffit pas à Senghor, dont l'activité d'essayiste et de commentateur lui permet de tenir un discours intellectuel où le thème du rythme est, avec d'autres, convoqué au service de la quête identitaire.

Car l'écriture chez Senghor n'est pas uniquement une entreprise de réconciliation avec lui-même, de retrouvaille égotiste : elle lui permet de donner aux autres Africains des clés pour sortir de leur mal-être, pour définir ou redéfinir de manière positive leur « négritude ». Le concept de « rythme » est l'un de ceux qu'il met à contribution dans ce but — qui est un but de nature essentiellement politique. Autrement dit, le dépassement personnel que Senghor accomplit par l'écriture poétique se double d'un dépassement identitaire qui concerne toute la communauté noire, l'écrivain se faisant le porte-parole de celle-ci dans le forum intellectuel. Malgré le thème fixé par l'Académie au présent colloque, il paraît difficile d'isoler la création poétique des autres activités de Senghor ; la grandeur de celui-ci, pourrait-on conclure, est d'avoir assumé son destin personnel et le destin de son peuple d'un même... rythme.

La figure maternelle dans l'œuvre poétique de L. S. Senghor ou la supplique pour la remise des clés du *pangool*

Par M. Papa Samba Diop

À toi qui as beaucoup aimé, il sera beaucoup pardonné :
Aimé tendrement ton père et ta mère, tes frères (...)
Quand sera venu le jour de l'Amour, de tes noces célestes
T'accueilleront les Chérubins aux ailes de soie bleue, te conduiront
À la droite du Christ ressuscité, l'Agneau lumière de tendresse,
dont tu avais si soif.
(L. S. Senghor, « Élégie pour Philippe-Maguilen Senghor », dans
Élégies majeures.)

Vue avec un certain recul, la poésie de Léopold Sédar Senghor révèle quelques grandes lignes générales qui, toutes, reflètent des événements historiques, familiaux ou sentimentaux. Mais, sous quelque angle que l'on puisse approcher cette écriture, il reste impossible de la réduire à l'unité, tant ses caractères sont divers, allant de l'imprécation à l'éloge, de la mélancolie à l'exaltation des sens, du repli sur soi à la harangue messianique. De la psychologie à la métaphysique, de l'imagination à la chronique, du lyrisme au réalisme, elle comporte, dans la forme comme dans l'inspiration, une veine à la fois profane et sacrée.

À la fois poète et prosateur — cf. *Libertés I, II, III, IV, V* —, comme la plupart des écrivains notables de sa génération — Césaire ou Rabemananjara —, il arrive que Léopold Sédar Senghor confonde étroitement prose et poésie¹. Il n'est cependant pas sûr que l'écri-

1/ Œuvre littéraire de Senghor : *Chants d'ombre* (poésie), Paris, Seuil, 1945/ *Hosties noires* (poésie), Paris, Seuil, 1948/ *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, P.U.F., 1948/ *Chants pour Naett* (poésie), Paris, Seghers, 1949, repris dans *Nocturnes* sous le nom de *Chants pour Signare/ Éthiopiennes* (poésie), Paris, Seuil 1956/ *Nocturnes* (poésie), Paris, Seuil, 1961/

vain confie toujours la même part de lui-même aux phrases de la prose — discours politiques, essais, préfaces — et aux cadences de la poésie. C'est au sein de ces dernières qu'il est le plus naturel, le moins contraint, le plus universel, particulièrement lorsqu'il exprime son attachement à sa patrie, sa relation aux ancêtres et aux parents immédiats, ou encore son amour quasi mystique de la femme.

En fait, nous ne rencontrerions pas dans sa poésie tant de figures féminines enchanteresses², pour qui la tendresse et la générosité sont un état civil, si le poète n'avait d'abord beaucoup aimé et infiniment admiré sa propre mère, Gnilane, d'origine modeste.

Le *pangool* est entendu ici comme l'autel dédié aux ancêtres, sanctuaire dont la fréquentation équivaut à une osmose avec les pères³ fondateurs du peuple *séeréer*. Je me propose, avec le titre du présent exposé, *La figure maternelle dans l'œuvre poétique de L. S. Senghor, ou la supplique pour la remise des clés du pangool*, de rendre compte d'une lecture placée sous la double thématique de l'exil et du royaume (Saint-John Perse, Camus : le dialogue de l'homme avec sa solitude, solitude que l'homme retrouve en tout lieu, mais qui est l'espace même qui peuple sa création, 1942). Pour

Liberté I : Négritude et Humanisme (essai), Paris, Seuil, 1964/ *Liberté II : Nation et Voie africaine du socialisme* (essai), Paris, Seuil, 1971/ *Lettres d'hivernage* (poésie), Paris, Seuil, 1973/ *Paroles* (extraits de prose), Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1975/ *Élégies majeures* (poésie), suivi de *Dialogue sur la poésie francophone*, Paris, Seuil, 1979/ *Liberté IV : Socialisme et Planification* (essai), Paris, Seuil, 1983/ *Poèmes*, Seuil, édition de poche, 1984 : comprend *Chants d'ombre, Hosties noires, Éthiopiennes, Lettres d'hivernage, Élégies majeures*.

2/ « La femme a joué un rôle essentiel dans ma vie (...). C'est ce que j'essaie d'exprimer dans mes poèmes. C'est le cas de l'*Élégie pour la Reine de Saba*, qui termine mon recueil de poèmes des *Élégies majeures*. J'ai voulu, dans cette élégie, chanter mieux que je ne l'avais fait dans *Femme noire*, ce que représente, pour moi, la Femme noire. » Dans *Léopold Sédar Senghor. La poésie de l'action. Conversation avec Mohamed Aziza*, Paris, Stock, 1980, p. 152-153. Souvent, dans l'univers poétique de Senghor, la femme séduit d'abord par sa beauté plastique, comme dans le *Mande* : « Et les femmes y ont quatre coudées ; leurs seins mûrissent au soleil/ Leurs jambes lentes paraissent et disparaissent sous les nuages comme des Crétoises. » Dans « Chants pour signare », *Nocturnes*.

3/ « Allez à Mbissel à Fa'oy ; récitez le chapelet de sanctuaires qui ont jalonné la Grande Voie/ Refaites la Route Royale et méditez ce chemin de croix et de gloire/ Vos Grands Prêtres vous répondront : Voix du Sang !/ Plus beaux que des rôniers sont les Morts d'Elissa ; minces étaient les désirs de leur ventre./ Leur bouclier d'honneur ne les quittait jamais ni leur lance loyale./ Ils n'amassaient pas de chiffons, pas même de guinées à parer leurs poupées./ Leurs troupeaux recouvraient leurs terres, telles leurs demeures à l'ombre divine des ficus/ Et craquaient leurs greniers de grains serrés d'enfants./ Voix du Sang ! Pensées à remâcher !/ Les Conquêteurs salueront votre démarche, vos enfants seront la couronne blanche de votre tête. » Dans « Le message », *Chants d'ombre*, 1945.

ce faire, je fournirai quelques statistiques relatives à la récurrence de la figure maternelle et des métaphores qui y sont liées dans l'œuvre de Senghor. Puis je traiterai de la figure maternelle comme symbole du pays *séeréer*, quand ce n'est le pays du pays noir en général, de l'Afrique. J'examinerai ensuite le poème le plus explicite à ce sujet, texte où Senghor, prisonnier dans un camp allemand (Stalag), s'adresse en imagination à sa mère, comme à une *saltige*, c'est-à-dire, à une gardienne du *pangoöl*. Ce poème, qui à tous égards est l'expression de l'enracinement sans faille du poète dans l'univers séeréer, porte paradoxalement un titre wolof, « Ndessé » : que l'on pourrait traduire par « manque », « frustration », « mélancolie », « nostalgie ». D'une manière ou d'une autre, ce substantif est obtenu à partir du radical wolof « des » signifiant « manque », « insuffisance », racine à laquelle Senghor a accolé des affixes : un préfixe « Nde » puis un suffixe « se », pour signifier le fait d'être « frustré de quelque chose d'essentiel ».

Dans *Chants d'ombre* déjà (1945), le poète avait donné aux douze versets constituant le quinzième poème, celui consacré à l'ennui et à l'attente angoissante de la belle saison, le titre de « Ndessé », assorti d'une mention explicative: « ou Blues ».

Ndessé ou Blues

Le Printemps charriait des glaçons sur tous mes torrents débandés
Ma jeune sève jaillissait aux premières caresses sur l'écorce tendre.
Voilà cependant qu'au cœur de Juillet, je suis plus aveugle
qu'Hiver au pôle.

Mes ailes battent et se blessent aux barreaux du ciel bas

Nul rayon ne traverse cette voûte sourde de mon ennui

Quel signe retrouver ? Quelle clef de coups frapper ?

Et comment atteindre le dieu aux javelines lointaines ?

Été royal du Sud là-bas, tu arriveras oui trop tard en un Septembre
agonisant !

Dans quel livre trouver la ferveur de ta réverbération ?

Et sur les pages de quel livre, de quelles lèvres impossibles ton
amour délirant ?

Me lasse mon impatiente attente. Oh ! le bruit de la pluie sur les
feuilles monotones !

Joue-moi la seule « Solitude », Duke, que je pleure jusqu'au
sommeil.

Ndessé est par conséquent toujours lié à des circonstances douloureuses, soit d'exil, soit de mélancolie engendrée par la ronde des saisons, dans le recueil des *Lettres d'hivernage* en particulier. Il peut aussi être provoqué par la simple évocation de celle qui, dans sa vie d'enfant comme à l'âge mûr, a été pour l'artiste une inspiratrice idolâtrée, sa mère.

À son sujet, le poète a souvent proclamé se sentir plus proche d'elle que de son père. Toutefois, dans nombre de ses poèmes, il célèbre également leurs deux figures⁴. On sait par ailleurs que seul le père était un noble. Néanmoins, toute l'œuvre poétique est tension de toutes les énergies en vue de célébrer la mère comme un repère vital.

Statistiques

Dans les 26 poèmes qui composent en 1945 *Chants d'ombre*, la figure maternelle est évoquée six fois, dans les poèmes suivants : « Nuit de Sine », « Femme noire », « Pour Emma Payeville l'infirmière », « Que m'accompagnent koras et balafong », « Chant d'ombre », « Le retour de l'enfant prodigue », ces poèmes relevant tous d'un genre littéraire wolof qui est celui du *tagg*, l'éloge ou la louange.

Dans *Hosties noires* en 1948, sept poèmes sur les 22 du recueil célèbrent l'image maternelle. Ici aussi, il s'agit de *tagg* où Senghor cherche à réhabiliter la mémoire de personnes ou d'événements liés à des guerres ou à des fondations de royaumes. Ces poèmes sont : « Poème liminaire », « À l'appel de la race de Saba », « Méditerranée », « Aux tirailleurs sénégalais », « Femmes de France », « Ndessé » — sur lequel je reviendrai plus longuement — et « Prière de paix ».

En 1956, *Éthiopiennes*, un ensemble de 22 textes assortis d'une postface, « Comme les lamantins vont boire à la source de Simal », renferme six fois l'occurrence de la figure maternelle dans des textes qui ne sont pas à strictement parler des *tagg*, mais où il s'agit d'évoquer l'immensité sacrée du continent (dans « Congo »), les origines légendaires des civilisations ouest-africaines (dans « L'Absente »), la démesure du monde moderne (dans « À New York »), le dilemme de l'homme politique doublé d'un poète (dans « Chaka »), la sublimation de l'amour physique (dans « Princesse ma princesse »).

Nocturnes, 24 chants publiés en 1961, est la partie de l'œuvre poétique où la figure maternelle est la plus présente, dans neuf poèmes. Alors que les 30 lettres qui constituent en 1972 les « Lettres d'hivernage » sont le volet de la production poétique où l'image maternelle est la moins présente: une seule fois dans le poème intitulé « Il a plu ».

4/ Dans le recueil *Chants d'ombre* (1945) : « Vous distillez cet air d'éternité où je respire l'air de mes Pères. », dans « Prière aux masques », le treizième poème.

Dans les sept élégies rassemblées sous le titre d'« Élégies majeures », la mère apparaît dans chacun des textes, sous les mêmes traits que dans *Chants d'ombre*, *Hosties noires*, *Éthiopiennes*, *Nocturnes* ou *Lettres d'hivernage* : elle est une présence discrète, mais un repère essentiel.

La terre-mère : le pays séeréer

Fils d'un riche commerçant, Diogoye (le Lion), qui par ailleurs est un grand propriétaire terrien, Léopold Sédar Senghor est issu du peuple *séeréer*, lequel fait partie, avec les Wolof et les Lebu, du groupe soudano-sahélien.

Les *Séeréer* se répartissent en plusieurs familles dans le Siin-Saalum et les îles de la côte. Le premier souverain du Siin-Saalum, Maysa Waali Maane, encore connu sous le nom de Maysa Waali Jon, est originaire du Gaabu, c'est-à-dire d'une des plus grandes provinces manding du Sénégal. Comme une terre-mère, la région est évoquée par Senghor dans *Éthiopiennes* : « au cœur des pays hauts, entre Gambie et Casamance ». Les « pays hauts », traduisant littéralement l'expression « kaw », qui désigne les régions où l'on parle manding : toutes soumises à l'autorité des souverains venus du Mandé, c'est-à-dire l'espace contenu aujourd'hui essentiellement dans les limites géographiques de la République du Mali.

Au Moyen Âge, le Mandé et sa culture (manding) sont illustrés par un souverain, Sun Jata Keyta, qui, de 1215 à 1260, domine tout l'Ouest africain, de la Mauritanie au Niger. Ce sont les lieutenants de son armée qui viennent s'installer au Sénégal, en pays *séeréer* où ils portent le nom de Gelwaar. Léopold Sédar Senghor célèbre leurs figures de fiers conquérants dans *Chants d'ombre*, particulièrement dans le poème intitulé « Le retour de l'enfant prodigue », où la ferveur de l'évocation témoigne d'une réelle fascination :

Toi entre tous Éléphant de Mbissel, qui parais d'amitié ton poète
dyâli
Et il partageait avec toi les plats d'honneur, la graisse qui fleurit les
lèvres
Et les chevaux du Fleuve, cadeaux des rois de Sine, maîtres du mil
maîtres des palmes
Des rois de Sine qui avaient planté à Diakhâw la force droite de
leur lance.
Et parmi tous, ce Mbogou couleur de désert ; et les Guelwars
avaient versé des libations de larmes à son départ
Pluie pure de rosée quand saigne la mort du Soleil sur la plaine
marine et les vagues des guerriers morts
(...)
Éléphant de Mbissel, entends ma prière pieuse.

Donne-moi la science fervente des grands docteurs de Tombouctou
 Donne-moi la volonté de Soni Ali, le fils de la bave du Lion – c'est
 un raz de marée à la conquête d'un continent.
 Souffle sur moi la sagesse des Keïta.
 Donne-moi le courage du Guelwar et ceins mes reins de force
 comme d'un tyédo.
 Donne-moi de mourir pour la querelle de mon peuple, et s'il le faut
 dans l'odeur de la poudre et du canon.

À la figure du Guélowar (Gelwaar) le poète associe toujours l'ascendance brillante, la force, le courage et l'élévation d'esprit. Il en est ainsi, toujours dans *Hosties noires*, dans le poème « Au guélowar », écrit au camp d'Amiens en 1940 :

Ta voix nous dit l'honneur, l'espoir et le combat, et ses ailes s'agitent dans notre poitrine
 Ta voix nous dit la République, que nous dresserons la Cité dans le jour bleu
 Dans l'égalité des peuples fraternels. Et nous nous répondons :
 « Présents, ô Guélowar ! »

Il n'en reste pas moins remarquable, au-delà de l'admiration première éprouvée par le poète à l'endroit des guerriers inflexibles que sont les émissaires du Mande — les Gelwaar —, que ce sont ces derniers qui vont bouleverser les assises de la civilisation *séeréer* originelle, celle-là même qu'a fondée une femme: Sira-Badral, chantée dans « Que m'accompagnent Koras et Balafong⁵ » :

Dormez, les héros, en ce soir accoucheur de vie, en cette nuit grave de grandeur.
 Mais sauvée la Chantante, ma sève païenne qui monte et qui piaffe et qui danse
 Mes deux filles aux chevilles délicates, les princesses cerclées de lourds bracelets de peine
 Comme des paysannes. Des paysans les escortent pour être leurs seigneurs et leurs sujets
 Et parmi elles, la mère de Sira-Badral, fondatrice de royaumes
 Qui sera le sel des Sérères, qui seront le sel des peuples salés.

La terre *séeréer* des origines était peu soucieuse de divisions en castes. Les Manding les y introduisent. Elle était organisée selon un système social matrilineaire. Les Manding lui substituent peu à peu un ordre communautaire de type patrilinéaire. Les *Séeréer* des premiers jours étaient un peuple pacifique, les Manding y insufflent la violence rituelle et patrimoniale. Aussi l'œuvre poétique de Senghor est-elle nostalgique des premiers temps, où, en pays *séeréer*, la mère, figure centrale dans l'organisation sociale et politique, conférait à l'enfant son nom comme sa noblesse, dans la

sérénité des univers villageois que restitue le poème « Nuit de Sine » du recueil *Chants d'ombre* :

Femme, pose sur mon front tes mains balsamiques, tes mains douces plus que fourrure.
Là-haut les palmes balancées qui bruissent dans la haute brise nocturne
À peine. Pas même la chanson de nourrice
Qu'il nous berce, le silence rythmé.
Écoutons son chant, écoutons battre le sang sombre, écoutons
Battre le pouls profond de l'Afrique dans la brume des villages perdus

La terre-mère ayant perdu ses atours d'antan, le poète n'en restera pas moins ardent à magnifier le matriarcat et, pour ce qui est de sa propre mère, qui on le sait est la quatrième épouse⁶ de Diogoye, à la transfigurer en une princesse pulaaro-wolof, dont l'image est continûment entretenue en équilibre avec celle, prestigieuse, du père⁷, le fier descendant d'une famille gelwaar, et l'ami du roi du Siin, Kumba Ndoofeen Juuf.

L'autorité du père est d'autant plus incontestée que sa lignée est royale et sa cour fastueuse. Ce père est à la fois respecté et craint. L'« Homme aux yeux de foudre, mon père », image contenue dans le poème intitulé « Le retour de l'enfant prodigue », le vingt-cinquième et dernier du recueil *Chants d'ombre*, témoigne de ce sentiment vis-à-vis d'un personnage dont la prestance est telle qu'elle ne saurait être célébrée que par « la feuille sonore du dyali⁸ et le stylet d'or rouge de sa langue ». Le voici, dans le poème « À l'appel de la race de Saba », tel qu'aux yeux du fils il est sans égal :

Au milieu de la cour, le ficus solitaire
Et devisent à son ombre lunaire les épouses de l'Homme
De leurs voix graves et profondes comme leurs yeux et les fontaines nocturnes de Fimla.
Et mon père étendu sur des nattes paisibles, mais grand mais fort mais beau

6/ Dans le monde mandingue ancien, tout comme dans ceux wolof et *séeréer*, la pensée est largement partagée que les femmes affrontent nombre de difficultés liées à la polygamie, parce que persuadées que c'est ainsi qu'elles protègent le mieux leurs enfants. « Les grands hommes sont nés de mères qui ont enduré les peines, les pleurs, les soucis et les sueurs du mariage ». Ahmadou Kourouma : *Les Soleils des indépendances*, 1968.

7/ Cf. pour l'idée d'éternité liée à l'image du père – des pères – dans *Chants d'ombre*, le poème « Prière aux masques » : « Vous gardez ce lieu forclos à tout rire de femme, à tout sourire qui se fane / Vous distillez cet air d'éternité où je respire l'air de mes pères. »

8/ Généalogiste manding, récitant, accompagné d'une kora, les longues lignées aristocratiques.

Homme du Royaume de Sine, tandis qu'alentour sur les kôras, voix héroïques, les griots font danser leurs doigts de fougue

Tandis qu'au loin monte, houleuse de senteurs fortes et chaudes, la rumeur classique de cent troupeaux⁹.

En contrepois aux contours hiératiques du père figé dans sa majesté, toutes les occurrences de la figure maternelle¹⁰ connotent l'humilité et la douceur¹¹. Avec ses « si chères mains noires¹² », la mère apparaît comme un triple symbole: celui de la fontaine de jouvence (« dans le lit frais de mon enfance »)¹³, celui encore de la bonté et de la joie (« le blanc sourire de ma mère »), celui enfin de l'Afrique (« le Pays noir »), continent dont le poète se réclame l'« ambassadeur » inlassable auprès de l'Europe¹⁴.

9/ Dans *Chants d'ombre*, le poète le met aussi en scène, conversant avec le roi du Sine : « Quels mois ? quelle année ? / Koumba Ndoféne Dyouf régnait à Dyakhâw, superbe vassal / Et gouvernait l'Administration du Sine-Saloum. / Le bruit de ses aïeux et des dyoung-dyouns le précédait. / Le pèlerin royal parcourait ses provinces, écoutant dans le bois la complainte murmurée / Et les oiseaux qui babillaient, et le soleil sur leurs plumes était prodigue / Écoutant la conque éloquente parmi les tombes sages. / Il appelait mon père « Tokor » ; ils échangeaient des énigmes que portaient des lévriers à grelots d'or / Pacifiques cousins, ils échangeaient des cadeaux sur les bords du Saloum / Des peaux précieuses des barres de sel, de l'or du Bouré de l'or du Boundou / Et de hauts conseils comme des chevaux du Fleuve. / L'Homme pleurait au soir, et dans l'ombre violette se lamentaient les khalams ». Dans « Que m'accompagnent koras et balafong », *Chants d'ombre* 1945.

10/ La douceur est aussi associée à la transmission du savoir, ce dernier étant situé par le poète du côté maternel. Outre la mère, c'est un frère de celle-ci, Waly, qui enseigne à l'enfant Senghor sa généalogie. Cf. « Toi Tokô' Waly, tu écoutes l'inaudible / Et tu m'expliques les signes que disent les Ancêtres dans la sérénité marine des constellations / Le taureau le Scorpion le Léopard, l'Éléphant les Poissons familiers / Et la pompe lactée des Esprits par le tann céleste qui ne finit point ». Dans *Chants d'ombre*, dans le poème « Que m'accompagnent koras et balafong », dédié à René Maran. Dans *Nocturnes*, le poète réitère sa fascination à l'égard des détenteurs du savoir traditionnel, le Maître des Initiés par exemple, dans le rituel de la circoncision : « Maître des Initiés, j'ai besoin je le sais de ton savoir pour percer le chiffre des choses. » Dans « Élégie des circoncis ».

11/ Dans d'autres poèmes, l'image maternelle est confondue avec celle de la femme en général, tendre et protectrice : « J'ai grandi à ton ombre ; la douceur de tes mains bandait mes yeux. »

12/ Par opposition aux « mains blanches qui tirèrent les coups de fusils qui croulèrent les empires / Les mains qui flagellèrent les esclaves, qui vous flagellèrent / Les mains blanches poudreuses qui vous giflèrent, les mains peintes poudrées qui m'ont giflé / Les mains sûres qui m'ont livré à la solitude à la haine / Les mains blanches qui abattirent la forêt de rôniers qui dominait l'Afrique, au centre de l'Afrique /... ». Dans *Chants d'ombre*, poème intitulé « Neige sur Paris ».

13/ Associée souvent à l'idée de refuge : Cf. dans *Chants d'ombre* le poème « Nuit de Sine » : « Que j'écoute, dans la case enfumée que visite un reflet d'âmes propices / Ma tête sur ton sein chaud comme un dang au sortir du feu et fumant. »

14/ Souvent symbolisée par la nuit dans la poésie de Senghor. Exemple, lorsque celui-ci est « livré au silence sournois de cette nuit d'Europe / Prisonnier de ses

Ah ! de nouveau dormir dans le lit frais de mon enfance
Ah ! bordent de nouveau mon sommeil les si chères mains noires
Et de nouveau le blanc sourire de ma mère.
Demain, je reprendrai le chemin de l'Europe, chemin de l'ambassade
Dans le regret du pays noir.

C'est dans la relation du poète à l'Europe, rapport complexe, fait de moments exaltés comme de longues périodes de doutes, d'angoisses ou de rejet, que la figure maternelle apparaît comme un symbole fort, celui du repère essentiel, sans lequel ni l'homme ni sa force ou sa poésie n'auraient eu raison d'être. Le quatorzième poème des *Hosties noires*, « Ndessé » est à lire dans cette optique :

Mère, on m'écrit que tu blanchis comme la brousse à l'extrême hivernage
Quand je devais être ta fête, la fête gymnique de tes moissons
Ta saison belle avec sept fois neuf ans sans nuages et les greniers pleins à craquer de fin mil
Ton champion *Kor-Sanou* ! Tel le palmier de Katamague
Il domine tous ses rivaux de sa tête au mouvant panache d'argent
Et les cheveux des femmes s'agitent sur leurs épaules, et les cœurs des vierges dans le tumulte de leurs poitrines.

Voici que je suis devant toi Mère, soldat aux manches nues
Et je suis vêtu de mots étrangers, où tes yeux ne voient qu'un assemblage de bâtons et de haillons.
Si je pouvais parler Mère ! Mais tu n'entendrais qu'un gazouillis précieux et tu n'entendrais pas
Comme lorsque, bonnes femmes de sérères, vous déridiez le dieu aux troupeaux de nuages
Pétaradant des coups de fusil par-dessus le cliquetis des mots *paragnessés*.
Mère, parle-moi. Ma langue glisse sur nos mots sonores et durs.
Tu les sais faire doux et moelleux comme à ton fils chéri autrefois.
Ah ! me pèse le fardeau pieux de mon mensonge
Je ne suis plus le fonctionnaire qui a autorité, le marabout aux disciples charmés
L'Europe m'a broyé comme le plat guerrier sous les pattes pachydermes des tanks
Mon cœur est plus meurtri que mon corps jadis, au retour des lointaines escapades aux bords enchantés des Esprits.

Je devais être, Mère, le palmier florissant de ta vieillesse, je te voudrais rendre l'ivresse de tes jeunes années.
Je ne suis plus que ton enfant endolori, et il se tourne et retourne sur ses flancs douloureux
Je ne suis plus qu'un enfant qui se souvient de ton sein maternel et qui pleure.

draps blancs et froids bien tirés, de toutes les angoisses qui l'embarrassent inextricablement... ». Dans *Hosties noires*, poème «Éthiopie».

Reçois-moi dans la nuit qu'éclaire l'assurance de ton regard
 Redis-moi les vieux contes des veillées noires, que je me perde par
 les routes sans mémoire.
 Mère, je suis un soldat humilié qu'on nourrit de gros mil.
 Dis-moi donc l'orgueil de mes pères !

Front Stalag 230

Révélation et témoignage, ce texte est une tentative de « tenir à distance les puissances hostiles du monde environnant¹⁵ ». « Ndessé » est le quatorzième poème du recueil des *Hosties noires* qui au total en compte vingt, écrits entre 1939 et 1945, et publiés en 1948. Senghor a une trentaine d'années au moment où il les compose, il en a quarante deux l'année de leur parution — en 1948 — qui est aussi l'année où il livre l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Le poème, « Ndessé », dont le décor est précis (Front Stalag 230), pathétique (*Je ne suis plus qu'un enfant qui se souvient de ton sein maternel et qui pleure*) et narratif¹⁶, est un diptyque — au sens profane comme au sens religieux — composé par le cadre oppressant de l'Europe d'une part, d'autre part par celui réconfortant de l'Afrique. Le premier est celui de l'*exil*, de la séparation d'avec la mère — dont on sait l'âge, elle a « sept fois neuf ans », soixante trois ans — et des regrets: dont celui de ne pouvoir, à cause de l'enrôlement européen¹⁷, être le « palmier florissant » de celle qui « blanchit comme la brousse à l'extrême hivernage¹⁸ ».

I. L'exil

L'absence a rendu le poète inapte à toute fonction sociale traditionnelle dans la communauté *séeréer*. Ici, à l'instar du monde wolof, la plénitude de l'être n'est attestée que lorsque celui-ci s'illustre,

15/ Comme chez Henri Michaux, qui présente son recueil *Exorcismes* comme une écriture faite « par hygiène », pour, face à l'adversité, « s'en sortir ».

16/ De la famille de ceux écrits par des poètes tels que Claudel, Perse, Jouve, et même Péguy, ou encore La Tour du Pin. Ces textes ont en commun qu'ils se démarquent de la poésie précédente — des années 1930, et même 1940, marquée par l'influence surréaliste. La poésie retrouve les vertus de la construction et de l'enchaînement discursif, au moment où le roman les rejette. Le poète compose son poème à l'aide de vers, dont la mesure côtoie le plus souvent celle de l'alexandrin, ou s'allonge fréquemment jusqu'au verset. Voir Gaëtan Picon : *Panorama de la nouvelle poésie française*, Paris, Gallimard, 1960, p. 246 : « Bonnefoy, Glissant, Pierre Oster, Léopold Sédar Senghor, Jean Grosjean... bien d'autres ne veulent plus écrire des poèmes, mais composer un poème qui soit une œuvre. »

17/ Il est soldat dans l'armée française, au Front Stalag 230.

18/ L'hivernage représentant dans la poésie de Senghor la morte saison dans les amours charnelles ou dans l'inspiration poétique.

par sa bonne conduite comme par sa prospérité matérielle, parmi ses *mbokk*¹⁹ admiratifs. À défaut d'une si vitale osmose entre l'individu et sa terre, l'émoi du souvenir n'en est que plus grand. Le cœur du poète, pathétiquement nostalgique, donne son unité et sa palpitation à des expressions prosodiques où semblent confondues toutes les déchirures²⁰ :

Mère, on m'écrit que tu blanchis comme la brousse à l'extrême hivernage

Quand je devais être ta fête, la fête gymnique de tes moissons.

L'éloignement est d'autant plus pesant que l'emprisonnement est vécu par le descendant des *Gelwaar* comme un outrage à son prestige de prince : « soldat aux manches nues », « soldat humilié ». Dans la nuit bleue de sa prison, voici qu'il s'imagine le royaume d'enfance et son univers étincelant, où sa silhouette :

Domine tous ses rivaux de sa tête au mouvant panache d'argent.

Il se rappelle aussi les pratiques superstitieuses des femmes de son village, qui, lorsque la sécheresse s'installait trop longuement, pour « faire rire Dieu et pleuvoir, s'habillaient — pantalon, casque, lunettes noires — et parlaient à la française²¹ ». La langue magique qui lierait le fils à la mère serait de même nature transcendante que le français tel qu'il peut, en pays *séeréer*, être entendu par les « bonnes femmes » : une langue qui, par son pittoresque comme par le prestige social et politique de ceux qui la pratiquent comme langue *maternelle*, a le pouvoir de « faire rire Dieu », le sourire de Dieu métaphorisant la pluie, posée aux antipodes du courroux divin, la sécheresse. Les mots *paragnessés* (français), pour les femmes du pays *séeréer*, implorent le ciel pour l'intervention miraculeuse d'une instance supranaturelle. Parallèlement, « Ndessé » adjure la mère d'opérer un miracle.

Mais à ce rêve s'oppose une réalité dégradante : la mère *in absentia* et toutes les figures féminines qui ont égayé la jeunesse du chantre *séeréer*. Senghor ne sépare pas la bravoure, l'honneur et la beauté, de l'image féminine. Voilà pourquoi, à la condition difficile du présent — enfermement et brimade —, il oppose des lendemains de

19/ Les gens de sa race et de sa culture. *Mbokk* ayant pour radical [*bokk*], verbe signifiant *partager, avoir en commun*.

20/ Dans la poésie de Senghor, la vue est un sens primordial. Ne pas voir l'être estimé (camarade, confrère...) ou aimé (amante, épouse, mère) est supplice. Cf. « Élégie pour Georges Pompidou » : « J'avais besoin de toi, te voir : l'appel d'un songe / Est-ce vrai que tu vas me dire l'au-delà ? / Que l'enfer c'est l'absence du regard ? »

21/ Cf. « Comme les lamantins vont boire à la source », postface des *Éthiopiennes*.

liesse, se projetant ainsi parmi une foule féminine de laudatrices dont, dans d'autres poèmes, il ne désespère pas qu'elles lui feront un jour :

Une voie de gloire avec leurs pagnes rares des Rivières du Sud (...) un collier d'ivoire de leurs bouches qui parent plus que manteau royal (...) elles berceront sa marche, leurs voix se mêleront aux vagues de la mer (...) elles chanteront : « Tu as bravé plus que la mort, plus que les tanks et les avions qui sont rebelles aux sortilèges / Tu as bravé la faim, tu as bravé le froid et l'humiliation du captif. Oh ! téméraire, tu as été le marchepied des griots des bouffons ²²...

Au-delà du lieu clos où le poète végète (le Stalag²³) et gémit (*Je ne suis plus que ton enfant endolori, et il se tourne et retourne sur ses flancs douloureux / Je ne suis plus le fonctionnaire qui a autorité, le marabout aux disciples charmés*), vaste ossuaire où il est vain de bâtir, lieu évanescant que balaie le vent du crime et de la mort (*L'Europe m'a broyé comme le plat guerrier sous les pattes pachydermes des tanks*), il y a toujours, alchimie germée de l'esprit puissant du détenu²⁴ et conjurant tous les sorts, l'horizon splendide d'une éternité de gloire. La mère en détient les clés, elle seule sait en lever le rideau. Contre les puissances de la nuit, à l'image d'Isis, elle brille de toutes les lumières de l'amour et du pardon :

Reçois-moi dans la nuit qu'éclaire l'assurance de ton regard.

22/ Dans *Hosties noires*, treizième poème : « Taga de Mbaye Dyob ».

23/ « Stalag » provient de « stammen » (appartenir, être originaire de...) et « lagern » (entreposer, déposer). Étymologiquement, le « Stalag » est le lieu où l'on « entrepose ».

24/ Le poème est acte, il est une arme, non celle du « guerrier ridicule » dont parle Senghor dans *Nocturnes*, mais celle d'où jaillit la vie. Jean-Claude Renard le souligne, lorsque, reprenant un titre des *Élégies majeures* – « Ma négritude est ruelle à la main » –, il dialogue avec son homologue sénégalais, tentant de définir son art poétique :

« Il faut y voir une « profération » et une « nomination » aptes à produire quelque chose de fondamental qui émeut et, par conséquent, qui meut et qui métamorphose tout ce qu'elle atteint (cette respiration). / Ce qui conduit, à tort ou à raison, à tenir également le poète (comme on le fit sans doute longtemps et comme certains peuples ou certaines personnes le font encore aujourd'hui) pour un homme qui, à certains moments, devient une sorte de mage, de sorcier, de prêtre...En somme (et parmi beaucoup d'autres poètes on sait que Blake, Hölderlin, Hugo, par exemple, le croyaient), un *voyant* relié aux mystères sacrés et un *officiant* chargé de les « manifester » à autrui par des célébrations ou des alchimies verbales particulières. Mais l'acte poétique est aussi, pour Senghor, une *manière de vivre et de faire vivre* : « Pour toi, rien que ce poème contre la mort. » Dans Léopold Sédar Senghor, *Poèmes*, Seuil, 1984, « Dialogue sur la poésie francophone » : « Ma négritude est truelle à la main », art. de Jean-Claude Renard, p. 340-341.

Puis, sans qu'elle ne s'amplifie, la voix du poète saisit au cœur du réel le plus familial, dans un ordre éternel où sont pris les gestes et les sons, l'image éloquente et rassurante de la mère, dans un décor simple comme celui d'un paisible soir de Djilôr :

Redis-moi les vieux contes des veillées noires.

Un fils renié par sa mère serait une âme déboussolée. Aussi, tout l'élan frénétique du poème vise-t-il à ramener le poète dans l'intimité close de la reconnaissance maternelle. D'où les six occurrences affectives du possessif : *ton* champion.../ *ta* saison.../ *ta* fête.../ *ton* fils chéri.../ *ta* vieillesse.../ *ton* enfant endolori. Le singulier vise ici à exclure du tête-à-tête rêvé d'avec la mère toute présence tierce inopportune.

Dans la solitude de sa résidence surveillée, résistant à la mélancolie et au découragement, l'« enfant endolori », par un texte d'amour pur, porte témoignage de sa foi en ce que les vainqueurs du moment périront bientôt²⁵.

Bien que tombé dans la nasse de l'Europe, le poète, à l'image d'Osiris, par un royal itinéraire, sous l'éclair de son verbe, avec le profil éternel du pilier debout parmi les ruines, se voit comme le symbole inexpugnable de la victoire de l'homme sur les mille visages de la mort. Puissance végétale et bel athlète, bon roi de la terre *séeréer*, il apprendrait aux hommes du royaume d'enfance (Djilôr ou Joal) l'agriculture, et leur enseignerait les arts, parmi d'incessantes fêtes gymniques, près de la Mère, sous le regard toujours admiratif des filles nubiles :

Ton champion *Kor-Sanou* ! Tel le palmier de Katamague²⁶
Il domine tous ses rivaux de sa tête au mouvant panache d'argent
Et les cheveux des femmes s'agitent sur leurs épaules, et les cœurs
des vierges dans le tumulte de leur poitrine.

Mieux encore, le poète s' imagine être de cette race particulière de rois aptes à arrêter la marche du temps. Ainsi effacerait-il toute marque de souffrance sur le visage vénérable de sa sœur-mère :

Je te voudrais rendre l'ivresse de tes jeunes années.

25/ Parallèle avec le titre d'Eluard, « Les Vainqueurs d'hier périront ». Eluard, par excellence, le poète de la Résistance française. Cf. « Liberté ».

26/ Le recours à la métaphore de l'athlète courageux, admiré de sa mère, est aussi notable dans le poème « Éthiopie » : « Mère, sois bénie / Reconnais ton fils parmi ses camarades comme autrefois ton champion, *Kor-Sanou* ! parmi les athlètes antagonistes / (...) Reconnais ton fils à l'authenticité de son regard, qui est celle de son cœur et de son lignage. »

À la condition de l'homme et à ses vicissitudes, il n'y a pas d'autre réponse que l'action, une énergie extrême, qui veut se révéler supérieure à la nostalgie et à la souffrance, en les effaçant. D'où le deuxième mouvement du poème.

II. Le Royaume

Le poète est en pays *séeréer*, face à sa mère. Dès lors, passant du lyrisme subjectif à une poésie métaphysique, il fait du poème une légende du monde séeréer à laquelle il confère des accents épiques accordés à l'expérience d'un itinéraire, celui initié depuis ce lointain univers où, très jeune, il a baigné dans la magie des « Esprits ». C'est alors que l'enfance et l'âge adulte se confondent en un seul et même lieu de mémoire où l'enchantement n'a d'égal que la sublime présence de la mère.

Dès lors, ce que le fils — âme spoliée, corps châtré — demande à sa mère, c'est d'être aussi puissante que les « Esprits » de son enfance, en le « lavant » de ce qu'il désigne à d'autres moments de sa poésie comme étant la « boue de la civilisation », à savoir, outre son accoutrement européen, les « mots étrangers » dont il est « vêtu²⁷ » et dans lesquels elle ne perçoit qu'un « assemblage de bâtons et de haillons ». Elle seule, avec la « douceur » de ses mots, pourra faire sourdre du passé la lumière transfiguratrice qui dégagera les profils de sa noblesse²⁸.

Le poète rêve d'ablutions pour se dévêtir de tous ses mots étrangers. L'eau lustrale, seule la Mère en détient le secret. Aspergé par cette eau régénératrice, le fils pourra sortir de cette liturgie, neuf et restitué à l'orgueil de sa lignée.

27/ De ce vêtement assimilé à celui de la culture occidentale en général, le poète prie souvent d'être débarrassé. Parfois, les images liées à cette sensation de saleté sont rendues par la métaphore de la « boue de la civilisation », dont l'enfant de Joal rêve, loin des cours, des tribunes et des amphithéâtres, d'être « lavé ». Cf. dans *Chants d'ombre* : « Ô désert sans ombre désert, terre austère terre de pureté, de toutes mes petites / Lave-moi, de toutes mes contagions de civilisé / Que me lave la face ta lumière qui n'est point subtile, que ta violence sèche me baigne dans une tornade de sable / Et tel le blanc méhari de race, que mes lèvres de neuf jours en neuf jours soient chastes de toute eau terrestre, et silencieuses. »

28/ Dans d'autres textes, la figure maternelle est évoquée comme apte à « laver le poète de toutes ses contagions de civilisé / Que me lave la face ta lumière qui n'est point subtile, que ta violence sèche me baigne dans une tornade de sable / Et tel le blanc méhari de race, que mes lèvres de neuf jours en neuf jours soient chastes de toute eau terrestre, et silencieuses ». Dans « Que m'accompagnent koras et balafong », *Chants d'ombre*.

À l'oppression caractéristique de l'exil succède la plénitude du souffle. Maintenant s'exaltent, à l'inverse de l'empire de la mélancolie, les breuvages de vie, l'épiphanie du corps et de l'âme :

Voici que je suis devant toi Mère.

Le chagrin n'est plus mortel, le deuil n'est plus lié au mutisme :

Ma langue glisse sur nos mots sonores et durs.

Entre le poète meurtri (*Mon cœur est plus meurtri que mon esprit jadis, au retour des lointaines escapades aux bords enchantés des Esprits*), désorienté parmi l'ombre européenne et sa mère, il ne peut y avoir de communion qu'en langue *séeréer*, médiation vitale à l'équilibre de celui que de longues années d'«errance» ont aliéné de la douceur du parler quotidien en Siin-Saalum. La langue de la mère, « douce et moelleuse », parle à la sensibilité du poète, à sa mémoire. Elle chante. Dans les heures sombres, elle retentit comme une parole « de vie », symphonique à faire pâlir les *riiti*²⁹.

Les racines de ces réminiscences sont religieuses et essentiellement sensorielles. Le poète a été élevé d'une manière à la fois rigoureusement catholique et profondément *séeréer*. Aussi, dans l'évocation de la figure maternelle, comme s'il faisait allusion aux sommets de l'année liturgique catholique que sont Noël et Pâques, cite-t-il les « fêtes gymniques » et la saison des « moissons ». Le chant et la musique pour l'oreille, les objets précieux, les lumières des saisons et les mouvements des athlètes, les parfums pour l'odorat, tout concourt à séduire les sens et les conduire vers le sacré. La perméabilité de l'enfant Senghor trouve là une source d'inspiration inépuisable.

Au-delà de la confidence lyrique — l'amour de la mère, allié à celui de la patrie (*l'orgueil de mes pères*³⁰) —, il y a dans le poème de Senghor tous les éléments d'une mythologie générale³¹, d'un sentiment profond de l'éternité cosmique (*Comme lorsque, bonnes femmes de sérères, vous déridiez le dieu aux troupeaux de*

29/ Instrument de musique à cordes, dont les sonorités, plutôt aiguës, accompagnent les chants de louanges.

30/ Voir note 3.

31/ Senghor ne dissocie pas la poésie du mythe. Idée insistante dans « Lettre à trois poètes de l'Hexagone ». Y parlant d'Alain Bosquet, il écrit : « Le lecteur distrait, accroché aux vieilles définitions, n'aura pas noté l'aspect mythique de la poésie d'Alain Bosquet, comme si tout poète authentique ne vivait pas, ne chantait pas des mythes. Il y a simplement que, chez Bosquet, ils sont modernes, actuels. » Dans Léopold Sédar Senghor, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1984, p.359.

*nuages*³²), un face à face de l'homme et de son destin originel (*Je ne suis plus qu'un enfant qui se souvient de ton sein maternel et qui pleure*), que le poète, épique dans ses hautes visions (*que je me perde par les routes sans mémoire*), condense non pas en d'obscures coïncidences (*je suis un soldat humilié qu'on nourrit de gros mil*), mais en des images, des élans de l'âme s'enchaînant et se déployant dans une succession réglée.

Présage, la mère est Isis, protectrice de tous les enfants³³ et gardienne de la lignée *séeréer*. C'est elle qui par son souffle — sa parole — rend la vie au « fils chéri », mué en Osiris dolant. Gardienne du répertoire des hautes images généalogiques, elle est encore le recueil des grands signes qui guident toute navigation vers l'avenir:

Reçois-moi dans la nuit qu'éclaire l'assurance de ton regard
Redis-moi les vieux contes des veillées noires, que je me perde par
les routes sans mémoire.

Elle seule peut assurer le poète dans son propre mouvement. Ici, la mémoire, bien qu'elle signifie l'oubli du présent, n'est pas opposée à la vie. Magicienne à la voix enchanteresse, reine de la terre, des moissons et des morts, la Mère peut, aux yeux du poète, exhumer les civilisation *séeréer* enfouies dans le linceul, et leur insuffler un air d'éternité, évoqué dans d'autres textes comme celui qui fait de sa voix de poète une voix « jeune comme l'aube éternellement jeune du monde³⁴ » :

Comme lorsque, bonnes femmes de sœurs, vous déridiez le dieu
aux troupeaux de nuages.

Elle peut aussi découvrir ces cultures anciennes couchées dans leur lit d'apparat, embaumées parmi les bijoux et les bandelettes des ancêtres royaux, pour la réhabilitation et des lambeaux du corps et de la vitalité de l'esprit de l'enfant perdu (Osiris), présidant ainsi aux transformations des choses et des êtres, des éléments aussi :

Redis-moi donc l'orgueil de mes pères !

« Ndessé » renoue ici avec une thématique déjà présente dans *Hosties noires*³⁵, celle de la « Mère », adorée parce que gardienne intransigeante du temple des souvenirs ancestraux :

32/ Une lecture classique pourrait reconnaître ici Éole, dieu des vents. Senghor entremêle cultures gréco-latine et *séeréer*.

33/ Le mot est employé deux fois dans le poème.

34/ Dans *Chants d'ombre*, « Que m'accompagnent koras et balafong ».

35/ Autre partie de l'œuvre poétique de Senghor où, du fond de son exil européen, le poète célèbre sa mère. Dans « Éthiopie », deuxième poème du

Mère, sois bénie !
Je me rappelle les jours de mes pères, les soirs de Dylôr
(...)
Mais je n'efface les pas de mes pères ni des pères de mes pères
dans ma tête ouverte à vents et pillards du Nord.

Dans la poésie de Senghor, la mémoire vivifiée par la mère n'est point fuite face à la fébrilité du temps actuel. Lorsque le poème parle dans l'instant — l'instant de l'exil, de la séparation — aussitôt cet instant devient-il légendaire. Et le coup d'aile de la poésie qu'exalte l'écrivain est plutôt celui du repli, de l'oiseau blessé qui revient vers le nid, le décor inestimable de son enfance, son refuge.

La distance de l'anecdote à une authentique création va ainsi faire de personnes fort ordinaires («bonnes femmes de sèrères») des êtres de légende, sans visages individuels, et affectés d'une taille surhumaine.

III. Mère pour l'Éternité

Les *léeb*³⁶ (les vieux contes des veillées noires) de la mère, et le *tagg* (l'orgueil de mes pères³⁷) qui dans «Ndessé» font l'objet de la supplication du fils, sont autant de genres littéraires *séeréer* anciens qui, réhabilités, devraient persuader que les ancêtres ne sont pas morts et que, comme eux, le poète est mémorable. Vainqueur du temps présent, celui de la guerre³⁸ et de ses humiliations³⁹, il est éternel dans le temps de la grandeur de sa lignée, confondu dans le rythme de cette grande ronde qui, venue du fond des âges, a enveloppé le monde *séeréer* de dignité et de mystères.

recueil : «Mère, sois bénie ! / J'entends ta voix quand je suis livré au silence sournois de cette nuit d'Europe / Prisonnier de mes draps blancs et froids bien tirés, de toutes les angoisses qui m'embarrassent inextricablement. »

36/ Contes de veillées.

37/ Voir note 3.

38/ Dont le poète demande aux mots de fixer la réalité, celle de l'avilissement des peuples.

39/ L'expression la plus dépitée de cette humiliation réside, pour le poète drapé dans son orgueil de paysan *séeréer*, dans l'opposition entre le « fin mil » et le « gros mil ». Le premier est destiné à nourrir les princes et les poètes (Cf. dans *Chants d'ombre* le poème intitulé « Lettre à un poète », texte dédié à Aimé Césaire. On lit : « Que de femmes à peau de sapotille dans le harem de ton esprit ! (...) Tu devais offrir aux Esprits les fruits blancs de ton jardin / Tu ne mangeais que la fleur, récoltée dans l'année même, du mil fin. »

Quant au gros mil, il est destiné à l'entretien des bêtes de somme. D'où la force de la métaphore du « soldat humilié » qu'on « nourrit de gros mil ».

À la fois présence et voix vitales, Gnilane est l'être providentiel qui, dans une langue autre que le français, le *séeréer* vivifiant des origines⁴⁰ et de l'authenticité, « parle » au poète le langage de l'immortalité. Le retour à l'innocence originelle se double d'une supplique: que la mère reconnaisse l'enfant perdu.

Où trouver expression plus dépouillée d'un attachement filial ? Les vocables, sans jamais renoncer à leur gangu de pudeur, réclament goulûment une protection maternelle aussi sensuelle que spirituelle, dans l'usage des mots de tous les jours :

Tu les sais faire doux et moelleux comme à ton fils chéri autrefois.

Dans « Ndessé », la poésie est itinéraire, démarche douloureuse vers la lumière perdue dans le temps de la guerre et retrouvée dans la paix de la présence maternelle. Elle est clarification progressive de l'obscur, allègement du fardeau de la culture étrangère, dénouement de l'angoisse par la grâce de la parole maternelle, bue comme un enfant téterait le sein.

La grandeur du texte est obtenue par les moyens les plus discrets, où la simplicité n'altère en rien la pureté poétique. D'abord replié sur l'espace intérieur, captif de sa solitude, face à face avec ses rêves, dans une nuit que peuplent les battements du cœur, Senghor réussit à passer de cette réalité intime, nocturne et peuplée de pensées obscures, à une poésie solaire chantant les grâces de la mère, dans un monde qui semble être créé pour le bonheur. Ainsi accède-t-on avec le poète, de la solitude à la communion, du rêve secret à l'espoir commun :

La fête gymnique des moissons.

Le poème s'ouvre sur le mot « Mère », six fois entonné dans l'ensemble du texte, et se clôt par celui de « pères⁴¹ », présent une seule fois et inscrit au terme du *ñaan*⁴². Entre ces piliers d'un monde que la poésie de Senghor n'a cessé de célébrer, le poète a bâti une personnalité toujours soucieuse de maintenir un parfait équilibre dans la louange.

40/ Souvent confondu dans différents vers au monde païen. Cf. dans *Chants d'ombre* le poème « Que m'accompagnent koras et balafong » : « Ma sève païenne est un vin vieux qui ne s'aigrit, pas le vin de palme d'un jour. »

41/ Voir note 3.

42/ Forme littéraire, religieuse ou profane, inhérente aux sociétés *séeréer* et wolof, consacrée à la supplique ou à la prière.

Poème de la culpabilité de l'adulte conscient d'avoir fait le mal⁴³, avec la troublante récurrence de « je devais être⁴⁴ » ; expression de l'humiliation perceptible dans la répétition de « je ne suis plus... » ou de « je ne suis plus que... » ; mais encore célébration d'un profond enracinement en la terre et la culture *séeréer* ; « Ndessé » aligne des versets habillés du plus strict langage et composés des images les plus sûres de l'affection et de la vénération⁴⁵.

Il reflète ainsi ce qu'est aux yeux du poète le monde, saisi dans la profonde signification de sa totalité, restituant les gestes successifs d'un cérémonial *séeréer* voué à pérenniser le sens secret et sacré d'un *aada*⁴⁶. Si l'« ombre et la lumière sont plus près d'être une même chose »⁴⁷, le poème tente de faire sourdre du passé la lumière transfiguratrice de la mère qui, bien loin d'annuler le présent, dégage les profils de son éternité.

Parmi les éclats des images brisées exprimant le désarroi du prisonnier, éclôt parfois, d'abord exclamatif, puis roide et pur, un alexandrin tendu comme une corde :

Ah ! me pèse le fardeau pieux de mon mensonge.

La profondeur de la contrition est marquée par la résonance des consonnes fortes que sont [p], [f] et [s]. Conçu comme un rite, le poème dessine des gestes symboliques de purification. Cette dernière s'obtient par la pratique de la confession :

43/ Les études ont nécessité une longue absence du pays *séeréer*, absence parfois vécue comme un drame, en dépit des qualifications universitaires acquises en France. Cf. dans *Chants d'ombre* : « Vieille France vieille Université, et tout le chapelet déroulé. » Ailleurs, le poète se moque de lui-même et de sa grande culture française : « Vous déclinez la rose, m'a-t-on dit, et vos Ancêtres les Gaulois. / Vous êtes docteurs en Sorbonne, bedonnants de diplômes. / Vous amassez des feuilles de papier – si seulement des louis d'or à compter sous la lampe, comme feu ton père aux doigts tenaces ! / Vos filles m'a-t-on dit, se peignent le visage comme des courtisanes / Elles se casquent pour l'union libre et éclaircir la race ! / Êtes-vous plus heureux ? Quelle trompette à wa-wa / Et vous pleurez aux soirs là-bas de grands feux et de sang. / Faut-il vous dérouler l'ancien drame et l'épopée ? »

44/ Enfant, Senghor a souvent joué loin de sa mère, qui s'en est indignée : Cf. « Éthiopie » dans *Hosties noires* : « Mère, oh ! j'entends ta voix courroucée. / Voilà tes yeux courroucés rouges qui incendient nuit et brousse noire comme au jour jadis de mes fugues / Je ne pouvais rester sourd à l'innocence des conques, des fontaines et des mirages sur les tanns / Et tremblait ton menton sous tes lèvres gonflées et tordues. »

45/ Cf. aussi « À l'appel de la race de Saba », dans *Hosties noires* : « Mère, sois bénie ! / J'entends ta voix quand je suis livré au silence sournois de cette nuit d'Europe... / Mère, sois bénie ! / Reconnais ton fils à l'authenticité de son regard, qui est celle de son cœur et de son lignage... »

46/ Ensemble de croyances et de pratiques, religieuses et culturelles, qui constituent le fondement de la société *séeréer*.

47/ Saint-John Perse, dans *Éloges*.

Ah ! me pèse le fardeau pieux de mon mensonge
 Je ne suis plus le fonctionnaire qui a autorité, le marabout aux
 disciples charmés.
 L'Europe m'a broyé comme le plat guerrier sous les pattes pachy-
 dermes des tanks.

Laver son corps et son esprit de cette « humiliation », c'est ce que le poète, livrant sa voix au flux et au reflux du pathétique intérieur, est venu quérir de sa mère, dans l'espoir d'une restauration de la pureté perdue.

Conclusion

Jusque dans le fond de sa réclusion et de sa peine, le poète reste maître d'une indignation retenue, guidée. La langue est dépouillée de toute rhétorique de pure éloquence. Les vers ou versets qui en surgissent laissent deviner tout l'art oratoire qui, discrètement, a présidé à leur venue.

Et si certaines poésies ne respirent, parlent ou brillent qu'à bonne distance de l'Histoire, celle de Senghor en revanche est familière avec l'angoisse de l'Histoire. « Ndessé » en est une parfaite illustration. Dans la « sale aventure » de la guerre, où le lecteur entend « de sales bouches annoncer la mort » au « soldat aux manches nues », la simplicité solennelle du poème n'est parfois pas indigne du ton de la Bible :

Voici que je suis devant toi Mère, soldat aux manches nues
 Et je suis vêtu de mots étrangers, où tes yeux ne voient qu'un
 assemblage de bâtons et de haillons.

Aucune griserie d'images gratuitement associées ne vient ici distraire du propos foncier : l'appel au secours lancé par un fils à sa mère, appel insistant, injonctif par moments :

Parle-moi.../ reçois-moi / redis-moi.../ dis-moi.../ Que je me
 perde.../ dis-moi donc...

Cette poésie, qui n'est jamais une poésie de l'absence mystique, entrevoit ainsi un monde neuf, éclatant, réfractaire aux ombres intérieures, où Ngnilane, la Mère, ne sera indigne d'aucune des vertus surnaturelles attribuées aux fondatrices de royaumes, aux pourvoyeuses d'âme.

Hosties noires est ainsi organisé autour de son image vitale. À Tours, en 1936 déjà, Senghor consacre à sa stature cardinale l'un des plus longs poèmes du recueil : « Éthiopie (guimm pour deux kôras), À Pierre Achille. » Ici, sept fois, en construction anaphorique, le syntagme « Mère, sois bénie » inaugure des strophes

ferventes, où le poète, « livré au silence sournois de la nuit d'Europe », s'adresse à sa mère comme pour renaître à la vie, celle où hommes et femmes de sa lignée, « sel des peuples salés », triomphent de la mort.

Comme souvent dans la poésie de Senghor, la mère est évoquée en même temps que le village natal et les contes des veillées, la noblesse du sang et les attitudes princières du père (« l'Homme ») entouré d'une cour de musiciens :

Mère, sois bénie !
Je me rappelle les jours de mes pères, les soirs de Djilôr
Cette lumière d'outre-ciel des nuits sur la terre douce au soir.
Je suis sur les marches de la demeure profonde obscurément.
Mes frères et mes sœurs serrent contre mon cœur leur chaleur
nombreuse de poussins.
Je repose la tête sur les genoux de ma nourrice Ngâ, de Ngâ la
poétesse
Ma tête bourdonnant au galop guerrier des dyoung-dyouns, au
grand galop de mon sang de pur sang
Ma tête mélodieuse des chansons lointaines de Koumba
l'Orpheline
Au milieu de la cour, le ficus solitaire
Et devisent à son ombre lunaire les épouses de l'Homme de leurs
voix graves et profondes comme les yeux et les fontaines nocturnes
de Fimla.
Et mon père étendu sur des nattes paisibles, mais grand mais fort
mais beau
Homme du Royaume de Sine, tandis qu'alentour sur les kôras, voix
héroïques, les griots font danser leurs doigts de fougue
Tandis qu'au loin, monte, houleuse de senteurs fortes et chaudes,
la rumeur classique de cent troupeaux.

Mais père et mère peuvent aussi être présentés sous un jour religieux. Et l'œuvre entière abonde en références catholiques. D'abord par les lieux de culte : l'église⁴⁸, la sacristie, le couvent. Ensuite par les objets : vases sacrés, ornements sacerdotaux, chandeliers, encensoirs, l'odeur de l'orgue⁴⁹, livres de prière⁵⁰. Mais encore par les moments privilégiés : le dimanche⁵¹ surtout

48/ Est une référence régulière. Elle inspire nombre d'images. Cf. dans *Chants d'ombre* : « Les objets du sanctuaire, les masques graves et les robes solennelles / Mon parasol mon bâton de commandement, qui est de trois kintars d'ivoire. »

49/ « J'ai pourtant rêvé d'un ciel dans ma jeunesse illuminée/ À l'église de Ngasobil, nous chantions en dansant avec les Anges/ Dans l'odeur des orgues, de la myrrhe de l'encens... » Dans « Élégie pour Georges Pompidou ».

50/ Cf. dans *Chants d'ombre* : « Je me rappelle les voix païennes rythmant le *Tantum Ergo* / Et les processions et les palmes et les arcs de triomphe. »

51/ Premier de l'ensemble de l'œuvre poétique senghorienne. Cf. « In memoriam » dans *Chants d'ombre* : « C'est Dimanche. / J'ai peur de la foule de mes semblables au visage de pierre. »

avec son atmosphère particulière, les grandes fêtes et processions. Enfin par les acteurs : les simples fidèles, l'enfant de chœur, le prêtre⁵².

Dans cette configuration, corrélée avec la pureté du cœur et de l'esprit, l'image maternelle connote une sensation : celle de se laver l'âme dans la fraîcheur matinale. Les adjurations du poète à son endroit postulent que les distances du temps et de l'espace s'évanouissent et que, comme contemporaine, il puisse sentir la marche de Sira Badral, fondatrice du royaume *séeréer*, et celle du paysan d'aujourd'hui, sur le même chemin. Par la magie des *pangools*. De manière symbolique, superstitieuse ou réelle, la Mère en détient les clés. Et les statistiques par lesquelles s'est ouvert le présent exposé attestent sa présence régulière dans toute l'œuvre poétique. Comme si le fils cherchait à la ravir à sa situation de *tara* (quatrième épouse d'un prince), pour l'élever au rang d'une amante unique. Lui, le poète, dont la parole, en même temps qu'elle « nommerait », créerait.

Grâce à la puissance de sa sensibilité, le poète a su éviter que son érudition mythologique *séeréer* n'alourdisse « Ndessé » et, par un jeu subtil de références et de symboles, fait percevoir au lecteur, africain ou européen, le sens caché de ses racines. Contemplant l'étrangeté de notre monde et la difficulté de la condition d'homme avec une sorte de lassitude mélancolique — *l'Europe m'a broyé...* —, attendrie, il sait aussi, en rébellion contre les « puissants et les tortionnaires⁵³ », par le chant ou les anathèmes, solennels et pourtant simples, fustiger l'horreur de la ségrégation, l'abjection du déni culturel, et la vie dans l'infamie lorsque que l'on est enrôlé dans les querelles sanglantes des nations européennes qui furent d'abord des nations colonisatrices⁵⁴.

52/ Le poète entremêle souvent les iconographies païenne et chrétienne : Cf. « Le message » dans *Chants d'ombre* : « Allez à Mbissel à Fa'oy ; récitez le chapelet de sanctuaires qui ont jalonné la Grande Voie / Refaites la Route Royale et méditez ce chemin de croix et de gloire. / Vos Grands Prêtres vous répondront : Voix du Sang ! / Plus beaux que des rôniers sont les Morts d'Elissa ; minces étaient les désirs de leur ventre. Leur bouclier d'honneur ne les quittait jamais ni leur lance loyale. »

53/ Puissants et tortionnaires contre lesquels le poète, fervent catholique, ne dispose que de sa foi pour prophétiser, face aux peuples opprimés, des lendemains meilleurs : « Seigneur (...) / Bénis ce peuple qui rompt ses liens, bénis ce peuple aux abois qui fait front à la meute des puissants et des tortionnaires. Et avec lui tous les peuples d'Europe, tous les peuples d'Asie tous les peuples d'Afrique et tous les peuples d'Amérique/ Qui suent sang et souffrance. » Dans « Prière de paix », *Éthiopiennes*, 1956.

54/ « Seigneur, j'ai accepté votre froid blanc qui brûle plus que le sel./ Voici que mon cœur fond comme neige sous le soleil./ J'oublie/ Les mains blanches qui tirèrent les coups de fusils qui croulèrent les empires/ Les mains qui flagellèrent

Lecteur de Virgile, le Senghor de « Ndessé » fait résonner, « par les routes sans mémoire » les derniers vers de la IV^e Églogue des *Bucoliques* :

*Incipe, parve puer : qui non risere parenti,
Nec deus hunc mensa, Dea nec dignita cubili est.*

Les vertus libératrices de la figure et de la parole maternelles confèrent à « Ndessé », considéré comme un poème de l'expérience d'un moment précis — la guerre qui accable l'esprit et le corps —, une grandeur particulière : celle de se métamorphoser en instrument de communication avec tous les moments de la durée. C'est alors que s'installe dans sa ligne de mire la totalité de l'homme, faisant de la « vie immédiate » un vide, celui de l'exil où triomphe l'absurde, avant l'avènement de la plénitude du royaume, celui de l'enfance : « Ma tête sur ton sein chaud comme un dang au sortir du feu et fumant⁵⁵. »

Vocabulaire du poème

Katamague : du *séeréer kata* (le plus) et *mague* (grand). « Le plus grand » : nom d'un village.

Kor-Sanou : du *séeréer kor* (homme, frère) et *Sanou* (nom propre de femme). « L'homme — le frère — de Sanou. » L'homme et Sanou sont des parangons de beauté plastique et de vertu sociale.

Palmier : le nom local, en *séeréer* comme en wolof, est **garab**. Il signifie à la fois « arbre », et « médicament ». « Être le palmier de quelqu'un » c'est le protéger, le nourrir et le soigner. La sentence wolof-*séeréer* à laquelle renvoie le vocable **garab** est : *Nit, nitay garabam* (l'homme est le *médicament* de l'homme).

Par ses racines, le **garab** connote aussi l'enracinement culturel.

Pangool : serpents dans lesquels est réincarné l'esprit des ancêtres (**maam**). Les prêtres habilités à déchiffrer leurs messages sont appelés les **saltige**. Mais **pangool** peut aussi désigner le sanctuaire réservé aux serpents, symboles des aïeux.

les esclaves, qui vous flagellèrent/ Les mains blanches poudreuses qui vous giflèrent, les mains peintes poudrées qui m'ont giflé/ Les mains sûres qui m'ont livré à la solitude à la haine/ Les mains blanches qui abattirent la forêt de rôniers qui dominait l'Afrique, au centre de l'Afrique/ Droits et durs, les Saras beaux comme les premiers hommes qui sortirent de vos mains brunes./ Elles abattirent la forêt noire pour en faire des traverses de chemin de fer/ Elles abattirent les forêts d'Afrique pour sauver la Civilisation, parce qu'on manquait de matière première humaine ». Dans « Neige sur Paris », *Chants d'ombre*, 1945.

55/ Dans « Nuit de Sine », *Chants d'ombre*, 1945.

Paragnessés : prononciation de **français**, par des *Séeréer* illettrés.

Marabout : d'origine arabe, il désigne, au Sénégal, un maître d'école coranique, un savant, un devin ou un juge.

Mes pères : Senghor nomme ainsi les **Gelwaar**, c'est-à-dire les descendants des guerriers *manding* de **Sun Jata Keyta** (entre 1240 et 1255), qui se sont installés en pays *séeréer* où ils sont devenus, comme **Diogoye**, le père du poète, des propriétaires terriens (**laman**), constituant ainsi l'aristocratie locale.

La société *séeréer* des origines (**Sira Badral**) est **matrilinéaire**, mais **patrifocale**, et parfois **avunculocale**.

Sérères (*Séeréer*) : populations présentes dans le **Siin-Saalum** et la région du **Cap-Vert**, autour de la ville de Dakar.

Communications

La problématique de la mélancolie chez Henri-Frédéric Amiel

Communication de M. Paul Gorceix
à la séance mensuelle du 9 septembre 2006

À la mémoire de Jean Rousset

La problématique que pose le cas d'Henri-Frédéric Amiel est double. Le *Journal intime* est le miroir d'une défaite à la fois psychologique et littéraire. Le *Journal* est le produit de l'échec d'une personnalité qui prend conscience, jour après jour, de son incapacité de dépasser dans son écriture la fragmentation du quotidien et de réaliser, à partir des événements vécus, une œuvre construite et cohérente.

Le *Journal* donne l'occasion de s'interroger sur le rapport entre l'état d'âme inquiet, insatisfait face à ce qu'écrit Amiel ; il pose de surcroît la question de la valeur du journal, replacé dans la perspective de la création littéraire. Rappelons à cet égard que le *Journal intime*, en 1880, c'est-à-dire quelques mois avant la mort d'Amiel le 11 mai 1881, n'était pas encore reconnu en tant que genre littéraire.

C'est pourtant un document exemplaire. Peu lue, l'œuvre de ce Genevois inaugure, dans l'histoire des lettres de langue française, la rencontre d'un homme et d'un genre. Son aventure exceptionnelle se distingue par sa continuité, par son extraordinaire régularité. L'aventure débute en 1838 — Amiel né en 1821 a dix-sept ans — et elle sera poursuivie quotidiennement par ce professeur de philosophie à l'Académie de Genève, sur près de 17 000 pages, jusqu'à l'année de sa mort en 1881, à l'âge de soixante ans... Un seul sujet de ce *Journal*, sur cent soixante treize cahiers, le diariste consigne l'aventure morne de son moi : il médite sur sa solitude, sur sa

carrière terne de professeur d'Université, sur son célibat, sur la fragilité de sa santé et sur l'ingratitude de sa patrie. Inlassablement, il dit ses doutes, ses échecs, son ennui. Le diagnostic porté par Amiel sur son cas ne peut être plus explicite, ni plus lucide : « Tout mon être se résout en contemplation, en réflexion », constate-t-il le 13 juillet 1860, « ce qui pour d'autres se condense et se concrète en œuvre et en actes, ce qui devient ailleurs livre, famille, capital, gloire, vertu, se distille ici en phrases vaines, en sentences creuses, en formules stériles¹. »

À propos de cette réflexion mélancolique sur lui-même, on ne peut s'empêcher de constater qu'Amiel rejoint la problématique soulevée par sa célèbre compatriote, M^{me} de Staël. Celle-ci estime que ce qu'elle appelle « la *passion réfléchissante* » (évoquée à propos de *La Nouvelle Héloïse* et de *Werther*), constitue la condition quasi principale, le principe même de la grande littérature moderne, que représentent à ses yeux les peuples du Nord. Littérature « moderne », dans la mesure où, selon M^{me} de Staël, les peuples du Nord ont répudié le dogme classique de l'imitation et où la littérature prend l'aspect de la quête incessante de la vérité que l'écrivain éprouve au-dedans de lui-même, dans l'observation de son moi.

« Homme du Nord », Amiel ne l'est certes pas. Il est de Genève, ce « préau calviniste », selon le mot de Mauriac. Demeure la question de l'ennui, de la mélancolie : la mélancolie est-elle productive, incitation à la créativité ? La réalisation de l'œuvre est-elle le remède à la mélancolie ? Le cas d'Amiel pose le problème de la relation entre l'état d'introspection et l'acte d'écriture. C'est ce qu'a étudié Jean Starobinski à propos de Mme de Staël².

À cet égard, l'écriture d'Amiel est significative. La diversité des gammes, des séries synonymiques, que Jean Rousset a dégagée dans son essai « Quand Amiel joue avec les mots³ » est représentative de la démarche spéculative du diariste, par-delà la recherche du

1/ Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime*, édition intégrale publiée sous la direction de B. Gagnebin et Ph. M. Monnier, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976-1994, 12 vol. Il faut citer également l'édition de Bernard Bouvier : Amiel, *Fragments d'un Journal intime*, Paris-Genève, 1923, 3 vol. Nous citons d'après l'édition établie par Roland Jaccard, Henri-Frédéric Amiel, *Du Journal intime*, Bruxelles, Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », 1987. Pour simplifier les références, nous avons choisi d'indiquer à chaque fois la date du journal.

2/ Jean Starobinski, *Table d'Orientation*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Poche Suisse », 1989. « Madame de Staël : Passion et littérature », p.83 et suiv.

3/ Jean Rousset, « Quand Amiel joue avec les mots », dans *Du côté de la critique, Écriture 24*, Lausanne, 1985.

mot juste et de la nuance. À l'évidence, le mode d'écriture chez Amiel traduit un comportement, une manière d'être. Jean Rousset souligne : « L'homologie est complète, à caractère irrésolu, discours bloqué, répugnance à trancher, à conclure. » Amiel lui-même a noté cette correspondance entre le vécu et l'écrit. Comme dans cette réflexion relevée par Rousset : « Ton défaut principal étant le *tâtonnement*, tu recours à la *pluralité des locutions* qui sont des retouches et des approximations successives; tu y recours du moins dans ce journal écrit d'abondance » (17 juil. 1877)⁴.

La petite note qu'Amiel dépose dans son *Journal*, le 18 décembre 1867 — il a alors quarante-six ans — confirme la question posée : « Mais cet ennui est peut-être la cause de ma persévérance. » Amiel s'interroge. Existerait-il un lien, une relation de nature organique, entre l'écriture et l'ennui ? Corollaire implicite à cette question : la quête de la vérité microscopique sur soi-même ne mènerait-elle pas, paradoxalement, à l'inverse, soit à la destruction progressive de l'objet observé, à celle de la personne elle-même ?

La comparaison qu'Amiel établit avec le *Journal* de Maine de Biran atteste l'importance de la question : « Je viens de suivre Maine de Biran, de sa 28^e à sa 48^e année par le moyen de son *Journal intime*, note-t-il le 17 juin 1857. (...) Dans cet éternel observateur de soi-même, je me retrouve avec tous mes défauts, avec mon incapacité croissante à l'action pratique, (...). » Le lendemain, il ajoute : « Rien n'est plus mélancolique et lassant dans son *Journal* [Maine de Biran] », au point qu'il lui suggère la métaphore de « la marche de l'écureuil en cage » et celle de « la pirouette interminable des derviches⁵ ». Dans ce diagnostic sans complaisance dont le *Journal* du philosophe de Bergerac lui fournit le prétexte, Amiel ne manque pas de juger sévèrement l'ennui, qui accable à la fois l'auteur et le lecteur du journal. Alain Girard, opposant l'intimiste à l'auteur des Mémoires, fait cette constatation éclairante qui mérite réflexion : « Le moi du mémorialiste est un moi glorieux, celui de l'intimiste un moi souffrant⁶. » La différence est celle-ci : le mémorialiste écrit avec la certitude d'accomplir une œuvre actuelle que la postérité reconnaîtra ; l'intimiste, lui, transcrit son moi au fil des jours dans une écriture fragmentaire et discontinue, ignorant où il va — c'est le cas de Maine de Biran, Maurice Guérin, Benjamin Constant et d'Amiel. Le moi de l'intimiste est un moi douloureux. Amiel ne

4/ Cité d'après Jean Rousset, « Quand Amiel joue avec les mots », *op.cit.*, p. 23.

5/ Maine de Biran. Philosophe, métaphysicien, admirateur de Pascal, né à Bergerac en 1766, mort à Paris en 1824, auteur d'un *Mémoire sur l'habitude* (1802) et d'ouvrages sur la mémoire, le sommeil, etc.

6/ Alain Girard, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963, p. 19.

s'est-il pas nommé, à l'instar de Baudelaire, « *Héautontimoroumenos* », « bourreau de soi », la réflexion révélant au spectateur passif les limites de l'introspection ?

L'étude que Paul Bourget a consacrée au phénomène amiélien nous rapproche de notre sujet. Pour l'auteur des *Essais de psychologie contemporaine* (1891), le philosophe genevois « incarne cette maladie du siècle », que le critique estime ressurgie ici sous des formes nouvelles⁷. Si Amiel prend place dans la littérature, c'est à titre d'auteur de la « décadence » ; phénomène que Bourget cerne dans le créateur d'une prose « à demi barbare », destinée à noter des « nuances d'âme d'une extraordinaire complication⁸ ». On connaît l'interprétation de Paul Bourget. Pour lui, le « rêve » est l'espace où a pu s'épanouir ce qu'il appelle « maladie de la volonté », « hypochondrie ».

D'innombrables réflexions légitimeraient, s'il en était besoin, la thèse du « *taedium vitae* » évoquée par Bourget. Elles remplissent les pages du *Journal*. On en retiendra deux, l'une qui date du 30 octobre 1852, et qui est significative du langage métaphorique dans lequel se traduit l'humeur mélancolique d'Amiel, voisine de la morbidité. Le ton en est pathétique. « Mon journal intime est un cercueil où la momie de la journée se conserve, quelque fois embaumée, mais (...), raide, grimaçante, morte enfin ». Dans cette autre, du 28 août 1875, Amiel fait une fois de plus le point sur sa vie ratée : « Tout cela n'est-il pas une destinée mélancolique, une vie dépouillée et manquée ? Qu'est-ce que j'ai su tirer (...) de mon demi-siècle d'existence ? », s'interroge-t-il. « Est-ce que toutes mes paperasses réunies (...) », — [il a rédigé alors 13.000 pages] — « sont autre chose que des feuilles sèches ? (...) Est-ce que mon nom durera un jour de plus que moi ? »

Le caractérologue aurait certes beau jeu de relever les circonstances extérieures, d'ordre biographique, dans lesquelles il pourrait isoler les facteurs qui expliquent la complexion mélancolique chez Amiel. Souffreteux, celui-ci l'a été toute sa vie — malade notamment des séquelles du croup contracté à l'âge de quatre ans, auxquelles il succombera soixante ans plus tard. Victime du climat de Genève aussi, qu'il juge « aigre, quinteux et mordant qui irrite et exaspère le système nerveux » (3 mars 1854). Très tôt orphelin — il a treize ans lorsque son père se jette dans les eaux du Rhône — l'enfant est recueilli par son oncle. « Ô, l'orphelin toute sa vie, il manque de

7/ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1891, p. 462.

8/ *Ibid.*, p. 473.

guide », inscrit-il dans son journal du 18 juillet 1852. Élevé dans la rigidité, après des études de théologie, de médecine et de littérature, il revient à Genève à la suite d'un séjour à Berlin qui le marque. Il note : « Je suis devenu Allemand jusqu'aux moelles » (25 juillet 1852) — Amiel vivra en pension chez sa sœur, pendant vingt années. « Dante prétend », consigne-t-il (en date du 20 octobre 1867), « qu'il est dur de manger le pain de l'étranger. Mon sentiment est inverse. C'est toujours chez moi que je retrouve le pain noir, la silice et l'ennui ». Sans famille, sans maison, resté célibataire après deux fiançailles manquées par indécision, professeur sans renommée, poète sans succès, il écrit le 18 avril 1880, treize mois avant sa mort qu'il sent venir : « Pourquoi me serait-il dur de mourir ? (...) Je n'ai aucun grand ouvrage en chantier, je ne laisse pas d'enfant à élever, de principe à défendre. Le monde se passera à merveille de moi. »

Pourtant, ces circonstances extérieures ne concernent que l'enveloppe de la personnalité d'Amiel. La vraie motivation de sa mélancolie est plus profonde. Elle est de nature métaphysique. Amiel n'accepte pas sa limitation, il éprouve le besoin, non assouvi, de dépasser ses limites. On touche ici sans doute le noyau d'où a irradié une mélancolie qui a pesé sur toute son existence. Cette réflexion, notée par Bourget, éclaire la démarche philosophique d'Amiel : « Il ne faut s'attacher qu'à l'éternel et à l'absolu », constate le diariste qui s'empresse d'ajouter : « Il n'y a pas de repos pour l'esprit que dans l'absolu, pour le sentiment que dans l'infini, pour l'âme que dans le divin. Rien de fini n'est vrai, n'est intéressant, n'est digne de me fixer. Tout ce qui est particulier est exclusif, tout ce qui est exclusif me répugne. Il n'y a de non exclusif que le Tout⁹... »

La déclaration est capitale à mon sens. Il faut la lire comme une profession de foi. Elle traduit sans équivoque la disposition intérieure d'Amiel. Dans cette quête d'absolu, on peut voir le dépôt des cinq années passées à l'école de la philosophie allemande. C'est l'opinion de Bourget : « Ces formules expriment bien la profonde disposition germanique rapportée de ses cinq ans d'études par le Genevois. » Or, nul autre que Hugo von Hofmannsthal confortera cette thèse. Le Viennois, excellent connaisseur de la littérature française, a consacré à Amiel, dès 1891, un essai très fouillé et très

9/ D'après Paul Bourget, *op.cit.*, p. 393-394. Cette réflexion, notons-le, apparaît dès la huitième ligne du *Journal*.

convaincant¹⁰, qui met l'accent à son tour sur l'importance de la rencontre du Genevois avec la métaphysique allemande pendant son séjour aux Universités de Berlin et de Heidelberg. Amiel aurait gardé de cette fréquentation des Kant, Fichte, Hegel et Schopenhauer, le goût des théories de la Totalité et de l'harmonie des univers. Le diagnostic, confirmé d'ailleurs par Amiel lui-même, prend toute sa valeur pour notre propos. Une pareille disposition de l'âme, polarisée par la quête de l'absolu, peut-elle générer autre chose que l'insatisfaction, le mal de vivre, la mélancolie ? En tout cas, elle semble donner raison aux exégètes qui voient chez Amiel l'héritage des héros romantiques, les René, Oberman, Adolphe, victimes de leur rêve transcendantal. C'est l'avis d'Albert Béguin. Pour lui, quelles que soient les nuances qui distinguent les rêveries de Rousseau, de Guérin, de Sénancour de celles d'Amiel, elles « répondent toutes à une même nostalgie de la créature assoiffée d'infini et désireuse de trouver une voie de communication avec l'Univers¹¹ ».

Placé dans cette perspective, le *Journal intime* serait un « exutoire » pour un esprit introverti, partagé entre l'étroitesse, le statisme de la vie quotidienne et la mobilité intense de la vie intérieure. Le mot « exutoire » revient au demeurant avec une étonnante fréquence. Pour Jean Rousset, il semble bien être le « mot-clef » avec lequel Amiel désigne son travail. Cette démarche d'écriture est notable, lorsqu'Amiel veut exprimer ce que le journal représente dans, pour sa vie¹². C'est « mon procédé pour me sentir exister », précise Amiel. Le journal « est le compagnon de ma solitude, un consolateur et un pis-aller » (17 août 1865). Il est le « pharmacien de l'âme » (9 avril 1845), « un exutoire, un purificateur, un guérisseur » (6 février 1865). Le journal joue pour lui le rôle de « confident, c'est-à-dire d'ami et d'épouse ; il tient lieu de production, il tient lieu de patrie et de public » (26 juillet 1876). Amiel ajoute cependant qu'il sait bien que c'est « un trompe-douleur, un dérivatif, une échappatoire ». En vérité, Amiel tout entier est dans ce dédoublement d'un moi qui se regarde vivre, dans l'impossibilité de dialoguer avec un autre que lui-même. « Mon tic est le Monologue », constate le diariste.

10/ Hugo von Hofmannsthal, *Das Tagebuch eines Willenskranken. Henri-Frédéric Amiel*, « Fragments d'un journal intime », dans H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze I, 1891-1913*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979.

11/ Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve* (1939), Paris, Lib. José Corti, 1946, p. 353.

12/ Jean Rousset, *op.cit.*

Jean Starobinski, à propos de M^{me} de Staël, a donné cette définition de la mélancolie que nous citons *in extenso*, car elle pose précisément le rôle de stimulant que joue cet état d'âme dans la création littéraire. Chez M^{me} de Staël, la mélancolie, je cite Jean Starobinski, ne doit pas s'entendre « comme le climat morose des passions incertaines et réprimées », la mélancolie, « *c'est l'état d'âme de celui qui mène une existence posthume au-delà de son désir et de sa vie personnelle à jamais consumés* ». Et Jean Starobinski précise que la littérature devient avec la mélancolie « l'œuvre d'une réflexion issue de la douleur, mais rendue comme étrangère à sa propre aventure¹³ ». Replacée dans cette perspective d'une austérité très calviniste, la création serait donc le résultat de ce que Starobinski appelle un « acte sacrificiel », le fruit de la nécessité de « mourir à soi-même¹⁴ » ; à l'exemple de beaucoup d'écrivains du dix-neuvième et du vingtième siècles, pour lesquels cette résignation était la condition même de leur entrée en littérature. Tels Balzac, Flaubert, Mallarmé, auxquels nous pourrions ajouter un Charles Van Lerberghe...

En se référant au premier Journal entrepris à l'âge de dix-neuf ans par Germaine Necker¹⁵, Starobinski, dans cette ligne, énonce le postulat selon lequel « le projet d'écrire au jour le jour sa vie ne peut que se traduire en un projet de vivre pour s'écrire soi-même¹⁶ ». En effet, Amiel illustre l'état d'âme de celui qui mène une sorte de vie d'outre-tombe, vouée à l'observation de lui-même. D'un bout à l'autre, le Journal intime est issu de ce que Starobinski appelle un « suicide moral¹⁷ ». « La manie de *psychologiser* avec moi-même, sans me régénérer », atteste Amiel, « m'a converti en conscience contemplative, autrement dit m'a émasculé » (17 avril 1861).

Cependant l'éclairage que le concept staëlien de mélancolie, revu par Starobinski, peut apporter au cas d'Amiel, s'arrête là. Si Amiel a fait de son moi un objet d'observation en dehors de lui-même (« mon habitude de m'observer froidement et comme un non-moi », consigne-t-il le 24 mars 1854), s'il a rempli cette nécessité de la littérature de mourir à soi-même, en revanche pour lui, cet « acte sacrificiel » ne lui a apporté ni le repos, ni l'équilibre. Et il ne lui a pas donné davantage la possibilité de créer en libérant son imagination du quotidien. La mélancolie d'Amiel n'est ni cathartique, ni

13/ Jean Starobinski, *Table d'orientation, op.cit.*, p. 87. Souligné par nous.

14/ *Ibid.*, p. 88.

15/ *Ibidem.*

16/ *Ibid.*, p. 89.

17/ *Ibid.*, p. 109.

créatrice. Tragiquement, elle ne débouche que sur le cercle vicieux de la réflexion critique sans fin, elle n'est pas le déclencheur de la création d'une œuvre, tel que l'entend M^{me} de Staël. C'est là le drame qu'Amiel n'a cessé d'évoquer lui-même avec une clairvoyance totale, mais qui pourtant n'a pas suffi à l'aider à sortir de l'enlisement du journal. Donnons-lui encore la parole : « Le vagabondage à la gitanesque a remplacé l'exploitation méthodique ; les plaintes éparses de la harpe éolienne m'ont presque ôté la capacité de me composer une symphonie. *En un mot, le journal intime m'a nui artistiquement et scientifiquement. Il n'est qu'une paresse occupée et un fantôme d'activité intellectuelle. Sans être lui-même une œuvre, il empêche les autres œuvres, dont il a l'apparence de tenir lieu*¹⁸... » (4 juillet 1877).

Le *Journal*, c'est l'aveu quotidien de l'échec d'un homme qui n'a pas su canaliser ses virtualités ; incapable de choisir parmi elles pour réaliser l'œuvre, dont il a le sentiment d'être porteur. L'interprétation enthousiaste que Hugo von Hofmannsthal a donnée du *Journal* d'Amiel en 1891 va en ce sens. S'il exprime son admiration pour son auteur, Hofmannsthal ne manque pas de souligner, non sans une certaine réprobation, que celui-ci n'a pas été capable de réaliser l'œuvre dont il a rêvé. Et il a cette image bouleversante, Amiel serait un « Raphaël privé de mains ». L'excès de richesse s'est mué en « un manque ». Quant à la volonté d'embrasser la vie universelle, elle n'est rien « d'autre que l'incapacité à se limiter ». C'est l'aspect pathologique et tragique de la personnalité du Genevois qu'Hofmannsthal met en évidence. Vue sous cet angle, la mélancolie prend sa place dans les maladies de l'âme. Amiel offre d'ailleurs lui-même le flanc à l'interprétation « psycho-pathologique » de son état. La piste est intéressante à suivre.

Une parenthèse qui va dans ce sens : dans son *Journal*, Amiel fait allusion lui-même deux fois, les 28 et 29 mars 1854, au petit livre sur *La Diététique de l'âme*, publié à Vienne en 1838 par l'Autrichien, le baron Ernst von Feuchtersleben. Nous avons été personnellement d'autant plus sensible à ce rapprochement que nous avons écrit une thèse de doctorat d'université précisément sur l'œuvre de Feuchtersleben. Doyen de la Faculté de médecine, auteur d'une œuvre poétique assez dense, moraliste, passionné d'aphorismes, Feuchtersleben fut le premier chargé de cours de psychiatrie à l'Université de Vienne. Il est l'auteur de ce livret intitulé *Zur Diätetik der Seele (Pour une diététique de l'âme)*, qui eut un écho considérable. Véritable best-seller, ce livre a fait de ce

médecin de l'âme et philosophe le précurseur de l'hygiène mentale et de la médecine psychosomatique. C'est à lui que l'on doit les termes psychose, psychiatrie et psychopathologie. Feuchtersleben constate dans cet ouvrage que l'observation exclusive de soi-même est la cause du mal psychosomatique, l'hypochondrie¹⁹ et, dans le sillage de l'humanisme, il préconise une « callobiotique », une vie belle, au service d'autrui. Dès lors, on perçoit mieux la relation d'Amiel avec le médecin viennois qui propose une éthique où le corps et l'esprit coexistent en une harmonieuse synthèse. Ce rapprochement nous permet d'aller plus avant.

Le phénomène de dépersonnalisation qu'a évoqué Hugo von Hofmannsthal dans la célèbre *Lettre de Lord Chandos* (1905), permet d'éclairer le cas d'Amiel et du *Journal intime*, dans la mesure où les deux situations sont très similaires. Hofmannsthal prête ces mots à Chandos, qui condensent entièrement la situation : « Mon cas en bref, est celui-ci : j'ai complètement perdu la faculté de méditer ou de parler sur n'importe quoi avec cohérence²⁰. » Cohérence, retenons le mot. Frappante, la similitude de la situation de Lord Chandos avec celle d'Amiel. Or, cette incapacité, Hofmannsthal la résume dans cette métaphore qu'il utilise pour Amiel et dont il tire les conséquences morales : « *Er sieht sich selbst zerfallen zu.* » La critique d'Hofmannsthal est sans équivoque : Amiel a passé sa vie à assister à sa propre « désagrégation » à la suite du trop plein de subjectivité qui étouffe sa création.

Ce que découvre Hofmannsthal dans l'expérience mystique de Chandos et qui le rapproche de celle d'Amiel, c'est la prise de conscience de l'unité de la vie. Amiel reconnaît désormais en toutes choses, dans les plus petites comme dans les plus grandes, cette unité qu'il est incapable d'appréhender autrement que par fragments éclatés. « Tout se décomposait, et ces fragments à leur tour se fragmentaient », rapporte Chandos, « rien ne se laissait plus enfermer dans un concept²¹ ». Le cas tragique d'Amiel se situe là : l'auto-analyse portée à son paroxysme entraîne la dissolution de la personne biographique et aboutit à la schizophrénie, liée à la créativité littéraire. Par le biais du rapprochement entre Amiel et

19/ Ernst von Feuchtersleben, *Zur Diätetik der Seele*, Vienne, 1838. – Nous renvoyons à notre thèse complémentaire : Paul Gorceix, *Ernst von Feuchtersleben, Moraliste et pédagogue 1806-1849*, Paris, PUF, 1976.

20/ Cf. Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1980 et 1992 (traduction de Jean-Claude Schneider), p. 42.

21/ *Ibid.*, p. 44.

Chandos, on touche à un trait distinctif de la « modernité viennoise²² ».

On est loin de l'interprétation de Bourget qui situe la quête de celui qu'il appelle « le petit philosophe » comme le simple prolongement de la résurgence du mal du siècle et qui n'hésite pas à faire de lui un décadent. Si Amiel rappelle René par plus d'un trait, son *Journal* va bien au-delà de la mélancolie en tant que mouvement indéterminé de l'âme. Le regard porté par Hofmannsthal sur le cas d'Amiel a donné au philosophe genevois une dimension psychopathologique profonde, qui concerne les fondements de l'être humain aux franges de l'inconscient. S'ajoute que l'interprétation de Hofmannsthal est révolutionnaire, en ce sens qu'elle bouleverse des certitudes sur lesquelles avait reposé la conception traditionnelle du moi classique. C'en est fini désormais de la subjectivité-refuge, bastion du moi. Le moi se révèle comme un noyau fragile et menacé. Son interprétation fait apparaître que l'âme est inépuisable et insaisissable, du fait que l'homme écrivain est à la fois sujet et objet de son observation, le sujet étant le corollaire obligé de l'objet. Dans cette perspective, le *Journal* d'Amiel est un document exemplaire, car il met en scène le jeu douloureux des variations entre le sujet et l'objet, entre le moi qui souffre et le moi qui observe et enregistre ses souffrances. La prise de conscience est inaugurale, dans la mesure où elle met fin aux certitudes accréditant la stabilité, la consistance, l'homogénéité du sujet.

Il faut bien voir cependant que l'interprétation de Hofmannsthal, si singulière et si personnelle qu'elle soit, s'inscrit dans le contexte de la « modernité viennoise » ; elle-même fondée sur l'exaltation de la subjectivité liée à la créativité littéraire. C'est là sans doute aussi une explication de la fascination des « Jeune Vienne » pour le journal intime, dont Schnitzler et Musil ont fourni deux exemples célèbres. Les ramifications de cette situation sur la production de la « Jeune Vienne » ont été considérables ; depuis Rilke-Malte jusqu'à la philosophie du pragois Ernst Mach et de son disciple Mauthner, jusqu'à Wittgenstein. Dès 1886, E. Mach avait mis en évidence l'absence de cohésion et la discontinuité du moi fait d'éléments disparates, parallèlement aux thèses de Bergson. Phénomène qu'il avait cristallisé dans l'image du « moi irrécupérable » (*das unrettbare Ich*).

22/ Signalons que Jacques Le Rider a évoqué à trois reprises dans sa thèse le cas d'Amiel interprété par Hofmannsthal. J. Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité* (1990), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2000.

Revisitée à la lumière de Hofmannsthal, la modernité du *Journal d'Amiel* éclate au grand jour. Amiel est actuel. Il représente le cas typique de la rupture entre la vie intérieure, foisonnante de richesses et de virtualités, et l'impuissance de l'écriture à synthétiser. Rappelons qu'Amiel lui-même avait fourni à son lecteur tous les éléments du diagnostic. « Ces cahiers (...) sont pour quelque chose sans doute dans mon impuissance » (8 avril 1854). Ils empêchent l'œuvre. Ou cette autre déclaration : « Ma personnalité se *diffond*²³, s'évapore (...). Je me perds par la sympathie, l'assimilation aux choses, par la faculté d'objectiver qui va jusqu'à me dépersonnaliser » (26 janvier 1854).

Parmi les exemples qui relèvent de la problématique soulevée par les crises de l'identité, on peut citer, sans forcer les textes, un certain nombre d'œuvres. Parmi celles-ci : le premier théâtre de Maurice Maeterlinck avec les *Maleine* et les *Mélisande* où le dramaturge met en scène pour la première fois, des « petits êtres fragiles, grelottants, passivement pensifs²⁴ », dépourvus de personnalité définie, tandis que dans *La Princesse Isabelle*, Maeterlinck représente une aliénée mentale, qui a littéralement perdu son identité. La structure fragmentaire du roman de R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, procède de la discontinuité de la vie profonde (*das tiefere Leben*), d'un moi dont Bergson et Ernst Mach avaient constaté l'incohérence fondamentale. Quant à l'œuvre protéiforme de Fernando Pessoa, elle se nourrit des « individualités » hétéronymiques du sujet, qui se dissout, telle une araignée dans sa toile. « Ma conscience flotte à la surface de la somnolence effrayée de mes sens sur ma peau... », murmure la Première veilleuse dans *Le Marin*²⁵, inspiré du drame statique de Maeterlinck. La faillite de l'individuel et la désagrégation de l'unité comme fondements de la créativité alimentent d'un bout à l'autre l'œuvre de Musil, *L'Homme sans qualités* (*Der Mann ohne Eigenschaften*).

Le *Journal d'Amiel*, tel que Hofmannsthal l'a interprété, met en évidence, de manière indirecte, une longue série d'œuvres, qui s'articulent autour de l'échec littéraire de la subjectivité. Cioran, dans son *Précis de décomposition*, définit la mélancolie comme « l'état de rêve de l'égoïsme (...). Se nourrissant de ce qui la corrompt, elle cache, sous son nom mélodieux, l'Orgueil de la

23/ Souligné par nous. Amiel utilise parfois ce néologisme dans sa correspondance et son journal intime.

24/ Maurice Maeterlinck, « Préface » au *Théâtre*, 1901, 3 vol.

25/ Fernando Pessoa, *Le Marin*, traduction de Bernard Sesé, Préface de José Augusto Seabra, édition bilingue, Paris, Corti, coll. « Ibériques », 1991, p. 63.

Défaite et l'Apitoiement sur soi²⁶... ». Le diagnostic de Cioran n'est sans doute pas si éloigné de celui qu'Amiel a établi sur lui-même. Le cas psychologique de l'écrivain, qui se pose à travers le *Journal* d'Amiel, est loin d'être inactuel.

26/ E. M. Cioran, *Précis de décomposition* (1949), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995, « Sur la Mélancolie », p. 152.

Lire et relire, vice impuni ?

Communication de M. Alain Bosquet de Thoran
à la séance mensuelle du 14 octobre 2006

Qu'est-ce qui précède tout texte, prose ou poésie ? Le silence. Le même silence qui fait exister la musique, le même encore qui hante la peinture de son invisible troisième dimension.

Et le texte naît par son écriture, prend chair et existence par sa lecture, qu'elle soit dite ou tue. Et tous ces livres qui chez nous nous entourent, tapissant notre cabinet de travail, débordant dans la salle de séjour, poussant des pseudopodes dans les couloirs, hésitant entre la rigueur de l'ordre alphabétique et l'incertain classement par genre, ils forment notre trésor inestimable, notre silencieux jardin, plus ou moins secret.

Certains sont assoupis, d'autres dorment sous une légère couche de poussière sur la tranche. Il suffit qu'on les ouvre pour qu'ils se remettent à vivre sous nos yeux. Ce simple geste est un geste magique : il dévoile tout un univers, chaque page est une porte qui s'ouvre sur lui.

Voici ce qu'en dit Marcel Proust, dans un court volume intitulé *Pour la lecture*, publié en 1985 par Jacques Antoine dans sa collection « Ce vice impuni », dès que Proust tomba dans le domaine public. Je cite : « Ce livre, que vous m'avez vu tout à l'heure lire au coin du feu dans la salle à manger, dans ma chambre, au fond d'un fauteuil revêtu d'un appuie-tête au crochet, et pendant les belles heures de l'après-midi, sous les noisetiers et les aubépines du parc, où tous les souffles des champs infinis venaient de si loin jouer silencieusement auprès de moi, tendant sans mot dire à mes narines distraites l'odeur des trèfles et du sainfoin sur lesquels mes yeux fatigués se

levaient parfois, ce livre, comme vos yeux en se penchant sur lui ne pourraient déchiffrer son titre à vingt ans de distance, ma mémoire, dont la vue est plus appropriée à ce genre de perceptions, va vous dire quel il était : *Le Capitaine Fracasse*, de Théophile Gautier. J'en aimais par-dessus tout deux ou trois phrases qui m'apparaissaient comme les plus originales et les plus belles de l'ouvrage. Je n'imaginai pas qu'un autre auteur en eût jamais écrit de comparables. »

Qui d'entre nous ne se souvient-il pas d'être ainsi entré en littérature par « la porte de la cuisine » ? Celle-ci contient un rayon où, parmi les cruchons et les pots de confitures, se pressent des chefs-d'œuvre comme *Le Capitaine Fracasse*, mais aussi ceux de Stevenson comme *Croc blanc*, de Gustave Aymard comme *Le Dernier des Mohicans*, de Jules Verne, de la comtesse de Ségur née Rostopchine, et surtout d'Alexandre Dumas, en particulier *Les Trois Mousquetaires*, que je lisais en cachette tard le soir, comme bien d'autres, à la lumière d'une lampe de poche, dans le chaud cocon de mes draps, caverne d'Ali Baba au trésor unique mais combien précieux. Et qui n'est pas tombé amoureux de madame Bonacieux, entre treize et quinze ans ?

Il arrive aussi que l'on rencontre un livre imprévu, et d'autant plus fascinant qu'il ne nous est pas destiné. Ainsi pour moi la « Vie de Bernard Palissy » brille comme un diamant noir dans ma mémoire, surtout l'épisode tragique où il est contraint de brûler ses meubles pour alimenter son four dont il retirera ses précieuses céramiques. Et quelle ne fut pas mon émotion, quelques années plus tard, de les découvrir au Louvre, intactes, brillantes et moirées, comme si elles sortaient du four.

Ces livres-là, sans compter les bandes dessinées, ont leur place indéradicable dans le *no man's land* de la sensibilité à largeur variable qui sépare notre enfance de l'âge adulte, et que l'on nomme communément adolescence.

C'est pendant cette période de notre vie que quelques livres ont ainsi planté le décor virtuel où nous avons sans doute connu les plus vifs emballements du cœur, l'impatience haletante de la page suivante, la triste et rêveuse délivrance de la dernière phrase. Jamais plus nous ne connaissons pareils émois, de telles gloutonneries, leur souvenir se confondant peu à peu avec ceux de nos jeux d'enfants qui s'en inspiraient.

Mais, d'année en année, nous apprendrons l'incomparable émotion qu'instille de son côté la poésie, toute la gamme des saveurs que prodigue la prose de nos grands et moins grands auteurs, et tous ces livres dont on connaît le récit mais que nous relisons pour la plupart

avec un nouveau plaisir, plus pur, plus aigu, et comme le dit Proust : « dans ce miracle profond d'une communication au sein de la solitude ». Cette solitude semble inhérente à la lecture, où qu'on lise. Même dans le métro, cette dactylo s'est isolée dans l'atmosphère de son Amélie Nothomb, cet employé provincial dans la page des sports de sa gazette locale. À moins de lui proposer un plaisir plus grand et immédiat, il est quasi impossible d'arracher un enfant à sa lecture. André Gide raconte, dans son Journal, avoir vu un couple assis en face de lui dans un train, dont le mari était plongé dans la lecture des *Caves du Vatican*. Tout d'un coup il déchira le livre en deux, et en passa la première moitié à sa femme, continuant sa lecture de la seconde sans la quitter des yeux.

Et pourtant Paul Valéry remarque, dans ses Carnets : « Il y a deux sortes de lecture. Celles qui distraient, éloignent de nous. Et celles qui augmentent notre puissance. » Parmi ces dernières, on compte celles que l'on découvre, après la cuisine, dans le salon des parents, et qui nous font accéder à un degré supérieur de la lecture. En ce qui me concerne, ce furent la plupart des grands noms de la littérature française du dix-neuvième et du vingtième siècle, mais surtout la poésie, de Paul Valéry à Apollinaire, en passant par Maurice Scève, Ronsard et Baudelaire. Et je sus que le frisson de la beauté, l'émotion qui vous conduit au bord des larmes, n'était pas l'apanage exclusif de la musique. J'appris aussi l'approfondissement de la lecture, par les relectures incessantes qui encore aujourd'hui me tiennent lieu de mémoire.

On arrive alors à cet événement capital : l'impérieux besoin de se constituer sa propre bibliothèque. D'abord par l'emprunt avoué ou non, dans la bibliothèque parentale : une sorte d'avance sur héritage. Ensuite, c'est la découverte progressive des trésors des librairies, particulièrement d'occasion, à une époque où le livre de poche n'existait pas. J'ai en particulier un vif souvenir de la galerie Bortier, quand s'y trouvait encore la librairie Moens. Et c'est par pans entiers que la littérature se révélait, comme le surréalisme.

Et puis ce furent les amitiés littéraires, où les découvertes se dédoublent et se croisent. Il est curieux de constater que les amitiés littéraires sont plus fréquentes que celles touchant aux autres arts. C'est sans doute que les livres offrent chaque fois un plus vaste chantier à la discussion, aux échanges d'idées. Je ne parle pas des amitiés entre écrivains, comme Montaigne et La Boétie, Goethe et Schiller, Gide et Valéry justement.

Et Proust ne dit-il pas : « La lecture est une amitié ? » Je cite : « Dans la lecture, l'amitié est soudain ramenée à sa pureté première. Avec les livres, pas d'amabilité. Ces amis-là, si nous passons la

soirée avec eux, c'est vraiment que nous en avons envie. Eux, du moins, nous ne les quittons souvent qu'à regret... » Ajoutons-y une complicité, que nous réservons à nos auteurs préférés, ceux que nous ne nous laissons pas de relire.

Comme la lecture de Proust lui-même, heureusement lu dans la collection blanche que possédaient mes parents et relu cent fois, hélas dans La Pléiade. Il a bien fallu m'habituer au papier bible, trop fin et trop fragile, aux caractères trop petits, aux volumes trop épais et peu maniables. La plus noble destination de la Bibliothèque de la Pléiade semble être décorative, et de servir d'arrière-plan à une interview télévisée d'un homme politique français, de droite, de préférence. Mais j'exagère, bien sûr. La première qualité de la Pléiade est de nous fournir l'œuvre complète d'un auteur, dont nous ne possédons en général que les principaux titres, avec la découverte éventuelle d'un texte inconnu ou introuvable. La seconde est évidemment de nous offrir un appareil critique d'une qualité irréprochable. La réédition des œuvres romanesques complètes de Cocteau en est la plus récente illustration.

Il y a un plaisir préparatoire à la lecture qui a définitivement disparu, sauf pour quelques éditions de poésie : celui de couper les pages. On sait qu'il y a, ou qu'il y avait, deux méthodes, ou plutôt deux écoles. Celle que l'on pourrait qualifier d'impatient, qui consiste à couper les pages au fur et à mesure de la lecture. La seconde, la seule à garder à ce plaisir toute sa saveur et au geste tout son respect pour le livre, est de couper sans hâte, avec un bon coupe-papier non affûté comme un couteau de cuisine qui risque d'endommager le papier. Ensuite, on cassait légèrement le dos aux coutures.

Alors seulement la lecture peut commencer, après un soupir de bien-être, avec le confort qu'elle demande et la satisfaction qu'elle promet.

Venons-en à la lecture de la poésie. Doit-elle se lire ou s'écouter ? Vieux débat, que je laisse prudemment en état, tout en prenant bonne note que sur les neuf muses trois sont dévolues à la poésie : Calliope à l'éloquence et la poésie Héroïque, Erato à la poésie lyrique, et Polymnie aux hymnes sacrés, tous genres qui se disent, se récitent et se déclament. Mais quand il écrit, à quoi songe le poète, au-delà de son écriture, qu'espère-t-il ? D'abord à être lu, c'est l'évidence. Qu'il le soit à haute voix devant un public attentif, il ne peut que s'en réjouir ; c'est une seconde évidence.

Il y a une troisième évidence : ce n'est qu'à la lecture ou la relecture, par leurs possibilités de retour en arrière, d'échapper au temps de l'élocution, que le poème se livre entièrement.

Ce sont ces instants de réflexion, d'arrêt sur image, qui représentent les moments les plus précieux de la lecture poétique. Prendre un recueil dans sa bibliothèque, le feuilleter en recherchant tel poème dont on se souvient mal, en redécouvrir un autre presque oublié ; oui, on touche là à l'essence même de la poésie.

Elle peut d'ailleurs avoir une puissance plus directe : en voici deux exemples.

Mon père me racontait que, pendant la guerre, des prisonniers d'un Oflag, sans doute se regroupant par affinités, avaient occupé leurs loisirs forcés à reconstituer *Le Cimetière marin*, comme une sorte de puzzle. On imagine leur joie quand ils retrouvaient le mot juste, mettant à sa bonne place la pièce manquante.

Je connus pour ma part une expérience aussi émouvante. Je fis parvenir, par l'intermédiaire de son avocat, un recueil de poésie à un ami en détention préventive. J'appris que ce lui fut d'un secours plus grand que toutes les marques d'amitié qu'il avait reçues.

D'où vient ce pouvoir, sinon de la simple et mystérieuse magie des mots, cette alchimie qui tire son or de l'équilibre entre son et sens ? Il semble que seule la musique puisse lui disputer cet espace d'émotion.

J'en reviens à la prose. Il me paraît évident que toutes les lectures d'un même livre sont différentes. L'auteur a beau multiplier les descriptions de lieux ou de personnages, l'imagination du lecteur est la plus forte, et ses propres visions finissent par l'emporter. Ainsi, pour ma part, je sais parfaitement que le baron de Charlus a pour modèle Robert de Montesquiou, grand, mince et élégant, comme le montre son célèbre portrait par Boldoni : mais je ne le vois qu'adipeux, gros, petit et le teint cireux. Ainsi, il arrive à chacun de nous de pratiquer çà et là, comme des retouches, non écrites, qui sont autant d'instantanés de rêverie. Et c'est un autre pouvoir de la lecture, celui de nous faire rêver.

On peut d'ailleurs se demander si un livre n'est pas un objet unique, une sorte d'instantané : qu'écrivit à un autre moment, plus tôt ou plus tard, il eût été différent. J'en vois comme exemple et preuve le désespoir de François Nourissier, il y a quelques années, suite au vol de sa mallette qui contenait l'unique exemplaire de sa précieuse dernière œuvre.

Et Stendhal ne s'apprêtait-il pas à revoir *La Chartreuse de Parme* sur les conseils de Balzac ? D'ailleurs, n'existe-t-il pas de réédition portant la mention : « édition revue et augmentée », comme si l'auteur avouait implicitement s'être trop vite contenté de son texte initial ?

Ou qu'avec le recul, avec la distance du temps, l'auteur a une autre vision, même un infime décalage sur son livre, à quoi seul le « bon à tirer », tombant comme un couperet, mettra fin. Remarquons au passage qu'on ne lit jamais « édition revue et diminuée », ce qui parfois vaudrait mieux...

Et rappelons-nous que Proust mourut, son lit encombré d'épreuves, des « paperolles » de Céleste, et que s'il avait vécu encore quelques semaines, *Le Temps retrouvé* eût été différent. On peut sans nul doute dire que *La Recherche* est une œuvre inachevée.

D'autre part, on peut aimer un livre pour diverses raisons. Pour son sujet ou son récit, pour son style, ou plutôt ce que j'appellerais sa « manière », car comment définir le style d'un Queneau par exemple, ou d'un Céline ? Et en plus, d'aucuns diront et surtout, par le don d'évocation, je ne dis pas de description, qui est la marque inconfondable d'un auteur ? On reconnaît immédiatement un Simenon, un Michaux, un Breton, un Queneau, un Perec, pour ne pas parler de Proust, les « yeux fermés », dirais-je. Ce don, qui fait les grands écrivains, en fait aussi des frères des poètes, et des cousins des peintres et des musiciens.

Il y a une catégorie de livres qui ont un pouvoir d'attraction tout particulier : ce sont les dictionnaires. Qu'on en consulte un pour vérifier l'orthographe d'un mot ou son sens exact, et si l'on n'est pas pressé, on est pris au piège.

Que ce soit le *Petit Robert*, le *Dictionnaire des difficultés du français moderne* de Hanse, la dernière édition du *Bon Usage*, un dictionnaire analogique, un autre des synonymes, tous ces outils de travail qui nous sont indispensables, sont toujours à portée de main sur notre bureau, comme des gardiens tutélaires de la littérature. J'ai quant à moi la chance de posséder le *Grand Larousse* du dix-neuvième siècle en huit volumes hérité d'un grand-père, dont les mystérieuses mentions sur le dos me fascinaient enfant, comme « mel-po », et étaient les mots de passe d'un véritable royaume, avec des pages entières de rois de France, et ses somptueuses planches en couleurs de papillons et de fleurs, ou encore l'admirable *Littré*. Oui, les dictionnaires comptent parmi nos amis à la conversation la plus enrichissante et proprement inépuisable. Car c'est aussi cela, un livre ; une conversation muette avec son auteur.

Descartes écrivait, cité par Proust dans *Sur la lecture* : « La lecture de tous les bons livres est comme une conversation avec les plus honnêtes gens des siècles passés qui en ont été les auteurs. »

Mais ne quittons pas les dictionnaires sans consulter le *Littré* à l'article « lecture » : « Action de lire. » Allons donc à l'article « lire », et sa surprenante définition : « Connaître les lettres et savoir les assembler en mots. » Il est d'autres livres encore, sans auteurs connus comme tels.

Des livres qui transmettent une parole divine, qui veut passer pour une vérité incontestable. Vous avez reconnu les Livres Sacrés : La Bible, La Torah, Le Coran ; chaque religion a le sien, aux multiples éditions dont les premières se perdent dans la nuit des Temps, somptueusement enluminées, qui constituent les trésors des grandes bibliothèques. Ce sont des livres qui, pour les uns, asservissent les peuples ; et pour les autres les libèrent du doute, face à la mort. Quels qu'ils soient, ils sont porteurs d'émotion, car ils transmettent une foi, une foi totale. Et surtout, ce sont souvent d'admirables textes.

Enfin, y a-t-il un « degré zéro » de la lecture comme, selon Roland Barthes, il y avait un degré zéro de l'écriture ? Cela dépend de la conception que l'on se fait de la littérature. Il y a une échelle de valeurs, et chacun peut y fixer à sa guise et selon son humeur ses propres choix, à côté des incontournables, comme Paul Géraudy, Paul-Loup Sulitzer ou Michel Houellebecq... À l'inverse des livres sacrés, c'est souvent une question de mauvaise foi.

Il est temps de revenir à Valéry Larbaud et ce fameux « vice impuni », dont il n'est d'ailleurs pas l'auteur. Je vous rappelle les premières lignes de sa préface : « Il y a l'expression d'un sentiment bien des fois éprouvé, et le résultat d'une expérience souvent faite, par beaucoup d'entre nous, dans le joli poème de Logal Pearsall Smith que voici, tel que l'a traduit Philippe Neel : “ L'autre jour, accablé dans le métro, je cherchais un réconfort / dans la pensée des joies réservées à notre vie humaine (...). Mais soudain, je pensai à la Lecture, au fin et subtil bonheur / de la Lecture. C'était assez cette joie que les Ans ne peuvent / émousser, ce vice raffiné et impuni, cette égoïste, sereine et durable ivresse ”. » Et Larbaud continue : « Une espèce de vice, en effet, la lecture. / Comme toutes les habitudes auxquelles nous revenons avec un sentiment vif de plaisir, dans lesquelles nous nous réfugions et nous isolons, et qui nous consolent et nous tiennent lieu de revanche dans nos petits déboires. Mais c'est, aussi, un vice qui nous donne l'illusion qu'il nous mène à la vertu, à une haute sagesse qu'il nous fait entrevoir... » Et plus loin, il ajoute : « ...si nous surprenons entre vos

maines des livres de ces prétendus écrivains, récents ou contemporains qui ne sont pas sur les programmes, nous vous les confisquons, car la lecture est un vice et, comme les autres vices des enfants et des mineurs, punissable. Merveilleuse contradiction, inoubliable style de vie... Mais c'est aussi sa voie détournée, sa curieuse ruse : elle élève notre vice à la dignité d'une passion. »

Vice, vertu, passion, amitié, complicité, rêve, ivresse : parmi tous les dons de la lecture, il en est un ultime qui, peut-être, les surpasse tous : celui de nous abstraire du temps en le suspendant, ce temps qui est un inestimable oubli de l'éternité.

Henri Davignon et ses amis français

Communication de M. Georges-Henri Dumont
à la séance mensuelle du 9 décembre 2006

Nanti de deux diplômes universitaires, celui de docteur en droit et celui de licencié en sciences politiques et sociales, le jeune Henri Davignon, sous la pression de son père, semble se diriger vers la carrière d'avocat en commençant un stage chez Léon de Lantsheere. C'était contraire à ce qu'étudiant, il avait rêvé : consacrer sa vie à écrire. Rapidement lassé par les procès et les dossiers préparatoires, il ne quitte pas formellement le barreau de Bruxelles mais il ne fréquente plus les prétoires. Il commet l'une ou l'autre pièce de théâtre sous le pseudonyme poétique de Chantemerle. Son père, le député Julien Davignon, qui deviendra ministre des Affaires étrangères de 1907 à 1915, n'est pas ravi. Loin de là. Mais ce qui le rassure quelque peu c'est que son fils fait partie, dès 1902 — il n'a que vingt-quatre ans — du comité de rédaction de *La Revue générale*, le mensuel catholique que dirige Charles Woeste, le parangon du conservatisme.

En fait, le véritable animateur du mensuel est son secrétaire de rédaction, le critique Eugène Gilbert d'origine française. C'est lui qui va introduire Henri Davignon dans le petit monde littéraire parisien. Ou, plus exactement, dans la partie traditionaliste de celui-ci.

Le moment s'inscrit dans une période de transition.

Aux dernières décennies de la Belle Époque, le naturalisme n'était pas mort. Professé par des épigones d'Émile Zola mettant leurs talents mineurs au service d'une doctrine appliquée trop gros, il avait envahi tous les genres littéraires, y compris le théâtre.

Toutefois, il se heurtait à une opposition multiple qui s'était développée jusque parmi les compagnons de route de l'auteur des *Rougon-Macquart* : Guy de Maupassant et Joris-Karl Huysmans. Il apparaissait de plus en plus clairement que les lecteurs de romans et la majorité des critiques en avaient assez du climat de vulgarité matérielle et du « vocabulaire de latrines » ; ils demandaient une littérature digne et, selon les mots de Thibaudet, « respectueuse de tout ce qui est respectable », réaliste certes mais avec retenue. Incarnant le traditionalisme littéraire français, les quatre « B » — Bazin, Barrès, Bourget, Bordeaux — répondaient à cette attente¹.

Grand styliste, Maurice Barrès (1863-1923), enraciné à la fois dans sa culture du Moi et la hantise de la défaite française de 1870, avait exalté dans son *Roman de l'énergie nationale* (1897, 1900, 1903) une certaine idée de son pays, de ses traditions, de ses valeurs et de l'ordre social. Henri Davignon y était sensible comme l'était une grande partie de la jeunesse de l'immédiat avant-guerre. Il est vrai qu'aucun écrivain français ne jouissait, de son vivant, d'un prestige aussi extraordinaire que celui de Maurice Barrès. Cela tenait à la subtilité avec laquelle il avait entrelacé les préoccupations littéraires et les objectifs politiques parfois changeants. Député à vingt-cinq ans, il s'était très tôt engagé dans la voie du nationalisme, plus précisément la revendication du retour de l'Alsace et de la Lorraine. Ses romans s'achevaient en pamphlets à la Maurras par l'opposition du pays réel au pays légal. Après *Colette Baudroche* (1909), il publia en 1913 son chef d'œuvre *La colline inspirée* dont la page sur les lieux où souffle l'esprit restera longtemps fameuse : « Il est des lieux qui tirent l'âme de sa léthargie, des lieux enveloppés, baignés de mystère, élus de toute éternité pour être le siège de l'émotion religieuse. »

En 1912, Henri Davignon envoie à Maurice Barrès son ouvrage *Un Belge*. L'écrivain français l'en remercie le 11 juillet : « Merci de ce livre où vous donnez aux réalités quotidiennes un beau sens, le plus noble esprit. » En novembre de la même année, Henri Davignon consacre, dans les colonnes du *Journal de Bruxelles*, un article élogieux à l'auteur de *Colette Baudroche*. Celui-ci lui écrit, dès le 9 décembre :

Un tel appui, un tel témoignage me venant de l'écrivain que vous êtes, dévoué à sa terre et à l'Esprit, m'est infiniment précieux. Je vous serre cordialement la main.

1/ Les lettres des écrivains traditionalistes français cités font partie du fonds Henri Davignon aux Archives et Musée de la littérature.

La guerre ne facilite évidemment pas le maintien de contacts épistolaires. Toutefois, le 25 janvier 1915, Maurice Barrès tient à écrire à son « cher ami » belge :

Oui, s'il est un pays digne d'admiration sans aucune restriction, c'est bien votre noble Belgique et le Cardinal Mercier a donné à ce pays martyr et sans reproches, une expression qui touche tous les cœurs.

Le propos est tenu dans le langage du temps. Mais l'écrivain ajoute :

Que ne pouvons-nous espérer d'une guerre où chacun des alliés apporte au service du droit un esprit de sacrifice qui ne se démentira pas ? Tous les cœurs sont angoissés, beaucoup percés de douleurs mais nul ne doute de la victoire.

Plus significative apparaît la lettre rédigée le 10 mai 1921 et demeurée à l'état de brouillon :

Vous me donnez un témoignage d'amitié en me communiquant les épreuves de votre beau livre *Visage de mon pays*. J'achève de les lire au moment où l'Académie de langue et de littérature françaises de Belgique, répondant à une invitation de l'Académie française, nous fait l'honneur de nous visiter à Chantilly.

Maurice Barrès est dans l'impossibilité d'assister « à cette mémorable journée », étant dans l'obligation de présider des festivités en Alsace. D'où des mots qu'il désire communiquer :

Tout ce qui contribue à faire la Belgique plus consciente de son originalité propre, dis-je aux académiciens belges et à leur directeur Monsieur Giraud, plus consciente de ses ressources spirituelles et morales, artistiques et littéraires, importe à la civilisation et à la paix universelle. Sous l'assaut des envahisseurs, votre pays fut grand dans son roi et dans son gouvernement, dans ses soldats et dans ses citoyens. C'est une vérité qu'aux heures les plus sombres, votre Cardinal, par-dessus toutes les plaintes et les désespérances, jetai ce cri sublime de vaillance : *Nous sentons que la Belgique a grandi !* Et, maintenant au lendemain de la victoire (...) les écrivains belges s'organisent pour être plus forts comme elle, veulent travailler davantage, produire plus de lumière et de beauté autour des autels et des foyers de la patrie restaurée. En se groupant dans une compagnie immortelle, ils veulent coordonner et perpétuer leurs œuvres. La France les comprend et les applaudit. La France qui fut une des bénéficiaires de la solidité de la Belgique, se réjouit de tout ce qui illustre et conforte l'âme et le corps du royaume ami et allié.

Ainsi s'achève la communication :

Je suis sûr d'exprimer là, note Maurice Barrès, d'une manière imparfaite mais exacte, la pensée la plus sincère de la France d'après guerre face à la Belgique.

Maurice Barrès n'ignore certainement pas les remous qui agitent l'opinion publique belge suite à l'accord militaire de 1920, signé par le maréchal Foch et le général Maglinse. Sous l'effet d'une campagne de presse exploitant systématiquement l'hostilité anglaise à l'égard de la politique française, socialistes et démocrates chrétiens flamands s'opposent de plus en plus à ce qu'ils appellent la politique des « mains liées à la France ». Se plaçant sur le plan culturel, Maurice Barrès insiste :

Nous ne recherchons pas quelque chose à l'imitation de Paris. Notre recherche va plus profond. Une Belgique forte, consciente de son originalité propre, de ses ressources matérielles et spirituelles, de son autonomie, de son génie et par conséquent aussi de ses responsabilités devant l'avenir de la civilisation, selon ce qui importe à la grandeur et à la nécessité de la France. Mieux vous saurez être belges, plus nous verrons en vous des alliés solides. C'est une profonde erreur, celle des Belges qui redoutent dans l'alliance française un danger d'aliénation.

Revenons à l'avant-guerre. Sans entrer dans les nuances, René Bazin (1853-1932) exprimait dans ses nombreux romans, la tendance catholique de l'ordre social. Henri Davignon ne pouvait que l'approuver et l'écrivit dans la *Revue générale*. Il envoya son article à l'auteur qui lui répondit le 9 septembre 1909 :

Je vous remercie, Monsieur, de cette belle et chrétienne étude que vous venez de faire de mon *Isolée*. Il est bon et il est probant aussi ce concours de sympathies qui m'arrive de pays divers ; il est bon comme un réconfort ; il est probant parce qu'il témoigne de la belle ouverture d'esprit et de la générosité de cœur que donne la foi. Je sais que je suis contredit ici et là. Mais je suis si bien défendu. Quand je passe par Bruxelles, si vous l'apprenez, ne manquez pas de venir me voir. J'aurai beaucoup à ajouter à cette cordiale poignée de main que je vous envoie au retour d'un voyage. Vous pouvez être assuré de mon fidèle et dévoué souvenir.

Le ton chaleureux de la lettre incita Henri Davignon à demander au romancier français de pouvoir lui dédier son prochain livre *Le Prix de la vie* mais il se heurta à un refus qui a dû le décontenancer. À sa lettre, René Bazin, répondit le 1^{er} décembre 1909 :

Pardonnez-moi si je vous répons en retard, et si je vous demande de ne pas insister, et de ne pas me dédicacer un livre nouveau. *Cela ne sert à rien*. Je ne vous aiderai pas ainsi, et il y a dans l'acceptation de ces sortes de dédicaces, une manière de prétention qui ne m'a jamais plu. Croyez que je vous pourrai soutenir autrement. Envoyez-moi la *Revue*. *Je vous lirai*. Et, si le roman est tel que je l'attends de vous, j'en parlerai autour de moi.

Le 29 décembre, le livre lui ayant été envoyé par Henri Davignon, René Bazin — il a cinquante-six ans — se montra paternel :

J'ai lu ; j'ai trouvé du talent, et, à côté de défauts dont je voudrais causer avec vous parce que vous pourrez les corriger, des qualités certaines de romancier.

Je vous engage à travailler, c'est-à-dire, à continuer d'écrire. Je vous demande de venir me voir quand vous passerez à Paris. Quant à la dédicace du volume, laissez-moi persister dans ma première résolution, et publiez sans dédier. Cela ne sert à rien, j'en suis parfaitement sûr et, si vous me dites, et je suis tout disposé à le croire, que vous voudriez m'offrir ce volume en témoignage de sympathie, je vous répondrai que ça encore est inutile, car les lettres que vous m'avez écrites parlent éloquemment.

J'ai, pour moi-même et pour les autres, une aversion peut-être excessive pour les surcharges imposées aux livres : dédicaces, préfaces, notes et pièces justificatives. Je suis sûr que vous me pardonnerez et je vous prie de croire à mes sentiments les meilleurs.

Entre Henry Bordeaux (1870-1963), en pleine maturité, et le jeune Henri Davignon se noua, grâce à l'intervention de Gilbert, une amitié grandissante. En 1903, l'écrivain belge — il avait vingt-quatre ans — avait confié à son aîné français l'étude qu'il avait écrite sur *L'amour en fuite*. Henry Bordeaux l'en remercia le 23 septembre :

Rien n'est plus agréable à un romancier que les témoignages de cette compréhension lucide dans la bienveillance qui devine les intentions et analyse jusqu'aux nuances. De ce que vous aimez mes héroïnes me voici devenu un peu votre ami si vous le voulez bien.

Le hasard intervient alors comme le signale Georges Virrès dans le discours d'accueil d'Henri Davignon à l'Académie, le 25 février 1933 :

Henry Bordeaux vient à Bruxelles afin d'aller voir un oncle nonagénaire réfugié, depuis les lois d'exil, chez les révérends Pères Carmes, de l'avenue de la Toison d'Or. Votre maison est voisine ; Bordeaux entre chez l'inconnu qui a parlé si éloquemment de ses livres. La main tendue offrait, avez-vous dit, cette amitié sans réticence comme sans expansion qui est la sienne. La remarque est amusante. Une heure plus tard, Henry Bordeaux emportait à Paris le manuscrit de *Molière et la Vie*, et le déposait chez son éditeur Fontemoing qui le publia aussitôt.

Dans les mois qui suivirent, les deux ménages se virent tantôt à Paris, tantôt à Bruxelles. Fin 1905, Henry Bordeaux suggéra à Henri Davignon de changer d'éditeur :

Pour des raisons que je vous expliquerai de vive voix — ceci est confidentiel et c'est à l'ami que je m'adresse — je ne crois pas que vous devriez persister à demeurer chez Fontemoing. Pour ma part je le quitte. Gardez-moi le secret quelque temps encore. Je vais chez Plon. Plon est aussi votre maison naturelle. Je vous conseille donc de réunir les numéros et épreuves de la *Revue hebdomadaire*

et de présenter votre livre à la maison Plon. Faites cela vers la fin de l'année. J'aurai alors terminé les tractations qui me conduiront à un traité et je pourrai avoir quelque influence en votre faveur. Ou même présentez-le d'ici une dizaine de jours, pour gagner du temps. Nous tâcherons que Plon le prenne à son compte. Même s'il vous demandait votre appui — et je me charge d'obtenir que cet appui ne dépasse pas la moitié — à votre place j'accepterais, parce que vous auriez votre avenir dans cette maison. J'espère d'ailleurs que la publication dans la *Revue hebdomadaire* facilitera les choses.

C'est avec mes *Roquevillard* que je rentre chez Plon. Et je voudrais que ce livre qui est le pendant de *La Peur de vivre* fit quelque bruit — pour mon ambition indéracinable, car on n'évite guère un point de vue personnel — mais plus encore pour l'influence qu'il peut exercer dans notre anarchie intellectuelle et sentimentale. Si vous pouvez le soutenir, j'en serais très satisfait, et spécialement de votre appréciation ; il paraîtra le 1^{er} février.

Je donnerai de ma personne, comme on dit en style militaire. J'irai à fin de janvier donner une conférence à Genève sur *La Peur de vivre*.

Si les *Matinées littéraires* de Bruxelles continuent encore j'aurais aimé donner cette même conférence à laquelle je tiens beaucoup, à Bruxelles. Voyez-vous une ville de Belgique où je pourrais la donner ? Je sais que les conférences peuvent très efficacement attirer l'attention sur mon œuvre, et c'est pourquoi je désire tellement pour celle-là les premiers jours de février et rattacher ainsi *La peur de vivre* aux *Roquevillard*.

Les relations épistolaires avec Henry Bordeaux se poursuivront après la guerre. Je reviendrai donc à cet auteur.

Autre écrivain traditionaliste, Paul Bourget (1852-1935) devait séduire le jeune Henri Davignon. « Paul Bourget, écrit Lucien Guissard dans *Littérature et pensée chrétienne*², faisait l'apologie des vertus bourgeoises, la bourgeoisie constituait, pour lui et pour plusieurs penseurs sociaux, le point d'ancrage d'un ordre véritable, en matière religieuse aussi bien qu'en matière politique. C'était la tactique de la fixation ». À la fin du dix-neuvième siècle, dans *Le Disciple* (1889), il avait fait le procès des intellectuels déterministes qui traitaient l'amour et la liberté comme des objets d'expériences. Après la publication du *Démon de Midi* (1912), il fut parfois surnommé le Zola chrétien mais, par la suite, il exécuta des romans d'analyse avec les données de la psychologie, réalisant ce qu'il appelait lui-même des « planches d'anatomie morale. »

2/ Lucien Guissard, *Littérature et pensée chrétienne*, [Tournai / Paris], Casterman, 1969, p. 99.

Pour Henri Davignon qui, depuis 1907, assure les fonctions de secrétaire privé de son père, ministre des Affaires étrangères, 1909 est l'année, à la fois, de la publication à Paris de son roman *Le Prix de la Vie*, dédié à Paul Bourget, et de son mariage, en la cathédrale Saint-Bavon, avec une jeune fille gantoise, Jeanne van Loo. De toute évidence, le secrétariat privé du ministre des Affaires étrangères n'entrave pas ses relations avec Paul Bourget ni ne tarit sa création littéraire. Son troisième roman, *Un Belge* (1913) paraît avec une préface de Henri Bordeaux.

Le 11 octobre 1919, dans sa lettre à Davignon qui lui a demandé un article sur leur ami commun, le critique Eugène Gilbert qui vient de mourir, Paul Bourget invoque l'arrivée tardive de la nouvelle et son éloignement de Paris pour s'excuser de n'avoir pu l'écrire. Et il ajoute :

J'aurai quelque jour l'occasion de dire le souvenir que je garde de ce bon serviteur en Belgique des Lettres Françaises, associé pour moi au souvenir de Lovenjoul, avec qui je l'ai connu rue d'Alger. Le départ de Gilbert est une grande perte pour nous tous et si complètement inattendu ! Évidemment l'épreuve de ces quatre cruelles années avait été trop dure pour lui.

Paul Bourget termine sa lettre par une invitation :

Ne manquez pas, quand vous viendrez à Paris de passer rue Bertier de Jouy où vous trouverez un très dévoué confrère.

En 1925, Henri Davignon envoie à Paul Bourget son *La Vie et les Idées*, un recueil d'articles et critiques littéraires. Depuis Hyères l'auteur d'*Un divorce* lui écrit le 23 août :

Me voici bien en retard pour vous remercier du livre *La Vie et les Idées* que j'avais mis de côté pour la fin de mon séjour ici et que je viens d'achever avec un intérêt qui n'a été déçu par aucune page. J'ai surtout aimé le morceau sur Ernest Psichari, si émouvant, si vrai. Mais d'un bout à l'autre, c'est une même curiosité intellectuelle, toujours prenante et toujours lucide. Ce recueil me fait le plus grand honneur et je vous suis particulièrement reconnaissant de la sympathie avec laquelle vous citez mon nom...

Je suis à la veille de rentrer à Paris d'où mon intention est d'aller en Belgique pour conduire Madame Bourget à Anvers en pèlerinage à sa ville natale. D'ici là ne viendrez-vous pas à Paris et alors n'oubliez pas que vous avez rue B. de Jouy un ami d'esprit dans la personne de votre tout dévoué Paul Bourget.

À l'occasion, Bourget n'hésite pas à demander de menus services à son ami Davignon. Le 14 juin 1927, il le prie de « faire tenir à la Société générale le pli ci-joint ». Le 15 juillet 1929, après avoir fait l'éloge d'*Un plus grand amour*, « mélange d'observation réaliste des mœurs et d'analyse mystique », il lui demande :

Vous serait-il possible de me mettre en relations avec la plus importante des compagnies d'assurances belges? Je me trouve avoir à Bruxelles et à Anvers quelques fonds que je désirerais placer en viager sur ma tête et celle de madame Bourget. Je ne peux malheureusement en ce moment aller en Belgique. Vous me rendriez un vrai service en me permettant d'entrer en contact avec quelque agent très sérieux.

Cinquième « B » de la pléiade des écrivains traditionalistes, moins connu que les quatre autres qui subsistent dans le *Petit Larousse*, malgré le Prix Goncourt qui lui fut attribué en 1915 pour son *Gaspard*, René Benjamin s'est lié de constante amitié avec Henri Davignon, surtout après la lecture d'*Un pénitent de Furnes*.

Vous avez tenu là un très grand sujet, lui écrit-il le 27 août 1925, et vous l'avez traité avec force, avec maîtrise, avec brièveté qui imposent à la mémoire certaines pages pour jamais. Elles sont là gravées sous mon front. Je vous ai, à partir d'aujourd'hui, une dette et... elle m'est fort agréable. Inoubliables certains dialogues pressés, inoubliables les aspects de Furnes, inoubliables la procession et le chemin de croix.

À vrai dire, le personnage de René Benjamin apparaît assez encombrant, non seulement par sa proximité avec les positions de *L'Action française*, assez commune chez les catholiques, mais aussi, et surtout, par son caractère vindicatif, prompt à la querelle. Le 25 mars 1929, Henri Davignon lui ayant écrit une lettre à propos de ses conférences en Belgique et de la mort du maréchal Foch, décédé le 20 mars précédent, il lui confie ses réflexions :

Les lignes sur Foch ne pouvaient pas ne pas aller au cœur d'un Français. Mais si vous saviez les heures d'écœurement que nous vivons, si vous aviez vu, hier, comment ils l'ont exposé sous l'Arc de Triomphe — avec des agents cyclistes — et comment ils l'ont emmené le soir en fourgon automobile précédé de trois cavaliers qui avaient l'air, dans la nuit, d'escorter un supplicié. Ah ! l'immonde régime !

Seulement, il y a eu votre Roi et son sublime geste du cœur ! Quel grand homme !

Vous me parlez aussi conférences, cher ami, et bien pertinemment d'ailleurs. Mais ça m'intéresse beaucoup moins ! Je vis ma fin de saison ; j'en ai plein le dos ; je ne veux pas penser à l'hiver prochain. De l'air ! De l'air !

En Belgique, la bête noire de René Benjamin est l'abbé René-Gabriel Van Houte (1886-1969) que le cardinal Mercier a placé à la tête des conférences catholiques en la salle Patria, rue du marais, et de *La Revue catholique des Idées et des faits*. Lui aussi ne cache pas ses sympathies pour Charles Maurras, du moins jusqu'à sa condamnation par le pape en 1926. Que s'est-il passé entre ces deux intellectuels de droite que tout semble devoir rapprocher ? La longue

lettre de René Benjamin adressée à Henri Davignon, le 12 juillet 1930, nous le détaille.

... je ne veux pas travailler toujours pour certaines têtes qui me déplaisent. Il se trouve que depuis deux ans l'abbé van den H. est de ces têtes-là ; et c'est ce que je ne pouvais pas vous dire l'autre jour à l'hôtel.

Cet excellent ecclésiastique a commencé à me taper sur les nerfs, à propos d'un règlement de comptes en 1928. Il avait reproduit je ne sais combien de pages de ma prose, et m'écrivait : « Certes, je vous les paierai, si vous y tenez... » Il m'a forcé à lui dire que j'y tenais ; un peu de plus j'aurais eu l'air d'un juif ; j'ai été piqué... je le guettais.

L'an dernier, j'ai été parler deux fois ; il ne m'a pas adressé la parole, il m'a simplement remis, le dernier jour, du bout des doigts, une enveloppe contenant de l'argent.

Je suis sorti en me disant immédiatement à moi-même « Mon petit ami, l'année prochaine, il ne te reverra pas ».

Il ne me reverra certainement pas. C'est décidé et je ne reviendrai pas sur ma décision.

Voici pourquoi.

J'ai eu l'impression extrêmement nette que j'étais pour l'abbé Van den H., depuis deux ans, l'occasion d'un bénéfice commercial. Rien d'autre. Je l'admettrais — il a parfaitement le droit de ne pas me trouver à son goût — si ce bénéfice, je le partageais. Mais je n'en ai qu'une part infime, dérisoire, et je trouve alors insupportable de déplaire, en étant exploité.

Je ne me trompe pas. Toutes les raisons que votre amitié me produira ne sauraient me convaincre. J'ai senti, avec une sensibilité hérissée, une chose dont je suis sûr. Son attitude d'ailleurs, l'autre jour, n'était pas d'un homme fier. Il sentait une fois de plus son intérêt en désaccord avec sa conscience. Et il n'était pas courageux. Je veux l'aider à l'être.

J'arrivais à l'hôtel avec l'idée de vous dire tout cela, et je le trouve. Ah ! l'agréable surprise !... ma lettre remplacera ma conversation. Vous ne m'en voudrez pas d'être sans prudence, sans précautions, sans détours, d'aller droit au but et de vous dire les choses comme elles sont. J'aime trop votre talent et votre personne pour agir autrement. D'ailleurs, il ne faut rien dramatiser. Tout cela, à côté de l'éternité, n'a aucune importance. Mais j'ai besoin de me reposer de l'abbé, voilà ! De tourner le dos à l'abbé !... Ouf !

Le 19 août 1934, après avoir lu *Bérinzenne*, René Benjamin écrit à son auteur :

Dieu vous saura gré, dans une époque si abandonnée et si vulgaire, d'avoir toute votre vie, fait briller aux yeux de vos contemporains une flamme spirituelle.

Votre dernier livre, que j'ai eu l'esprit d'apporter en Touraine, n'a pas enchanté seulement votre serviteur, mais tous les cœurs féminins de la maison, ma femme, ma belle-mère, ma fille à qui sa grand-mère en a lu tout haut maints passages. C'est un livre plein

de noblesse, de tendresse, de mélancolie, d'amour. Et quelle force il y a dans vos caractères !

Cela vaut la peine de tenir une plume, quand on peut se dire qu'on fait du bien à des êtres humains. C'est une assurance que vous pouvez avoir.

J'espère de tout cœur que la santé de madame Davignon est meilleure, et que vous vivez un été calme, sans lire trop de journaux catastrophiques.

La dernière lettre de René Benjamin, conservée aux Archives et Musée de la Littérature, est datée du 14 mai 1940 ; elle est à la fois émouvante et chargée d'illusions. En réponse à Henri Davignon, qui s'inquiétait de l'intervention chirurgicale subie par son ami, celui-ci écrit :

Ah! mon cher ami, que votre lettre m'a bouleversé. Elle m'est arrivée le 10, au moment même où nous apprenions l'horrible chose !

Quel symbole ! Cette Belgique que j'aime tant m'envoyait par la main d'un des amis que j'y aime le plus, un témoignage d'affection, à l'heure où son calvaire recommençait !

Je ne sais aujourd'hui où vous êtes, et si dans le malheur on s'occupe encore de remettre des lettres mais je veux croire que ce mot vous arrivera et vous apportera dans votre angoisse, dans votre courage, mes pensées du cœur.

Ce cœur est affreusement étroit, jour et nuit, à l'idée de tous ceux qui tombent, des vôtres, des nôtres, une fois de plus mêlés. Mais... les Allemands sont perdus. Ils paraissent forts. C'est la force des assassins. Leurs crimes sont immenses. Les résultats minuscules.

Je pense à votre maison, à votre famille. Permettez-moi, mon cher ami, de vous embrasser.

Sous la signature, quelques mots sont ajoutés :

Vous m'avez parlé gentiment de moi et de mon opération. Elle a été cruelle. La convalescence est douloureuse. Mais par là, au moins, j'ai l'impression de participer mieux à l'immense souffrance du monde.

On l'aura constaté, durant tout l'entre-deux-guerres, les relations épistolaires et les rencontres d'Henri Davignon avec des écrivains français se sont concentrées sur cinq écrivains traditionalistes auxquels on peut ajouter, plus sporadiques et moins significatifs, Henri Brémont, André Bellesort, Louis Bertrand. Encore des « B » ! Cette orientation des amitiés correspond étroitement à celle de son milieu catholique solidement installé dans l'appareil de l'État malgré la perte de la majorité absolue au parlement, très présent et influent à l'Académie royale de langue et de littérature françaises — Henri Carton de Wiart, Pierre Nothomb, Thomas Braun, etc. — détenteur de deux revues importantes, la vénérable *Revue générale* et la plus récente *Revue catholique des idées et des faits*. « Il résulte

du confort dont jouissent les écrivains catholiques, observe Cécile Vanderpelen-Diagre, et de la reconnaissance sociale qui en découle l'inutilité de produire un art qui transfigure les canons habituels afin de pénétrer un champ littéraire qui exigerait de ses membres la participation à un processus d'autonomie³ ».

Une question se pose : après la seconde guerre mondiale, Henri Davignon maintient-il ses amitiés littéraires en France limitées aux traditionalistes ? J'ai tenté de déceler la réponse en lisant les *Carnets gris*, journal intime où, de son écriture hâtive qui s'apparente à des pattes de mouche, Henri Davignon relate les événements de sa vie familiale et de sa vie publique. J'y ai aussi retrouvé une page qu'il écrivit pour la suite de ses *Souvenirs d'un écrivain belge*, qui ne parut jamais. Les propos sont amers :

Les conférenciers revenus se répètent et ressassent les thèmes convenus. Les livres sont rares et vendus trop chers. Quelques noms émergent toujours. Après l'échec d'Aragon et Eluard, succédant de Victor Hugo et d'Edmond Rostand, on acclame Paul Claudel et sa *Jeanne d'Arc* avec la musique d'Honneger. Mauriac lui fait pendant. Étrange évolution. Ce catholique marqué de jansénisme, ce pessimiste né, cet observateur génial d'une humanité défaite, est interprète magnifique de la prédilection rédemptrice du sang de Dieu pour les réprouvés sauvés in extremis par la grâce, divine démonstration des dernières raisons de salut pour la chrétienté menacée. Servi par une langue admirable, en perpétuelle invention, sa voix blessée, à demi intelligible, il opposait à toutes les réactions matérielles la nécessité de la seule sauvegarde de l'esprit⁴.

Dans les *Carnets gris*, Henri Davignon affirme avec plus de force encore que dans ses essais, ses convictions religieuses extériorisées par des pèlerinages à Lourdes et à Banneaux. Des convictions religieuses qu'aucun catholique d'aujourd'hui, même fervent, ne partagerait tant elles paraissent en grande partie dépassées, voire obsolètes.

Rien de surprenant donc que, tout en témoignant un vif intérêt pour d'autres auteurs que les traditionalistes — ce que révèle la page inédite de 1956 — Henri Davignon maintienne solidement ses relations anciennes.

Le 28 février 1951, il rend visite à Henry Bordeaux « octogénaire et qu'une légère attaque a vieilli tout à coup ». Il observe que son

3/ *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu*, Bruxelles, Complexe, 2004, p. 118.

4/ Les *Carnets gris*, ainsi que les pages inédites destinées à la suite des *Souvenirs d'un écrivain*, qui datent de 1956, sont conservés dans la famille Davignon. Je la remercie de me les avoir prêtés.

intelligence est intacte et triomphe de son infériorité physique. Les deux hommes bavardent longuement, passant d'un sujet à l'autre, de la critique d'André Gide, « apôtre de la pédérastie », aux risques d'une troisième guerre mondiale à laquelle Henry Bordeaux ne croit pas, en passant par le destin du prince Baudouin.

Le 28 mai 1958, Paule Henry Bordeaux de Maschary, fille de l'écrivain, annonce à Henri Davignon qu'il va recevoir les *Mémoires secrets du chevalier de Rosay*, le roman — son septantième — qu'Henry Bordeaux vient de lui dédicacer.

À quatre-vingt-huit ans, précise-t-elle, mon père a gardé intactes ses puissances d'invention et de composition. C'est la main qui se fatigue. Et il est obligé de dicter. Mais sa mémoire reste étonnante et vous devinez la place qu'il vous réserve dans ses souvenirs. À son âge il n'est plus question de voyager, mais vous-même ne venez-vous plus à Paris ?

En avril 1962, un an avant sa mort, Henry Bordeaux invite encore Henri Davignon et son épouse à déjeuner avec lui. « Nous évoquerons de vieux souvenirs. »

Dans les relations amicales d'après guerre avec la droite française, René Benjamin n'est pas oublié malgré ses sautes d'humeur mais c'est avec un autre écrivain de droite qu'Henri Davignon va nouer une constante amitié : Henri Massis. C'est lui, rappelons-le, qui avait introduit Robert Brasillach et Thierry Maulnier à *L'Action française*. Il est l'auteur notamment des deux volumes d'un essai sur *Charles Maurras et notre temps* (1951). Henri Davignon semble avoir fait sa connaissance peu avant la seconde guerre mondiale et le rappelle, plus de dix ans plus tard, lors des retrouvailles d'un déjeuner au cours duquel ils parlent tous deux longuement de Claudel et de Gide. Les rencontres se multiplient en 1951. En octobre, Henri Massis, après lui avoir remis ses deux livres sur *Mauriac et son temps* et en avoir commenté la portée, avoue à son ami qu'il n'est pas un catholique vraiment pratiquant, il va à la messe mais ne fréquente pas les sacrements. Il est resté positiviste mais, comme Péguy, croit à l'immanence de Dieu. Henri Davignon note cette confiance dans son *Carnet gris* sans la commenter. Le 20 janvier 1953, il reçoit à déjeuner Henri Massis avec l'abbé Van den Houte. L'écrivain français se déclare un disciple de Jacques Maritain mais se montre sévère pour ce qu'il appelle son passage « aux erreurs de la Démocratie ». Par ailleurs il semble rallié au gaullisme.

Depuis un certain temps déjà, Henri Davignon est emballé par la poésie de Marie Noël (1883-1967) et le proclame. Le 3 avril 1958, il lui rend visite au domicile de Robert Louis, un journaliste de la

RTB chez qui elle est descendue pour quelques jours. Il est ému de la voir. « Mon admiration pour elle et son œuvre est infinie », note-t-il dans son *Carnet gris*, « et je suis fier d'avoir pu contribuer à la faire connaître en Belgique. Je trouve une petite dame âgée extrêmement fraîche et vivante, trois quarts d'heure de conversation avec elle ou plutôt à l'écouter ». Il est notamment question de sa pièce de théâtre *Le jugement de Don Juan*.

Henri Davignon n'est pas seul à admirer la fausse innocence de Marie Noël, la *gamine angélique* célébrée par l'abbé Henri Brémond. Montherlant, Paul Fort, Georges Duhamel comptent parmi ceux qu'ont séduits ses poèmes qui mettent le ciel à la portée des hommes. Poèmes dont certains sont traversés par des secrets douloureux auxquels Henri Davignon, qui a perdu son fils Pierre mort au camp nazi de Gross Rosen, ne peut manquer d'être sensible :

L'enfant qui se meurt en dormant
Les anges ont filé ce soir,
Pour lui faire grâce un moment,
Un fol songe dans son cœur noir.

Je ne sais si, dans les années trente, Henri Davignon a connu Daniel Rops qualifié, à l'instar de Jacques Maritain et de Gabriel Marcel, d'intellectuel non-conformiste. En ce temps-là, il était l'auteur de romans décrivant le nouveau mal du siècle : l'inquiétude. Il était très loin des traditionalistes. Quoi qu'il en soit, les *Carnets gris* d'après la seconde guerre mondiale mentionnent de nombreux déjeuners et rencontres avec l'écrivain qui dirige la revue *Ecclesia*⁵ et se voue désormais à une monumentale histoire de l'Église en dix volumes. Il publie également *Le Peuple de la Bible* et *Jésus et son temps*. Henri Davignon remarque qu'il est « en pleine vogue et gagne beaucoup d'argent ».

À ce propos, on raconte que François Mauriac, se trouvant à côté du couple à la sortie d'une réception, caressa la manche de l'opulent manteau de madame Daniel Rops en murmurant « doux Jésus »...

François Mauriac (1885-1970) précisément est entré dans le cercle des amis d'Henri Davignon qui apprécie son affranchissement des tabous, ses récits du combat de la chair et de l'esprit dans des milieux étouffés par une morale formaliste.

Henri Davignon est en train de préparer une conférence sur l'auteur du *Nœud de Vipères* lorsqu'il apprend par la radio, le 2 novembre

5/ Henri Davignon lui confie 200 lignes sur Banneux.

1952, qu'il a obtenu le Prix Nobel de littérature. Il lui téléphone aussitôt ses félicitations, ce qui suppose une certaine familiarité entre eux. Une familiarité qui ne caractérise pas les relations entre Henri Davignon et Georges Bernanos (1888–1948) alors qu'il estime l'auteur du *Journal d'un curé de campagne* de la trempe des prophètes religieux assignant au langage une mission spirituelle. Le 20 avril 1951, cinq ans après la mort de l'auteur, il assiste au théâtre Hébertot à Paris à une représentation du *Dialogue des Carmélites*, d'après une nouvelle de Gertrude von Lefort. L'œuvre lui fait une impression profonde. Elle dépasse, observe-t-il, « tout ce qui a été écrit en matière religieuse pour le théâtre ». Il ira revoir la pièce au Théâtre du Parc, le 25 janvier 1954.

Dans ses *Carnets gris*, il écrit : « Bernanos, après Claudel et bien avant Mauriac, reste le grand écrivain catholique du temps. »

« Après Claudel » (1883–1955)... C'est l'indication d'une hiérarchie dans la pensée d'Henri Davignon qui révère l'auteur du *Partage de Midi* comme un géant de la littérature française. Un géant affectueux qui se donne la peine, le 26 septembre 1945, d'écrire une lettre chargée d'émotion à son ami belge qui vient d'apprendre la mort de son fils, l'abbé Pierre Davignon, au camp de concentration nazi de Gross Rosen :

Un deuil affreux qui vous atteint comme tant d'autres familles de nos pays éprouvés.

Le Partage de Midi et *L'Annonce faite à Marie* datent d'avant la guerre de 1940 mais ils mettront un demi siècle à trouver un public. Toutefois Henri Davignon non seulement les connaît depuis longtemps mais il a fait lire chez lui *L'Annonce faite à Marie* à l'intention de son ami Jacques Copeau.

La religion de Paul Claudel — il est converti — est traditionnelle et cela doit rassurer Henri Davignon ; ce qui est nouveau chez lui, c'est l'ampleur de sa vision, son langage qui lui permet la synthèse de Dieu et de l'homme, de l'esprit et de la chair, de la Bible et des tragiques grecs. Le 13 décembre 1959, Henri Davignon assiste au Théâtre du Parc, plein à craquer, à une représentation de *L'Otage* par le Vieux Colombier de Paris. Il avoue avoir été particulièrement sensible à la force tragique de l'œuvre qui fait songer à la réflexion de Thibaudet :

Claudel a jeté sur notre pont le plus gros paquet de mer poétique qu'il eût reçu depuis le Hugo de Guernesay

Un autre converti célèbre, Julien Green, fascine Henri Davignon par la pureté de sa langue et sa pensée souvent angoissée. Dans *Moïra*, le plus poignant de ses romans, il décrit le comportement d'une

humanité fragile qui cherche à dissimuler des passions dévastatrices et des cauchemars qui deviennent encombrants au réveil. Henri Davignon, qui l'a lu et rencontré à diverses reprises, tient à prononcer le discours d'accueil lors de la réception de l'écrivain américano-français à l'Académie, le 5 décembre 1951.

Conçus dans la pénombre, fait-il observer, vos personnages mis au monde dans le demi-jour, se construisent d'étranges maisons, hantent des sites nocturnes, se délectent de l'appréhension de la mort, cèdent à la fatalité du péché, à l'horreur, à l'ivresse de la solitude, obéissant à l'instinct de la domination, mènent contre le désespoir une lutte qui va parfois jusqu'au meurtre. Et voici la merveille : ils ne cessent de nous appeler au-delà d'eux-mêmes, fût-ce par la dérision de leur destin inachevé. Ils répondent ainsi à la vocation de l'infini, la vôtre, impossible à enfermer ici bas.

Dans sa réponse, avant d'évoquer l'œuvre de son prédécesseur Robert de Traz, Julien Green s'attache à faire l'éloge du roman d'Henri Davignon qui a ses préférences. La citation est assez longue mais incite à souhaiter une réédition du livre tombé dans l'oubli :

Nous avons, Monsieur, cette foi commune qui vous a inspiré le livre par lequel je me sens le plus proche de vous. L'histoire de votre *Pénitent de Furnes* ne nous apparaît certes pas comme un mythe : que le poids d'une croix de procession sur une épaule humaine puisse atteindre l'âme et changer le cœur d'un orgueilleux, il n'y a là rien que de très émouvant et de très probable, mais c'est une grande et belle image, j'allais dire une grande parabole, que vous offrez à notre réflexion et qui, dépassant la littérature à la mode, rejoint la littérature de tous les temps. Dans ces pages écrites d'une main si sûre, on retrouve la même qualité d'émotion que chez certains primitifs de votre pays qui ont si merveilleusement illustré et approfondi le mystère de la souffrance chrétienne, et s'il me plaît de vous apparenter à ces grands contemplatifs, c'est que je leur dois beaucoup moi-même, ayant de bonne heure appris à lire l'Évangile, si je puis dire, par les yeux. Sans vouloir vous réduire à un seul livre, ni méconnaître la valeur de toute une œuvre riche et variée, je ne puis m'empêcher de croire que l'essentiel de votre message est bien dans votre *Pénitent de Furnes* et c'est plus particulièrement à l'auteur de ce roman que j'exprime ma gratitude pour les paroles de bienvenue qu'il a prononcées tout à l'heure.

Le fait qu'Henri Davignon ait développé le réseau de ses amitiés littéraires quasi exclusivement dans le monde des écrivains catholiques ne doit pas faire croire à de l'indifférence pour les auteurs appartenant à d'autres orientations philosophiques. Les *Carnets gris* révèlent qu'il a accueilli Maurice Genevoix à la maison des Écrivains, déjeuné avec Jean Bosco au Bon Marché, assisté au théâtre Marigny à une représentation d'*Intermezzo* de Giraudoux

dont il n'a supporté que deux actes, apprécié une conférence de Lacretelle sur la Belgique, assisté au Théâtre du Parc à une représentation de *Jean de la Lune* de Marcel Achard, suivie d'un dîner à l'ambassade de France, lu une vie du Cardinal Dubois par André Billy, applaudi les acteurs du *Maître de Santiago* de Montherlant, « un spectacle dur mais d'une grande pureté ». Il se déclare allergique à certains auteurs à la mode : notamment Simone de Beauvoir dont il ne parvient pas à achever la lecture des *Mandarins*, « tant les personnages manquent d'intérêt humain » ; Sartre dont il reconnaît pourtant le talent après avoir assisté à une représentation des *Mains sales* au Théâtre du Parc ; Jouhandeau « vieux pédéraste » aux paroles blasphématoires adressées à Dieu. Le comble est que Jean Demaret demande à Henri Davignon de présenter Jouhandeau invité à la tribune des Grandes Conférences catholiques. Il y a deux refus : celui de Davignon et celui de Jouhandeau que l'adjectif « catholique » révulse.

Le dernier *Cahier gris* s'achève en 1962. À la date du 8 novembre, Henri Davignon avoue :

Je passe par une période d'hésitation et d'appréhension. C'est absurde mais tout me fait vivre dans une atmosphère de doute. Non pas religieux. Dieu merci, mais sur les choses de la vie... Je cherche un appui chez Julien.

Deux ans plus tard, le 14 novembre 1964, il s'éteint à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

