”Dans ce chant d’Arlequin, la Haute voix du coeur”: lyrisme et quête identitaire dans l’oeuvre poétique de Jean Sénac

Fanette Lafitte

▶ **To cite this version:**

Fanette Lafitte. ”Dans ce chant d’Arlequin, la Haute voix du coeur”: lyrisme et quête identitaire dans l’oeuvre poétique de Jean Sénac. Littératures. Université Paris-Est, 2008. Français. NNT: 2008PEST0220 . tel-00639119

HAL Id: tel-00639119

https://theses.hal.science/tel-00639119

Submitted on 8 Nov 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

présentée à

L'UNIVERSITÉ DE PARIS EST

ÉCOLE DOCTORALE ENTREPRISE, TRAVAIL, EMPLOI

par

Fanette LAFITTE

Pour obtenir le grade de Docteur

Spécialité : Littérature française du XX^{ème} siècle

« Dans ce chant d'Arlequin, la Haute voix du cœur ».

Lyrisme et quête identitaire dans l'œuvre poétique de Jean Sénac

Tome 1

Soutenue le 16 mai 2008

Sous la direction de :

Mme Pascale ALEXANDRE BERGUES, Professeur à l'Université de Paris-Est

Jury :

Mme Pascale ALEXANDRE BERGUES, Professeur à l'Université de Paris-Est
Mme Michèle AQUIEN, Professeur à l'Université de Paris XII – Val de Marne, rapporteur
M. Michel BRAUD, Professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour
M. Guy DUGAS, Professeur à l'Université de Montpellier, rapporteur
Mme Aude PRETA DE BEAUFORT, Maître de conférences, habilitée à diriger des recherches, Université de Paris IV-Sorbonne

Nous sommes sans répit de seconde en seconde
Un homme différent dont l'honneur s'amollit,
Étranger au suivant, un horizon sans lit.
Notre nom seul échappe à cette obscure ronde.[1]

[1] Jean Sénac, « Les Leçons d'Edgard », in *Jean Sénac. Œuvres Poétiques*, Arles, Éd. Actes Sud, 1999, p. 137.

Remerciements

Au terme de ce travail de recherche, je souhaiterais adresser mes plus chaleureux remerciements à toutes les personnes qui m'ont apporté leur aide.

Je voudrais tout d'abord dédier cette thèse à Christine Van Rogger-Andreucci, qui me fit découvrir l'œuvre poétique de Jean Sénac et qui fut la première à accepter la direction de cette recherche universitaire. Puisse cette thèse lui rendre hommage et refléter un peu de son amour pour la poésie.

J'adresse tous mes remerciements à Madame Pascale Alexandre qui a bien voulu prendre le relais dans la direction de ce travail. Sa disponibilité, son attention et ses conseils avisés ont été d'un grand soutien.

Je suis reconnaissante à Mesdames Michèle Aquien et Aude Préta de Beaufort, ainsi qu'à Messieurs Guy Dugas et Michel Braud d'avoir accepté de faire partie du jury de soutenance.

Merci à Caroline Thévenot et Nicolas Kohut de m'avoir accordé de précieuses heures de leur temps. Leurs conseils et leur soutien ont très largement contribué à la réalisation finale de ce travail.

Ma reconnaissance va également à Sébastien Bonnemason pour son humour salvateur et sa disponibilité. Mon amitié accompagne sa nouvelle vie et sa propre réalisation.

Yaël Comet a suivi pas à pas le cheminement de ce travail de recherche. Son soutien moral et ses nombreux conseils m'ont été d'un grand réconfort. Sa gentillesse n'a d'égale que son humilité : qu'elle en soit remerciée.

Je voudrais remercier aussi Hélène Langlade de m'avoir aidé, tout au long de cette aventure, à entrer de manière confiante dans mes peurs. Son écoute et sa générosité ont été de solides alliés dans ce travail de co-naissance. Qu'elle soit assurée, s'il était encore nécessaire de l'exprimer, de mes profonds sentiments d'amitié.

À Sylvain, je souhaite exprimer toute ma gratitude pour avoir compris mes besoins, mes envies et mes doutes aussi. En connaissance de cause, il a su trouver les silences qui rassurent. J'espère qu'aujourd'hui et demain mon soutien sera à la hauteur de sa présence.

Enfin, à mes parents et à mon frère, je souhaite exprimer mon admiration et ma reconnaissance pour leur confiance renouvelée tout au long de ce travail. La justesse de leurs regards et de leurs paroles m'ont maintes fois rappelée à la richesse de mes racines. Cette thèse leur appartient tout particulièrement.

Conventions et abréviation

Certaines marques graphiques tels que le « point d'ironie » ( ), le signe du « Noûn » ( ) et la signature symbolique de Jean Sénac (le soleil à cinq branches) seront réalisées manuellement, le logiciel utilisé ne proposant pas de correspondances.
Pour les citations bibliques et coraniques, les références seront suivies des numéros de chapitre et de verset. Les titres des livres bibliques et des sourates coraniques seront conservés en caractères romains car ils appartiennent à des ensembles (*La Bible* et *Le Coran*) pour lesquels nous privilégierons l'italique.
L'Alphabet Phonétique International sera utilisé pour les remarques sur les sonorités.

Toutes les citations de l'œuvre poétique de Jean Sénac sont extraites, sauf indications contraires, de l'ouvrage *Jean Sénac. Œuvres Poétiques*, Arles, Éd. Actes Sud, 1999. Nous utiliserons l'abréviation *OP* à chaque référence..

Introduction

« Jean Sénac, Poète obscur, Poète solaire. Poète connu et méconnu. »[2] : tels sont les mots d'introduction de l'allocution d'Hamid Nacer-Khodja lors des journées de rencontres organisées en 1983, à Marseille, autour de l'œuvre de Jean Sénac, poète algérien de graphie française. L'auteur de cette intervention met en lumière l'ambivalence d'une vie, ambivalence matérialisée de façon significative dans l'œuvre poétique de Jean Sénac. En effet, le poète, qui signait d'un soleil à cinq branches, est avant tout un être de fractures ; blessé jusque dans sa chair par l'absence d'un père à jamais inconnu, meurtri par l'Algérie, son « épousée »[3] qui lui refuse la nationalité algérienne, exclu et marginalisé à cause de son homosexualité et de ses engagements politiques, Jean Sénac souffre d'isolement, d'incompréhension, de persécution. Trop anti-conformiste, trop véhément, trop « avant-gardiste » peut-être aussi, le poète cherche à construire un espace existentiel et poétique à la mesure du rejet qu'il essuie. Car, de cette vie « obscure », il sait pouvoir tirer l'énergie « solaire » susceptible de faire jaillir le verbe réconciliateur. De la douleur naît l'optimisme d'une voix poétique qui, se heurtant à l'ignorance et au silence, chante l'amour, la réunification des peuples algérien et français, et l'émergence d'un homme nouveau. L'ensemble de l'œuvre de Jean Sénac stigmatise parfaitement ce duel entre blessures et luttes, entre soumission et rébellion, entre silence et chant.

Largement influencés par la poésie mallarméenne et rimbaldienne mais aussi par les œuvres, entre autres, de Charles Baudelaire, Paul Verlaine, André Gide, Pierre Bulliard ou Federico García Lorca, les poèmes de Jean Sénac s'articulent sur l'alternance de deux cycles interdépendants[4], que Hamid Nacer-Khodja qualifie de « descendant et d'ascendant », répondant tous deux à la nécessité d'apprivoiser à la fois une identité individuelle et une

---

[2] Hamid Nacer-Khodja, « Jean Sénac, du Poète Obscur au Poète Solaire », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, Rencontres méditerranéennes, Marseille, Éd. du Quai Jeanne Laffitte, 1985, p. 61.

[3] Jean Pélégri, « La Mère et l'Épousée », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 36.

[4] Cette thèse est empruntée à la réflexion de Hamid Nacer-Khodja exposée dans son article « Jean Sénac, du Poète Obscur au Poète Solaire », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 68. L'auteur y développe l'analyse d'une action simultanée entre un cycle descendant et un cycle ascendant, action motrice de la dynamique poétique propre à l'œuvre de Jean Sénac. Le cycle descendant est qualifié « d'obscur, d'intimiste, exprimant la quête d'un amour et partant de la réalité du corps pour plonger en soi-même, avec des implications de plus en plus éloignés ». Le second cycle, ascendant, est jugé plus solaire, orienté vers « le dehors », illustrant « la recherche des racines, de la reconnaissance de soi » et partant « de ces multiples composantes pour s'élever jusqu'au mythe ». Cette interprétation de la « courbe de l'œuvre » sénacquienne nous a parue à la fois synthétique et judicieuse car l'interdépendance de ces deux cycles traduit justement les espaces de fracture du verbe et de l'être.

histoire collective. Cette double quête s'inscrit progressivement de façon prégnante et polymorphe au sein d'une parole poétique qui éveillera l'intérêt d'Albert Camus et de René Char. Cette parole poétique trouve un premier public grâce aux nombreux poèmes que Jean Sénac publiera dans des revues telles que *Afrique*, *Oran Républicain* ou *Afrique-Action*, de 1946 jusqu'en 1972 et qu'il réunira, pour certains d'entre eux, sous forme de recueils. À l'écriture d'une œuvre poétique qui ne cessera qu'avec la mort de son auteur, s'ajoute celle d'un roman, *Ébauche du père, pour en finir avec l'enfance*, qui prolonge la quête identitaire, et qui ne sera publié qu'en 1989. Précisons aussi que Jean Sénac s'adonne à l'écriture de plusieurs pièces de théâtre qui feront l'objet de quelques lectures mais ne seront jamais publiées.

Enfin, il faut à présent mentionner que Jean Sénac est aussi la figure symbolique d'une jeunesse algérienne qui cherche à se dire, ou plutôt à tout simplement pouvoir exprimer ses opinions. Son œuvre devient l'espace ouvert à l'écho de toutes ces voix ignorées, à peine perceptibles car soumises à la censure ; et nombre de ses démarches vont dans le sens d'un altruisme, d'un désir de partage et d'un mécénat. Par exemple, en fondant la revue *Soleil* en décembre 1949, il déclare :

> La revue *Soleil* se propose de réunir les jeunes écrivains désireux de s'exprimer sur cette terre d'Afrique, de témoigner d'un esprit lumineux et sain, de marquer au milieu des divergences et des inquiétudes la fraternité et l'espoir des hommes, l'honnête certitude d'un monde, d'un univers humain.[5]

Entre 1970 et 1971, il s'engage, à travers l'écriture et la publication d'une *Anthologie de la nouvelle poésie algérienne*, à donner la parole à une jeunesse trop souvent réduite au silence, faute de moyens d'expression et de compréhension politique : « Qu'elle s'exprime dans la langue nationale, l'arabe, en français ou dans les dialectes berbères, la poésie algérienne témoigne d'une richesse baroque et, sur le versant du cratère, d'une singulière unité. »[6]

L'opinion publique s'enthousiasme pour ses poèmes et ses engagements littéraires, et plébiscite ses émissions radiophoniques hebdomadaires, « Le Poète dans la cité » et « Poésie sur tous les fronts ». Cependant, les portes des maisons d'édition algériennes et françaises

[5] Cité par Jean Déjeux, « La revue algérienne *Soleil* (1950-1952) fondée par Jean Sénac et les revues culturelles en Algérie de 1937 à 1962 », in *Présence francophone*, n°19, Université de Sherbroock (Québec), CELEF, automne 1979, p. 17.

[6] Jean Sénac, in *Poésie algérienne*, SNS-DIM, Annaba, 11 mai 1972, non paginé.

restent souvent fermées au poète[7], et ses recueils manquent de distributeurs. De plus, ses écrits subissent quotidiennement l'étau de la censure. Quelques auteurs maghrébins tels que Youcef Sebti, Emmanuel Roblès ou Mohammed Dib ont loué son œuvre et son talent mais, de son vivant, Jean Sénac ne connaîtra qu'une reconnaissance partielle et modérée du cénacle littéraire, à l'intérieur comme à l'extérieur des frontières algériennes. Il faut attendre la fin du XX^{ème} siècle pour que son œuvre soit connue d'un large public et fasse l'objet de divers travaux de recherche et de colloques internationaux. En Algérie comme en France, de nombreuses manifestations culturelles s'organisent pour honorer la mémoire du poète, et des auteurs tels que Jean Pélégri, Rabah Belamri, ou Tahar Ben Jelloun, lui rendent hommage. La publication de ses *Œuvres Poétiques* en 1999 chez Actes Sud révèle la considération grandissante du grand public pour la littérature maghrébine et plus particulièrement algérienne. En août 2004, le cinéaste Abdelkrim Bahloul réalise le film « Le Soleil assassiné », fiction qui pose un regard poétique et critique sur l'Algérie et s'inspire de la vie de Jean Sénac. Le réalisateur explique qu'après l'assassinat des moines de Tibehirine,

> [il] éprouv[a] la même honte que celle ressentie lorsqu'[il] avai[t] appris l'assassinat de Sénac en 1973. L'idée que l'on s'attaquait lâchement aux plus faibles, à ceux qui s'étaient installés parmi [eux] – en Algérie – pour partager [leur] labeur et [leurs] peines [lui] était insupportable. Le film sur Sénac [lui] a[vait] paru [alors] d'autant plus nécessaire, plus urgent.[8].

Dans les écoles algériennes, les poèmes de Jean Sénac sont aujourd'hui étudiés et la critique leur réserve un accueil à la mesure de l'étonnement, de l'enthousiasme et parfois même de l'exaspération que son œuvre suscite.

La pluralité générique de l'œuvre sénacquienne informe de l'appétit de création du poète. Parmi ces différents genres littéraires, les œuvres poétiques constituent cependant la part la plus dense et surtout la plus à même de nous faire appréhender l'évolution artistique et ontologique de Jean Sénac dans le temps, car le poète s'y consacrera, de manière de constante, dès ses 17 ans et jusqu'à la fin de sa vie. La poésie représente pour lui une véritable vocation qui ne cessera de l'habiter et ses poèmes transcrivent et produisent les grandes émotions de sa vie. C'est pour cette raison que notre étude s'appuiera majoritairement sur

[7] Albert Camus et René Char soutiendront Jean Sénac dans sa création et ses démarches auprès des maisons d'édition. Ils deviendront ses plus célèbres commentateurs mais ne parviendront pas à imposer le nom de Sénac dans le cénacle littéraire français de l'époque.
[8] Propos recueillis par Marie-Noëlle Tranchant dans son article « Charles Berling, poète engagé », in *Le Figaro* du 18 août 2004.

l'analyse de poèmes intégraux ou d'extraits, empruntés à l'ouvrage intitulé *Jean Sénac. Œuvres Poétiques*, préfacé par René de Ceccatty et postfacé par Hamid Nacer–Khodja, et qui présente, en respectant la chronologie des périodes de composition, un très grand nombre de recueils poétiques, rédigés entre 1948 et 1973[9]. Il subsiste encore quelques recueils inédits conservés aux archives de la bibliothèque municipale de Marseille ou d'Alger, auxquels nous ferons sporadiquement référence. Cette œuvre de poésie franco-algérienne, « double appartenance à laquelle Jean Sénac tenait »[10], rend compte, dans leur diversité, des revendications poétiques, politiques et existentielles, déposées par Jean Sénac aux yeux des hommes et de Dieu.

Elle s'ouvre sur le recueil intitulé *Poèmes*, composé entre 1948 et 1952 et publié en 1954, recueil qui n'est cependant pas le premier écrit par Jean Sénac[11], et qui « se lit à la fois comme l'aboutissement d'une expérience[12] et comme un programme d'écriture »[13]. Sous l'influence saisissante d'une éducation religieuse pratiquée par une mère dévote, le poète exprime dans ce recueil une sensibilité chrétienne exacerbée, se réfère généreusement au symbolisme biblique et compose certains poèmes à la gloire de Dieu. Suivront *Les Leçons d'Edgard*, recueil rédigé entre mai et juillet 1954 durant les premiers affrontements armés franco-algériens et dans lequel le poète évoque, encore timidement, son homosexualité, et fièrement l'attachement à son pays natal. Le recueil suivant s'intitule *Les Désordres* et s'inscrit dans le prolongement de cette « quête inapaisée »[14] de son être intime, quête à laquelle ne répondent pas encore les recours métaphysiques ou idéologiques adoptés ultérieurement. Dans *Poésie*, écrit entre 1958 et 1959[15] et présenté comme un livre d'art, figurent, en regard de poèmes non datés, des toiles d'un peintre algérien, forme inspirée par le modèle traditionnel de la « poépeintrie »[16]. Jean Sénac y chante son amour du corps, motif

---

[9] Signalons que cet ouvrage présente une bibliographie très complète de l'œuvre poétique de Jean Sénac, récapitulée sous la forme d'un tableau qui précise les dates de périodes d'écriture et de publication. Nous proposons, en annexe I de notre travail de recherche, une reproduction de ce tableau chronologique et synthétique.

[10] Hamid Nacer-Khodja, postface des *Œuvres Poétiques*, *op. cit.*, p. 787.

[11] Le recueil *Poèmes* fut écrit entre 1948 et 1952 et publié en 1954. Déjà en décembre 1946, Jean Sénac achevait *Le Rêve d'où je sors*, recueil que préfacera longuement Robert Randau.

[12] Aboutissement d'une expérience car Jean Sénac s'exerce déjà depuis plusieurs années à l'art poétique et a publié de nombreux textes dans certaines revues algériennes.

[13] Hamid Nacer-Khodja, « Érotique, poétique, politique », postface des *Œuvres Poétiques*, *op. cit.*, p. 787.

[14] Titre d'un poème de Jean Sénac, in *Afrique*, n°209, Alger, mai-juin 1946, p. 12.

[15] Il faut mentionner que Jean Sénac se trouve depuis quatre ans déjà en exil à Paris. Il ne rentrera en Algérie qu'à la fin de la guerre, en octobre 1962. Cette situation explique la tonalité nostalgique de certains poèmes de ce recueil et l'enthousiasme avec lequel le poète traite des moments de vie quotidienne au pays, tels qu'il se les remémore.

[16] Jean Sénac définit la « poépeintrie » comme une « synthèse intime des rapports impalpables de la poésie et de la peinture », *Heures de mon adolescence*, in *Jean Sénac, Pour une terre possible… Poèmes et autres textes*

poétique aussi signifiant que le mot lui-même, et « tente de concilier cette dualité nouvellement assumée [entre l'être et l'agir] où érotisme et politique se conjuguent »[17]. Un discours métalinguistique se dessine aussi peu à peu découvrant et interrogeant le lien, appréhendé comme mystique, qui subordonne le poète au *logos*. Puis, un cinquième recueil, *Matinale de mon peuple*, rédigé entre 1950 et 1961, évoque les étapes progressives d'une prise de conscience populaire, nationale et révolutionnaire, ainsi que la transformation d'un homme « qui fait corps avec [la nation] et son histoire en train de se faire »[18]. Les nombreux poèmes politiques qui constituent la trame de ce recueil révèlent l'engagement nationaliste de Jean Sénac, un engagement poétique qui accorde la voix du poète à celle de son peuple et qui s'enracine dans un inébranlable militantisme humaniste dont témoignaient déjà ses recueils précédents. Les deux recueils suivants, *La Rose et l'Ortie* et *Le Torrent de Baïn*[19] témoignent d'instants de vie où l'érotisme jaillit « d'un univers de formes et d'écritures de chair »[20] avant de faire place aux joies d'un retour en terre algérienne dont Jean Sénac était exilé depuis huit ans. Dans ces recueils, « son verbe a pris forme et conçoit le chant d'une inclination amoureuse et sexuelle confirmée mais sans cesse différée alors que son obsession identitaire a trouvé sa parfaite épiphanie avec l'indépendance du pays »[21]. Après les années de guerre, le poète s'attache à la rédaction de deux autres recueils, *Aux héros purs* et *Citoyens de beauté*, dans lesquels il affirme la corrélation entre amour et révolution, chante la gloire d'une Algérie libre et s'adresse aux combattants indépendantistes qui « laveront ses défauts, sa nuit. »[22]. Cependant, il discerne déjà les dérives politiques et sociales d'une Algérie en construction et n'hésite pas à les condamner ; mais son langage demeure hermétique à la plupart des lecteurs et son discours souvent détourné devient finalement son propre *columbarium* social. Un an plus tard, en 1967, Jean Sénac écrit avec rage *Le Mythe du Sperme-Méditerranée* dans lequel figure une mythologie personnelle qui exhorte à l'insoumission et dénonce les abus d'une

---

inédits, Paris, Éd. Marsa, 1999, pp. 327-328, et Jean Sénac, *Journal Alger, janvier-juillet 1954*, Saint-Denis, Éd. Novelté, 1996, p. 134.

Dans une entrevue accordée au journal *Le Soir d'Algérie* (8 août 2005), Hamid Nacer-Khodja précise que « la « poépeintrie » est d'abord une alliance entre les poètes et les peintres regroupés soit dans la revue *Soleil* où les œuvres des seconds s'accordent formellement aux textes des premiers, soit dans ses propres recueils poétiques où les peintres (Abdallah Benanteur, Mohamed Kadda, Louis Nallard) transposent ou reconstituent en rythmes graphiques son univers mental. La poépeintrie est ensuite une série de réflexions sur les relations textes/ iconotextes où les références littéraires et picturales sont définies pour une esthétique double : la peinture a tantôt une signification purement plastique pour tout œil subjectif, tantôt un rôle populaire avec la certitude d'une nation à naître ». (Disponible sur : http://dzlit.free.fr/hnacerkhodja.html).

[17] Hamid Nacer-Khodja, « Érotique, poétique, politique », postface des *Œuvres Poétiques*, *op. cit.*, p. 792.

[18] *Ibid.*, p. 790.

[19] *La Rose et l'Ortie* fut rédigé entre 1959 et 1961. À la même période, Jean Sénac écrit les premiers poèmes de *Le Torrent de Baïn*, recueil qu'il n'achèvera qu'en 1962.

[20] Hamid Nacer-Khodja, « Érotique, poétique, politique », postface des *Œuvres Poétiques*, *op. cit.*, p. 792.

[21] *Ibid*.

[22] « Aux héros purs », *OP*, p. 390.

révolution qui « porte en germe sa négation et bientôt sa propre mort »[23]. Le recueil *Avant-Corps*, quant à lui, écrit entre 1966 et 1967, chante un poète de l'amour momentanément réconcilié avec lui-même et assumant pleinement son homosexualité mais qui doit réitérer, sans cesse et dans la douleur, son appartenance à l'Algérie, appartenance très discutée par ses compatriotes. Tout en dépassant l'expression pudique du corps qu'il transcende grâce à différentes épreuves poétiques et métaphysiques pour aboutir à l'exaltation du « corpoème », nouveau concept poétique exposé initialement dans *Citoyens de beauté* « où s'abolit définitivement la dichotomie chrétienne esprit / chair qui a tant obnubilé la jeunesse du poète. »[24], Jean Sénac œuvre à « réintégrer les structures du bonheur »[25]. Ce « corpoème » assimilé au « Corps Total » est de nouveau convoqué dans les poèmes du recueil *Lettrier du soleil* (1968), enrichi d'un langage qui se donne pour mission de « réinventer le verbe »[26] en détournant le style biblique au profit d'un discours érotique et ironique. Puis, entre 1968 et 1972, Jean Sénac s'applique à la rédaction de trois nouvelles œuvres poétiques *A-Corpème*, *Alchimies (Lettres à l'adolescent)* et *dérisions et Vertige / trouvures*. La première exalte une rénovation de la langue qui s'enrichit de trouvailles lexicales et de modèles allégoriques, rénovation doublée d'un chant véhément de l'amour et du corps, tandis que la seconde clame un anticonformisme qui « franchit les limites extrêmes d'un "moi" libéré tant des contingences intérieures que d'une "morale révulsée" »[27] extérieure ; enfin, *dérisions et Vertige / trouvures* dit la disparition d'un discours qui s'auto-consume, anéantissant le poète lui-même, le conduisant à la mort, mort qui ne se réduit pas à une agonie artistique et qu'il « attend avec cynisme et effroi dans son dernier ensemble de poèmes, *Plaques*, en cette année fatale de 1973 »[28]. Durant ces quatre dernières années de vie, le poète avait trouvé refuge dans une cave-vigie au 2 rue Élisée Reclus à Alger. Présent à de nombreuses manifestations littéraires, il soutient plus que jamais le travail de jeunes poètes et prépare une *Anthologie de la nouvelle poésie algérienne*. Il continue de se battre pour obtenir la nationalité algérienne bien que de nouvelles lois[29] entravent ses démarches. Animé d'une lucidité effrayante, il évoque aussi régulièrement sa mort prochaine dans ses poèmes. En août 1973, il est retrouvé assassiné à son domicile.

---

[23] Hamid Nacer-Khodja, « Érotique, poétique, politique », postface des *Œuvres Poétiques*, *op. cit.*, p. 795.
[24] *Ibid.*
[25] Propos de Jean Sénac recueillis par Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, in *Assassinat d'un poète*, Marseille, Éd. du Quai Jeanne-Lafitte, 1983, p. 34.
[26] Jean Sénac, *OP*, p. 552.
[27] *OP*, p. 458.
[28] Hamid Nacer-Khodja, « Érotique, poétique, politique », postface des *Œuvres Poétiques*, *op. cit.*, p. 798.
[29] Nous faisons particulièrement référence au nouveau Code de la Nationalité algérienne (ordonnance n°70-86 du 15 décembre 1970) qui prouve l'impossibilité de concevoir une nationalité en dehors du fait religieux.

La composition des *Œuvres Poétiques,* qui regroupe les grands recueils poétiques de Jean Sénac, permet de mieux appréhender l'évolution de la réalisation poétique de l'auteur qui se déploie au rythme d'une maturité intrinsèque au poète ou alimentée par les influences de la conjoncture historique. De plus, elle propose une large synthèse des qualités formelles, sémantiques et stylistiques de l'écriture sénacquienne particulièrement variée, permettant d'évaluer plus justement la complexité du travail d'écriture. Enfin, elle délivre des informations précieuses sur l'œuvre et la vie de Jean Sénac, grâce à sa préface et à sa postface qui font la synthèse du discours critique et une analyse dense du parcours poétique et biographique du poète, documents littéraires dont nous nous sommes largement inspirée. Soulignons pour achever la présentation de notre corpus d'étude que nous nous référerons sporadiquement à certains passages du roman, *Ébauche du père*, *pour en finir avec l'enfance*, qui relaie sous une autre forme générique les préoccupations identitaires, poétiques et politiques du poète.

L'œuvre de Jean Sénac a fait l'objet d'un grand nombre d'articles et d'ouvrages critiques, mais cette parole critique privilégie majoritairement un point de vue historique et biographique sur l'œuvre sénacquienne. La poésie engagée de l'auteur a été, elle aussi, largement commentée, et l'analyse spécifique du discours poétique, l'intérêt pour la dimension esthétique et stylistique ne sont le fait que de quelques écrivains, journalistes ou chercheurs tels que Jean-Michel Godrie, Giuliana Toso-Rodinis, Dominique Combe, Hamid Nacer-Khodja, ou encore Guy Dugas, pour n'en citer que quelques-uns. Ces derniers s'intéressent aux thématiques de la révolution, de la foi, de l'identité, de l'homosexualité, de l'érotisme, qu'ils analysent à la lumière de l'expression stylistique sénacquienne. Nous avons pensé qu'un travail de recherche trouverait sa place dans le prolongement de ces rares analyses sous l'angle spécifique d'une réflexion sur les différentes modalités d'expression d'une quête identitaire et sur la place et la construction d'un sujet lyrique dans l'œuvre poétique de Jean Sénac, choix qui s'articule à une réflexion théorique contemporaine dont nous allons, à présent, rendre compte.

En effet, la question du « sujet », de sa place, de sa détermination et de son énonciation poétique, est au cœur d'une réflexion critique qui caractérise les enjeux de la poésie moderne. Du célèbre « je est un autre » à l'ironie baudelairienne en passant par

l'éviction du sujet élocutoire, la question du « sujet » anime toujours les débats critiques[30], reflétant la mesure de la crise traversée aujourd'hui encore par la poésie contemporaine. Faute d'unité générique et de stabilité formelle, la notion de « sujet » n'est pas parvenue à un statut bien défini. La complexité de cette catégorie, à la fois linguistique et existentielle, engage donc à un effort d'éclaircissement déjà entrepris par la critique et par de nombreux travaux universitaires et que notre travail se proposera de prolonger à la mesure de ses humbles possibilités.

Mais au-delà de son hétérogénéité, c'est aussi et surtout le rapport du sujet écrivant à l'acte poétique que problématisent la critique et les poètes eux-mêmes. En effet, le sujet qui « dit » poétiquement signe un pacte de réciprocité avec le langage, accordant à ce dernier le droit de porter, au regard du lecteur, les marques de la subjectivité : « Il n'y a d'œuvre que par un sujet, de sujet que par une œuvre. »[31]. Il s'agit bien alors de considérer le sujet en rapport avec son écriture poétique, problématique incluant celle du lyrisme. Il faudra en effet « porter attention au sujet, entendre la voix singulière qui dit le texte, [se soucier] des écarts, des déports qui trament ce sujet, qui le construisent ou qui l'écartèlent entre énoncé et énonciation, dans une tension qui donne sa dynamique à chaque œuvre […]. »[32]. Il s'agira donc d'entendre et de penser une présence au monde et à l'écriture, c'est-à-dire d'appréhender l'interaction entre la position du sujet empirique et celle du sujet lyrique.

Afin de préciser notre démarche analytique, tentons à présent de saisir ce que Jean Sénac lui-même entendait par lyrisme et « je » lyrique.

Dans ses « Carnets de Paris (1954-1955), Jean Sénac confie en novembre 1954, au moment où l'Algérie entre en conflit armé avec la France : « J'ai peur du lyrisme »[33]. Compte tenu de la situation de crise que rencontre l'Algérie à ce moment précis, nous comprenons cette affirmation comme l'aveu d'une volonté d'effacement de soi au profit d'un regard tourné vers les événements contemporains dont les enjeux collectifs sont, pour le poète, primordiaux.

---

[30] Citons notamment *Le Sujet lyrique en question*, *Modernités 8*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, et *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 2001. Ces ouvrages rassemblent des réflexions d'universitaires et d'écrivains sur la ou les définitions du lyrisme et sur l'expression plurielle d'un « je » lyrique. Notons aussi que Jean-Claude Pinson ou encore Jean-Michel Maulpoix, dans leurs ouvrages respectifs, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine* et *La Voix d'Orphée, essai sur le lyrisme*, apportent chacun un regard singulier sur les frontières insaisissables de la présence et de l'énonciation lyriques.

[31] Dominique Rabaté, Préface, in *Le Sujet lyrique en question*, *Modernités 8*, *op. cit.*, p. 16.

[32] Dominique Rabaté, présentation, in *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, pp. 6-7.

[33] Jean Sénac, « Carnets Paris (1954-1955) », note du 4 novembre 1954, in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, p. 245.

Cependant, au delà d'une affirmation certainement influencée par le contexte socio-politique de l'époque, cet aveu révèle aussi une pensée métadiscursive qui considère le lyrisme comme un danger pour l'être et la parole qui s'expriment. En effet, il semblerait que le poète rejette le lyrisme en tant qu'effusion affective et sentimentale, expression emphatique et galvaudée. Il s'inscrit dans le sillage de la modernité poétique, de Mallarmé à Ponge, qui refuse la définition du lyrisme en tant que confession subjective propice à l'épanchement sentimental. De plus, il suffit de parcourir l'œuvre poétique de Jean Sénac et d'être attentif à sa parole critique pour se rendre compte que ce dernier considère aussi le lyrisme comme la voie ouverte à l'acceptation d'une facilité d'écriture. Or, l'ambition poétique de Jean Sénac s'articule à la recherche d'une rigueur qui rendrait authentique et perceptible la quête d'une vérité de l'être. Le poète travaille donc à dépouiller toute supercherie verbale et s'interdit toute approche ludique du langage, maintenant, comme l'exprime Michel Jarrety à l'égard de la poésie d'Yves Bonnefoy, une « constante dénonciation des impostures […] liées à l'emploi frauduleux du langage ou à un rapport de trompeuse inadéquation avec un monde [ou un sujet] dont les poèmes disqualifient l'approche »[34]. Cette exigence éthique, qui commande à l'acte d'écrire, grandit simultanément dans le travail d'écriture, car dans l'épreuve personnelle de la création poétique, Jean Sénac touche à l'aliénation du langage et se sent alors d'autant plus déterminé à dénoncer cette apparence que le verbe produit comme réalité. Dès lors, l'énonciation lyrique est confrontée elle aussi à « l'imposture » de la parole poétique et le *Je* énoncé ne semble plus prouver la présence effective du sujet énonciateur. La mission du poème sénacquien sera donc de toucher à la vérité de l'être dans le double mouvement d'un dévoilement et d'une révélation du sujet. Ce double mouvement nous invite alors à distinguer la présence d'un sujet empirique de celle du sujet lyrique dans la poésie sénacquienne, car chacune des entités citées, bien que se référant à une seule et même personne, se définit singulièrement par rapport au temps de la parole énoncée.

Dès lors, nous considèrerons le sujet empirique comme « sujet énonciateur, transcendant au procès linguistique »[35], ou sujet de l'énonciation, c'est-à-dire qu'il désignerait le poète dans son rapport immédiat et sensible au monde et dans sa volonté de transcrire les déclinaisons d'une intimité à la fois personnelle et collective. Il se réfère à l'ascension d'une voix intime qui, s'abreuvant de la subjectivité du poète, de sa sensibilité, dit le monde et la

[34] Michel Jarrety, « Sujet éthique, sujet lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 136.
[35] Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Paris, Éd. Champ Vallon, 1995, p. 229.

manière de l'accueillir. Il conviendrait ici de préciser que Jean Sénac, en tant que sujet de l'énonciation, ne donne pas la priorité à la traduction d'un sentiment intérieur mais plus largement à celle d'une expérience « pathique »[36]. Le « je-Origine » qui figure la présence de ce sujet énonciateur dans l'écriture poétique ne sert aucun épanchement narratif autobiographique même s'il implique une poésie personnelle et référentielle. Ce « Je […] n'est pas celui de l'autobiographie et ne saurait donc se résoudre en portrait constitué. »[37]. Cependant, « le rapport au monde et aux autres de ce « je-Origine » nourrit l'écriture [du poète] et la nourrit en ce sens qu'il serait l'énergie [aussitôt consumée et disparue peut-être] qui [le] porte à l'acte d'écrire »[38] et servirait parfois de thématique poétique. Enfin, le sujet empirique, tel que nous l'appréhendons, fait entendre une quête identitaire simultanément à la considération de l'espace-temps : « un échange en quelque sorte entre le dedans et le dehors, le fini et l'infini. [Il réfléchit donc] la manifestation de l'autonomie et de la singularité d'un sujet omniprésent dans l'énonciation. »[39]

Mais cette expérience sensible d'un rapport au monde et au travail de l'écriture dont le sujet empirique témoigne est irrémédiablement altérée par le procès de l'écriture qui, en la transcrivant, la fictionnalise. Et « s'il faut qu'un premier moi empirique ait existé pour qu'advienne le sujet lyrique, il faut aussi bien qu'il s'efface pour qu'un autre lieu puisse s'ouvrir »[40]. Ainsi, par la transcription poétique qui transforme le réel en virtuel, la finitude du poète fait place à un espace des possibles qui réalise la formation d'un sujet lyrique aux multiples visages, sujet que Jean Sénac va s'employer à identifier comme versant d'un *ego* à raccorder.

Le sujet lyrique est donc être de langage, c'est-à-dire qu'il se construit dans l'acte de parole. En effet, « c'est [aussi] dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet* parce que le langage seul fonde […] dans *sa* réalité, qui est celle de l'être, le concept d'*ego* »[41]. Pluriel et tensionnel, le sujet lyrique interroge le poète dans son rapport au *logos* et l'invite à mener sa quête identitaire au sein même de son travail d'écriture. Car pour Jean Sénac, le poème est un appel à un dépassement de soi-même qui ne peut s'accomplir que dans l'expérience poétique marquée par la discontinuité et travaillée par la fragilité de l'être. Ainsi,

[36] Jean-Claude Pinson, *ibid*., p. 233.
[37] Dominique Rabaté, présentation, in *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 9.
[38] Jean-Marie Gleize, « La poésie, comment dire ?, James Sacré », in *La Poésie, textes critiques XIV*ème*-XX*ème* *siècle*, Paris, Éd. Larousse, coll. « Textes essentiels », 1995, p. 656.
[39] Jean-Claude Pinson*, Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, *op. cit*., pp. 201-202.
[40] Michel Jarrety, « Sujet éthique, sujet lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, *op. cit*., p. 139.
[41] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Éd. Gallimard, 1974, tome I, p. 259.

en tant que sujet lyrique, le poète devient « celui que, tout à la fois, il n'est pas encore, et aussitôt après ne sera plus »[42]. Précisons aussi que, t*erminus ad quem* du poème plutôt que son *terminus a quo*, le sujet lyrique existe en tant qu'il s'exprime… ou pas. En effet, le lyrisme, advenant dans et par l'acte de parole, s'exprime souvent alors même que la parole poétique s'efforce de le bannir. Loin des confessions subjectives héritées du second romantisme, il se fait jour à la lumière d'une « histoire du sujet ». Le regard, l'attention de Jean Sénac portée aux choses et aux êtres, sont le reflet de sa résistance, « d'une existence en bute à l'objectivité aliénante d'un monde réifié »[43]. Parler de l'autre revient alors à parler de soi. L'acte de parole reflète chez Jean Sénac une souffrance non épurée, malgré le verbe, produit d'une confrontation de l'individu-poète à la masse sociale et politique. Cette voix dissonante, criarde, rebelle, porte en elle les traces de cette lutte que le poète maintient contre l'aliénation de masse pour survivre en tant que « moi » recentré. Le sujet lyrique ne peut donc se réduire à l'entité stable du *cogito*, mais se démultiplie en un réseau aléatoire de figures qui révèle les contrastes et les harmonies d'une présence et d'une absence à soi, réseau par lequel le sujet tente de se connaître et de re-naître au monde. Nous parlerons donc de « sujets » au pluriel, dont les voix propres et héritées tisseraient l'identité indéterminée parce qu'illimitée du sujet lyrique.

Enfin, il faut mentionner que le polymorphisme syntaxique, stylistique et thématique, véritable trace graphique, révèle les disparités d'un « je » qui s'énonce sur le mode subjectif et se réfère à l'artiste comme à l'homme tel qu'il se *re-présente* pour mieux se singulariser dans et par le poème. Le sujet énoncé se caractérise donc par l'absolue nécessité de considérer l'espace linguistique de l'écriture poétique, qui concourt à rendre l'identité poétique et existentielle au « je » exprimé, afin qu'il puisse être déterminé. Ainsi, les qualités stylistiques, thématiques ou typographiques de l'écriture poétique informent des diverses natures du sujet lyrique. Nous verrons par exemple qu'à la lumière de l'interprétation de Henri Meschonnic[44], les ressources rythmiques et musicales de la poésie sénacquienne forment aussi une présence lyrique, co-extensive du sujet de l'énonciation, mais existant au-delà de toute considération psychologique ou historique. L'expression du sujet lyrique se transmet alors par une parole vibratoire où chaque son, chaque modulation, chaque couleur, chaque silence, marque une présence fébrile mais vive au monde et à l'art. À chaque fois que le poète parle poétiquement, il se dit, tout en révélant l'impermanence de cette nomination. Le sujet lyrique s'entend alors

[42] Michel Jarrety, « Sujet éthique, sujet lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, *op. cit*., p. 139
[43] *Ibid.*, p. 225.
[44] Henri Meschonnic, « Le sujet comme récitatif ou le contenu du langage », in *Le Sujet lyrique en question*, *op. cit*., pp. 13-17.

dans chaque mot choisi, chaque image, chaque thème abordé. Autant d'indices rhétoriques qui révèlent le poète comme sujet errant, exilé, faisant son chemin de croix dans et par le langage. Car chaque choix stylistique, sémantique, linguistique, le pousse un peu plus loin dans son exil : « Le langage reste la marque suprême d'un exil : si l'homme parle et pense, s'il compose des poèmes, c'est aussi qu'il n'est jamais présent sur la terre à la manière immédiate et naïve de la plante ou de l'animal. »[45]. La situation d'exilé dans le monde que vit Jean Sénac en tant qu'individu se redouble dans son travail poétique au travers d'un langage qui, dans un mouvement simultané, lui permet de s'établir dans le monde et lui rappelle sa marginalité. Le sujet lyrique s'enracine alors dans les marques spatio-temporelles du poème qui configurent sa volonté d'embrasser le monde en même temps qu'il en révèle son absence non maîtrisée : « il [y] substitue au temps réel qui le dévore le temps suspendu de l'écriture »[46], comme le formule Jean-Michel Maulpoix.

Nous avons donc mis en évidence qu'au centre de la poésie sénacquienne subsiste une quête éternellement reconduite du sujet. D'une part, le poème devient une demeure pour le sujet empirique qui tente d'inscrire durablement les traces hétérogènes de son expérience personnelle et éphémère mais survivant émotionnellement au temps de l'épreuve sensible. Le *je* affirme alors un engagement de soi, un dévoilement. D'autre part, la poésie constitue un espace de fiction grâce auquel l'épreuve personnelle peut faire écho à l'expérience universelle, et interdit alors toute forme de repli sur soi. Elle invite donc au dépassement du sujet qui l'exprime et la présence d'un *je* explicite ou implicite ne renvoie plus seulement à la « personne ordinaire de l'auteur »[47] mais aux innombrables figures de celui et de ceux que ce sujet énoncé incarne. « Ce qu'on nomme [alors] « individu » se compose d'une multiplicité de parties combinées en un tout. »[48] Le sujet se constitue de transferts sociologiques autant qu'il gagne en épaisseur psychologique. À l'instant du poème, le moi empirique fait place à l'autre (le sujet lyrique), figure pourtant indissociable du sujet instigateur, un *je* énoncé entendu comme une nouvelle naissance de l'*ego* et qui fait tendre à un enrichissement éthique (exigence du dépassement de soi, volonté d'ouvrir à une nouvelle manière d'être) et ontologique (prendre acte de la pluralité des présences à soi) à condition qu'il ne se suffise pas comme simple apparat poétique. La poésie vise alors un au-delà du moi et du monde qui

[45] Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée, essai sur le lyrisme*, Paris, Éd. Librairie José Corti, coll. « Rien de commun », 1989, p. 16.
[46] *Ibid*., p. 145.
[47] Michel Jarrety, « Sujet éthique, sujet lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, *op. cit*., p. 136.
[48] Daniel Grojnowski, « Jules Laforgue et "le monde changeant des phénomènes" », in *Le Sujet lyrique en question, Modernités 8*, *op. cit.*, p. 137.

inaugure la libération du sujet et « le congé donné à la facilité de l'apparence »[49]. Le poète se découvrant alors, dans un énoncé « qui s'arrache à cette présence singulière qui a marqué son commencement »[50], comme un être pluriel, en perpétuelle mutation, et insondable dans sa globalité puisque sans cesse renaissant en tant que sujet lyrique, fait de son art non plus seulement un gage d'existence mais une raison et un moyen d'être, dans une tension continue du *Je* vers l'autre. Comme Christine Van Rogger-Andreucci l'avait déclaré à propos de Max Jacob, Sénac « demeure l'homme des ruptures et des contrastes et au sein du chant le plus unitaire, les phénomènes de distorsions viendront rappeler que la sérénité est une conquête à mener à tous les instants, les irrégularités diront un équilibre toujours menacé. »[51].

Désirant donc traiter la question de la manifestation du sujet lyrique dans l'œuvre poétique de Jean Sénac tout en respectant les étapes progressives de son affirmation verbale, nous avons opté pour une étude à la fois formelle et sémantique qui nous permettrait de circonscrire et d'analyser les différentes empreintes et manifestations de ce sujet fluctuant tel qu'il s'énonce dans et par l'écriture poétique. Dès lors, il s'agira pour notre travail de considérer trois aspects de l'expression de ce sujet lyrique : son évolution, ses modulations ou disparités figuratives, et ses marques linguistiques. Chacun de ces facteurs concourra à rendre compte des différentes déclinaisons de la figure du sujet lyrique, déclinaisons dont nous pourrons nous demander si elles révèlent les marques d'une scission volontaire, ou au contraire d'une tentative de re-construction du sujet.
En effet, nous pourrions nous demander si le sujet lyrique sénacquien, fragmenté en différentes figures, entretient délibérément son hétérogénéité afin de devenir littéralement insaisissable, et par les hommes, et par le temps, ambitionnant ainsi une nouvelle forme d'immortalité ; ou s'il cherche, au contraire, au sein de cette pluralité inéluctable, un point de convergence entre chaque posture, un espace d'agencement de ces figures autour desquels il pourrait reconstruire, cristalliser l'unité originelle perdue.

Cette problématique sera traitée par une double approche analytique ; la première se focalisera sur la quête identitaire et poétique de l'auteur, revendiquée ou inconsciemment délivrée par son écriture. Le sujet recherche, entre autres, un état civil qui lui ouvrirait les portes d'une existence et d'une reconnaissance sociale. L'œuvre devient alors un exutoire en

[49] Daniel Grojnowski*, ibid*., p. 142.
[50] *Ibid*., p. 127.
[51] Christine Van Rogger-Andreucci, *Poésie et religion dans l'œuvre de Max Jacob*, Paris, Éd. Honoré Champion, 1994, p. 24.

même temps qu'une « épreuve d'exorcisme »[52] où le « je » oscille entre affirmation d'une individualité et un simple statut de « porte-parole » au service de voix communautaires. L'écriture recueille l'expression d'une présence affective au monde en même temps qu'elle devient miroir par lequel le sujet lyrique se découvre, sans pour autant faire état de laboratoire auto-psychanalytique. Elle devient dépositaire de droits parce qu'elle participe à l'incarnation du sujet lyrique et travaille à l'authenticité de la parole qui le dit. Le sujet s'affirme donc dans une démarche existentielle et poétique qui semble aller, dans un va-et-vient incessant, de l'être à la parole puis de la parole à l'être. Il se construit dans un rapport intime et tortueux avec le monde profane et son propre verbe.

Mais la réalisation identitaire se détermine aussi par un rapport privilégié et primordial à la divinité. En effet, tenter d'appréhender la nature de son *ego*, c'est aussi se positionner face à des croyances et en particulier face à des choix religieux. Pour de nombreux poètes, « la poésie serait […] comme une espèce de religion pure, réduite à son principe actif, un monde privilégié de la présence, voire la plus haute expression du moi prenant pied dans l'inexprimable »[53]. Dans la poésie sénacquienne, la parole poétique tente de se promouvoir au rang de la voix divine, le poète devenant l'émule de Dieu. En quête d'absolu, le sujet tente de (con)vaincre Dieu, gardien jaloux du Verbe . Il ne veut pas seulement se confondre dans la divinité mais s'emparer du pouvoir créateur. Le sujet lyrique doit être confronté à la transcendance permettant au poète de faire l'expérience des idéaux qu'elle incarne pour mieux revenir à lui-même et construire l'espace référentiel adapté à sa réalisation. Cette ambition est à l'origine d'une transfiguration poétique qui dit un sujet révolté, saturé d'une énergie parfois aliénante. Ainsi, par un travail de dépouillement, nous tenterons de rencontrer ce sujet aux manifestations mi-terrestres mi-célestes, et d'entrevoir l'espace poétique de sa réalisation.

[52] Nous empruntons cette formule au recueil poétique de Henri Michaux, *Épreuves, exorcismes*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Poésie », 1988.
[53] Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée, essai sur le lyrisme*, *op. cit.*, p. 199.

Première partie :

Genèse et expression poétiques

d'un sujet lyrique

Après m'être longtemps regardé sans issue
je ne laisse au miroir qu'une dure apparence
et l'écaille enlevée couvrit toute innocence
la voix tremble aux refuges nue

(*OP*, p. 106)

Parmi les nombreuses révélations et réflexions métapoétiques de Jean Sénac sur le lien entre identité et écriture, se détache cette affirmation : « J'écris donc j'existe. »[54]. L'état seul « d'écrivant » paraît donc garantir au poète la preuve de son existence. Ainsi le parole poétique lui permet de prendre corps et âme, ou plus précisément, de reconstituer une identité fragmentée que le poème, possiblement cicatriciel, stigmatise. Affaire de sujet énonciateur et énoncé, l'écriture poétique « puise dans une expérience toujours plus singulière, privée et divisée, la matière même de son [expression et] fait du traitement de sa propre [imperfection] l'objet de sa recherche »[55]. Ainsi, la poésie sénacquienne s'apparente à un voyage introspectif qui porte en lui les marques d'une considération critique à l'égard de son propre matériau d'énonciation, le langage. Le discours sur et de l'*ego* est donc indissociable d'une réflexion métadiscursive puisque la voix poétique, comme objet et sujet d'expression, s'inscrit dans le prolongement du sujet en crise. Le défaut d'être, l'inaptitude du sujet énonciateur à se suffire, fertilisent la présence poétique : « Ce que je ne suis pas, ce qui me fait défaut, ce que je ne comprends pas, je le cherche et je l'invente au dehors de moi, je m'y relie par le langage »[56]. Cependant la connaissance par la mise en abyme et la représentation de soi est une connaissance variable, partielle et mobile. Jean Sénac en fait la douloureuse expérience, suspectant à chaque instant le sujet énoncé de travestir *sa* réalité.

Toutefois, l'image poétique, à l'instant de son dévoilement, à défaut d'incarner verbalement le sujet dans sa globalité, réfléchit son désir et son espoir de réunification poétique et ontologique. Le poème s'inscrit alors comme l'expérience double de la représentation et de la révélation à laquelle s'accorde l'émotion poétique. L'enjeu de l'écriture poétique pour le poète ne se réduira donc plus à une reconnaissance ou à une réflexion du moi mais comptera aussi une part de libération, d'avènement de l'*ego*. Transcripteur et fondateur du sujet lyrique, le poème devient un laboratoire d'observation de l'être dans toutes ses déclinaisons et ses possibilités d'existence.

De plus, la voix poétique sénacquienne n'est pas celle d'un moi replié sur lui-même. Elle raisonne aussi « [d']une fusion ou [d']une équivalence potentielle […] entre le "je" et l'autre, à la fois distincts et connexes »[57]. Car la poésie de Jean Sénac est un appel, la marque d'une ouverture à l'autre, lui-même pluriel et protéiforme : « En elle et par elle, l'Autre se

[54] Jean Sénac cité par Giuliana Toso-Rodinis, « "Nicolas de Staël" : une élégie ou une exaltation de la vie ? », in *Le Soleil fraternel, Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 92.
[55] Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie malgré tout*, Paris, Éd. Mercure de France, 1996, p. 15.
[56] *Ibid.*, p. 19.
[57] Philippe Met, *Formules de la poésie*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1999, p. 154.

fraie une voie [/voix] en [lui] »[58]. Le lyrisme sénacquien comprend donc un réseau de voix communautaires qu'il s'agira pour le poète de faire entendre à travers les marques stylistiques d'une énonciation personnelle. La tension lyrique entre fragmentation et totalité est maintenue par ce jeu d'échos entre expression individuelle et voix collective. Cet autre, ce « frère » comme il lui plaît de l'appeler, c'est évidemment l'algérien, mais plus largement c'est aussi l'homme dans toutes ses imperfections et sa sensualité. Le sujet énoncé devient alors difficilement référentiel portant les marques à la fois de la singularité et de l'universel. Le lyrisme sénacquien ne peut donc être assimilé à l'expression réductrice d'une affectivité ou d'un subjectivisme faciles : il subordonne l'être à son *alter ego*, et davantage encore se libère d'une présence identifiable (à défaut d'être identifiée) pour accueillir la voix d'une humanité, écartelée entre douleur et amour, passion et nostalgie, chair et esprit.

Afin de déterminer ultérieurement les qualités poétiques et les enjeux ontologiques de l'expression lyrique sénacquienne, nous circonscrirons dans un premier chapitre les champs d'expression de la quête identitaire menée par le poète. Nous y appréhenderons les motifs de la solitude et de l'absence du père comme premières blessures existentielles, premiers moteurs de l'écriture et premières impulsions d'altruisme. Nous y développerons également les fondements référentiels d'une identité poétique en germination avant de déterminer la nature de son empreinte singulière.

Dans un second chapitre, nous nous attarderons sur le « vagabondage » poétique de l'écriture sénacquienne qui comprend voyages géographiques, voyages de la sensibilité et de l'esprit. Cette errance spatio-temporelle de la parole repose sur une large considération de la culture littéraire des pays de l'Afrique du nord. Elle y puise les motifs d'une mutation poétique à travers laquelle le sujet énonciateur formule ses propres métamorphoses. Nous y appréhenderons également l'interdépendance entre peinture et écriture en jeu dans la poésie sénacquienne, interdépendance qui révèle parfois la présence d'un sujet lyrique en pleine dépossession de lui-même.

Puis, le troisième chapitre traitera du polymorphisme poétique de l'écriture de Jean Sénac, s'attardant sur les caractéristiques stylistiques d'un chant de plus en plus fragmenté et épuré. Ce laconisme poussé jusqu'à l'absence radicale du langage, continuera cependant de produire la présence d'un sujet lyrique. Dans cette dynamique de restructuration de la parole poétique,

[58] Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 2005, p. 232.

le poète institue un concept de sa création, celui du « Corps Total » dont nous tenterons de déterminer la composition, la réalisation et les enjeux.

Enfin, dans le sillage d'une poétique du « Corps Total », le quatrième et dernier chapitre de cette première partie s'attardera sur la poétique et la poésie du « corpoème » qui tente d'accorder le mot à un corps détaché de toute spiritualité. Jean Sénac y déploie toute l'énergie charnelle et orgasmique de la création littéraire, le poème devenant une expérience extatique susceptible de produire la solution du désarroi ontologique et poétique. Cette tentative se révèlera insatisfaisante et suicidaire poétiquement bien que nécessaire à l'affirmation d'un ton et d'une obstination à travers lesquels la poésie se défait de son statut utilitaire pour rejoindre l'être dans sa plus viscérale expression.

Chapitre 1 :

La quête identitaire

Il arrive que les circonstances d'une histoire personnelle amputent parfois l'être de sa filiation et l'identité peut apparaître alors bancale voire caduque. Jean Sénac fait partie de ces êtres qui n'auront jamais connu un de leurs parents et qui ne cesseront de le chercher ou plutôt de l'inventer, de lui fabriquer une place dans leur vie afin de trouver la leur. Les premiers poèmes de Jean Sénac sont d'ores et déjà révélateurs d'interrogations existentielles en totale adéquation avec le manque de la figure paternelle. La plaie ontologique prend racine dans la petite enfance et le « je » n'exprime pas tant la douleur de l'absence qu'une profonde nécessité de donner corps au vide afin de rétablir l'équilibre existentiel. La quête identitaire commence donc au détour de constats insuffisants et de questions incessantes qu'il s'agira de décrypter derrière les métaphores dictées par une pudeur fragile. Qui suis-je ? Qui parle en moi lorsque je dis « je » ? Comment résoudre la dichotomie de l'adage rimbaldien « Je est un autre » et dois-je réellement lutter contre cette dualité ? Comment reconnaître, au sens étymologique du terme, ce père manquant, cet inconnu en moi ? Autant d'interrogations que le poète choisit d'exprimer ou de supposer dans un style qui préfigure l'espace d'une réalisation en perpétuel renouvellement. « Qui suis-je? » est la question capitale que se pose le créateur contemporain et cette interrogation est celle-là même qui bande son œuvre et qui, au fil de l'œuvre en ses tours et détours, devient réponse. »[59]

Afin de suivre le processus de construction identitaire entamé par l'auteur à travers son cheminement poétique, d'en appréhender les obstacles et les freins et de toucher à la complexité de leur résolution, si résolution se peut, il convient d'abord de définir les champs d'expression de cette quête existentielle dans lesquels s'exposeront les premières blessures et les plaies incurables. Nous constaterons ainsi que le motif de la solitude forcée devient, dans l'écriture sénacquienne, le pivot d'une rage dont l'énergie sert un altruisme grandissant et participe à l'impression sociale du moi. Le texte poétique construit alors une représentation du poète solitaire mais solidaire. Nous verrons ensuite que la quête identitaire emprunte inévitablement les chemins d'une quête nominale suivant différentes déclinaisons, car retrouver un nom, pour Jean Sénac, c'est avant tout donner une épaisseur sociale à son existence et réintégrer le monde des vivants. Enfin, cette quête ne saurait s'envisager sans appréhender l'œuvre comme le laboratoire d'un examen de conscience, l'espace de rencontres, d'expérimentations et d'affirmations qui concourent inexorablement à définir,

[59] Salah Stétié, *Le Nibbio ou la médiation des imaginaires*, Paris, Éd. Librairie José Corti, coll. « Rien de commun », 1993, p. 5.

certes de façon partielle, la nature du sujet qui s'exprime et celle du sujet révélé par cette expression.

1. La solitude

Dans son recueil *Le torrent de Baïn*[60], rédigé durant la guerre d'Algérie alors que le poète est exilé en France, loin de ses « frères » algériens, Jean Sénac consacre un poème entier, « L'Adret », à ce que représente pour lui la solitude :

> La solitude n'est pas une arme, elle est la mort.
> Vous comprenez pourquoi je cogne, pourquoi je m'agrippe
> à ces corps
> qui passent.
> Une caresse contre ma vie !
> Allez courir après cette eau qui casse !
> Allez vous baigner dans tout ce verglas !
> Il n'y a rien ce soir que des regards qui se croisent très
> vite
> des mains qui se désunissent, surprises,
> un hiver qui dresse ses quartiers.
> La solitude n'est pas une arme.
>
> (*OP*, p. 379)

Ce poème ne laisse pas grande place aux interprétations multiples car son message s'affirme de façon explicite : pour Jean Sénac, sa vie épouse les ombres de la solitude. Et elle se traverse comme un chemin de croix menant à la glace, au « verglas », à tout ce qui tranche et gèle l'âme, à un enfer paralysant de froid et de désespoir. Bien plus qu'une « arme », qu'un outil d'expression, qu'un moyen d'existence ou de non-existence, la solitude est la « mort » c'est-à-dire une fin, une réalisation irréversible, le fruit d'un cheminement consommé. Cependant, elle justifie aussi une parole entêtée grâce à laquelle le poète « cogne », « [s']agrippe à ces corps », c'est-à-dire maintient un ultime contact avec la vie, avec sa vie. Car tant qu'il lutte, il n'est pas mort ; tant qu'il n'accepte pas la solitude, il continue de cheminer. La solitude devient alors le moteur d'une vigilance qui le pousse à cultiver les liens communautaires. La mise à distance créée par le jeu des « regards » et des « mains »

[60] En annexe XIII, une présentation diachronique met en regard les dates d'écriture et de publication des recueils poétiques avec des événements historiques et la biographie de l'auteur, permettant ainsi une meilleure appréciation des interactions entre la vie de Jean Sénac et son travail d'écriture.

matérialise cette solitude et le champ lexical du froid connote les dommages affectifs, intellectuels et moraux qui lui sont consécutifs. Mais la gravité de cette illustration s'appréhende différemment au contact de la connotation sémantique du titre choisi qui suggère une vision légère et champêtre. Ce contraste semble figurer une vision du monde modérée, chaque pôle négatif comprenant un « adret » possible, un versant plus lumineux des événements. Sénac ne se contente pas de dénoncer les méfaits de la solitude sur le sujet mais propose simultanément de poser un regard optimiste sur la réalité. Et même si nous lisons dans cette association oxymorique les prémices d'une ironie cinglante, il n'en est pas moins vrai que le poète œuvre pour la résistance, la persévérance et l'espoir face à la solitude meurtrière. « L'adret » serait alors cette part en lui d'attention qui refuse l'abdication, la résignation : la solitude apparaît aussi comme un choix maîtrisable face auquel le sujet doit se positionner. Ainsi, si la solitude guette l'individu, elle ne devient fatalité que s'il lui accorde l'importance et la place qu'elle convoite. Le poète choisit donc la voie de la révolte et ne cessera de chercher des substituts à la reconnaissance manquante. La solitude change d'état : d'enfer incontrôlable et subi, elle se métamorphose en motif de combat, en raison de vie et d'envie. Elle devient féconde, et le sujet, en tant qu'homme et poète, y puise la force d'une (re)construction. Dans la solitude, le poète se rencontre lui-même, et l'écriture poétique devient alors un acte de conscience.

a/ <u>Orphelin de père</u>

Mais quoi ? Il n'est secours qui ne vienne des racines
et les miennes où sont-elles ?[61]

Pour Jean Sénac, cette solitude se conjugue prioritairement sur le mode de l'abandon paternel. En effet, le poète n'a jamais connu son père et ne cessera de fantasmer son identité car « le vide constitue un stimulus pour l'imagination et incite aux reconstructions fantasmatiques »[62]. S'il refuse d'écrire une poésie en hommage à la figure paternelle, la question de la filiation, de l'existence de ce père, se lit au gré d'expressions latérales, adjacentes à celles de l'élégie, comme en témoigne le poème *Abandon* écrit en 1953, alors que le poète a tout juste 27 ans et qu'il pressent, angoissé, une proche « insurrection » nationale :

[61] *OP*, p. 202.
[62] Roselyne Collinet-Waller, « Aragon, secrets de fabrication », in *Écriture de soi : secrets et réticences*, Actes du Colloque international de Besançon, Paris, Éd. L'Harmattan, 2001, p. 202.

Les pavés aux chevilles
je marche je te cherche
j'essaie d'acclimater ta fougère à ma flamme
le jour n'appartient pas à l'âme qui le fend

[…]

Si je retrouve ton visage
il faut brûler tout un village
il faut renoncer au cactus

(*OP*, p. 163)

Par le biais de l'interlocution figurée ici par les pronoms et adjectifs possessifs « te, ta, ton », le poète verbalise la filiation manquante, lui donne vie, et donc métamorphose l'absence en présence. Grâce au poème, il crée un espace de réalisation et d'exploration d'une relation à l'origine caduque car amputée d'un de ses membres. Par ce discours adressé à l'inconnu, grâce à cette tentative d'établir un dialogue voué pourtant à rester irrecevable puisque chimérique, le « je » lyrique réalise son espace d'affirmation : il se positionne en fondant le repère existentiel qui manquait à son expression, et illustre ainsi la théorie de Nietzsche selon laquelle « celui qui n'a pas de père cherche systématiquement à s'en procurer un »[63]. L'écriture poétique devient alors le principe exutoire du chagrin enfantin et de l'obsession en même temps qu'elle invente une place pour accueillir la figure absente. Elle ressuscite l'interlocuteur manquant mais ne peut se substituer à sa voix : « Mais que dire de plus serré / que ce silence où tu voyages / nous bavardons nul ne le sait / pas même toi. »[64] Le verbe poétique donne une vie certes fantasmatique, une présence inconsistante mais qui autorise l'image, le reflet manquant à l'expression et donc à l'épanouissement d'un « je » narcissique.

Le père de Jean Sénac était donc un inconnu mais un inconnu dont il reste quelques traces plus ou moins fictives comme par exemple dans le roman *Ébauche du père, pour en finir avec l'enfance* écrit par le poète en 1962, et selon lequel son père aurait été coiffeur. Mais selon les témoignages de certains amis, Jean Sénac déclarait à qui voulait l'entendre que son père était un gitan espagnol, aveux corroborés par trois poèmes (« Ébauche d'un père »[65], « Guitares »[66] et « Espagne qu'es-tu donc »[67]) d'un de ses premiers recueils, *Les Désordres*,

[63] Nietzsche cité par Roselyne Collinet-Waller, *Aragon et le père. Romans*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 135.
[64] *OP*, p. 196.
[65] *OP*, p. 195.
[66] *OP*, p. 198.
[67] *OP*, pp. 201-202.

écrit entre 1952 et 1956, et qui témoigne d'une interrogation existentielle doublée d'une quête identitaire constante. Dans ces poèmes, il convoque les leitmotivs de la solitude, de la douleur et de l'attente, chacun d'eux faisant écho à la question identitaire. Enfin, dans un poème écrit 10 ans plus tard et intitulé « Été du poème », il évoque sans détours les circonstances de sa naissance et avoue le viol de sa mère par cet homme qu'il ne rencontrera jamais. Il le ponctue du vers suivant, faisant état du lien incontournable qu'il établit entre les blessures de sa vie et l'exigence d'écrire.

> Demain j'écris ce que mon fœtus a gravé.
>
> (*OP*, p. 483)

Dès ses premiers poèmes évoquant l'absence paternelle, le voyage mental entrepris pour retrouver le géniteur commence dans la solitude de la pensée puis s'actualise dans l'écriture du poème « Ébauche d'un père »[68] qui le rend palpable :

> J'ai retrouvé dans le métro
> cette faculté d'être affreusement pensif
> […]
> moi dans la solitude
> je remonte un mal sans racine
> […]
>
> Mais la faim
> oh la faim de banales nourritures
> quelle salive l'apaisera
> et ce cœur
> quelle aventure ?
>
> Quel jour aurons-nous fini
> d'être appelants par tous nos pores,
> sur la margelle de la mort
> quel jour cesseront nos bavardages ?
>
> (*OP*, pp. 195-196)

Dans ces strophes, le poète allie présent d'énonciation, métaphores du verbe poétique et futur simple à valeur de souhait, pour rendre compte à la fois du mouvement de la *psyché* et de l'infructueuse solution de la parole à panser les douleurs d'une histoire personnelle. La

[68] Ce poème fut rédigé en septembre 1954 et appartient au recueil *Les Désordres*. Âgé de 28 ans, le poète est parti à Paris et vit douloureusement la situation de crise que connaît l'Algérie à ce moment là. Son éloignement et son impuissance le tourmentent et ce sentiment d'angoisse semble réveiller en lui celui, originel, de la solitude existentielle.

« salive » et les « bavardages » des « appelants » qui symbolisent l'écriture poétique ne satisfont pas, n'apaisent pas la « faim » qui peut être entendue ici comme la tristesse et le manque vécu par le poète. Mais se présentant comme ultime moyen à la portée de l'artiste, la poésie s'impose malgré tout à lui et c'est par elle qu'il reconstruit son histoire à défaut de la changer. Ainsi, quand les tensions affectives liées au souvenir s'estompent, commence le travail d'une douleur non plus instantanée mais continue, sinueuse. L'absence momentanée se transforme en manque perpétuel.

Quand les signes finissent de tourner
que la tête se repose
sous le pétale de la rose
il y a plaie

Les épines que dans mon cœur je garde
ceux qui les verront diront que c'est faux
[…]

Qu'il pleuve ou que le temps scintille
il n'y a ni répit ni joie
il y a ta grande voix inhumaine
qui secrètement me laboure

(*OP*, p. 196)

La « plaie » et les « épines », motifs empruntés à l'imagerie religieuse, rendent compte de l'intensité de la douleur endurée par celui qui essaie de retrouver ses racines et son identité. L'image du « labour » nous informe de la nature même de cette douleur : elle dépasse le traumatisme affectif pour venir s'incruster dans les chairs du poète et le briser. Le lecteur prend la mesure de la torture que vit Jean Sénac et que ce dernier tente de transcrire dans ces quelques vers : « Ah difficile misère / perpétuelle venue / sous les côtes ce cancer / est-ce un vide ou l'absolu »[69]. L'écriture, moyen défaillant et dérisoire, porte pourtant l'expression et participe par là-même à la purgation des passions car elle est « lieu de vérité et de solitude »[70]. L'œuvre poétique de Jean Sénac peut être lue comme celle de Gide qui, « précisément parce qu'elle est faite des difficultés personnelles de son auteur, réalise une véritable catharsis. »[71] Insatisfaisante, elle matérialise pourtant les sentiments et les rend ainsi palpables, en dessine les contours, à celui qui les exprime. Intellectualisés, ces sentiments pourront plus facilement

[69] *OP*, p. 165.
[70] Jean Sénac, « La Peinture algérienne », in *Jean Sénac, Visages d'Algérie*, documents réunis par Hamid Nacer-Khodja, Paris/Alger, Éd. Paris-Méditerranée / EDIF 2000, 2002, p. 157.
[71] Jean Laplanche citant Jean Delay, *La jeunesse d'André Gide*, Paris, Éd. Gallimard, 1956, in *Hölderlin et la question du père*, Paris, P.U.F., 1969, p. 2.

être maîtrisables, contrôlables comme nous le démontrerons un peu plus tard dans notre réflexion. Comme l'exprimait Jean Laplanche, « si l'œuvre littéraire peut être rapprochée d'une "psychanalyse", c'est bien dans la mesure où elle se présente comme l'élaboration et la tentative de résolution d'une problématique à laquelle le sujet a déjà accès. Le conflit est déjà ouvert, même s'il l'est de façon voilée et déformée : le sujet sait qu'il souffre de cette "dissonance" qu'il porte en lui [et à laquelle l'œuvre peut être un élément de réponse]. »[72]

Mais pour l'instant, force est de constater que cette douleur fusionne avec l'attente, dernière posture à autoriser l'espoir, une posture qui permet de conserver un contact chimérique avec le père manquant.

> Attendez attendez comme j'attends mon père
>
> (*OP*, p. 198)

> Peu ont su que l'attente est une sépulture
> mais que parfois un ange invente le Seigneur
> L'exil se lève dans le cœur
> avec l'aube.
>
> (*OP*, p. 197)

Contacter et maintenir la douleur dans une position d'attente, cette « sépulture » où le sujet se consume, c'est pour le poète garder présent l'unique lien qui le rattache à son père. Dans cette attente, « l'ange » qui pourrait être ici assimilé au poète, construit la figure profane du père, figure ici évoquée grâce au détournement opéré du vocable « Seigneur » qui ne se réfère plus à Dieu, le Père biblique des hommes, mais à son propre père qu'il idéalise très certainement et qu'il va jusqu'à déifier. Renoncer à cette attente insupportable équivaudrait à faire le deuil de son père. La voie de l'attente devient l'unique moyen de bannir « l'exil », c'est-à-dire de faire tomber les barrières de la privation afin de se rapprocher, par représentation mentale, de son père. L'attente, tout comme l'écriture, offre le temps et l'espace nécessaires au poète pour imaginer et faire artificiellement vivre la part manquante de son existence.

Cette succession d'étapes intellectuelles et affectives identifiées et autopsiées grâce à la distanciation qu'autorise l'écriture, permet la modération et l'auto-analyse critique. Le poète s'observe ainsi dans son cheminement psychologique et physiologique, dans cette confrontation à l'absence et au manque et prend ainsi possession de son histoire et de sa

[72] Jean Laplanche, *Hölderlin et la question du père*, *op. cit.*, p. 3.

propre appréhension de la vie. Cette démarche entraîne le lecteur à se poser la question suivante : le poète est-il créateur et / ou est-il créé, construit par le poème ? Jean Sénac tire-t-il de son œuvre une forme d'existence ? Comme l'affirme Roselyne Waller à propos d'Aragon, « il [semble être] aussi à proprement parler "l'homme écrit". »[73] Le langage semble devenir un espace de réalisation dans lequel s'inscrit le possible et l'hypothèse, à jamais inaboutis, mais grâce auxquels le poète contacte ce qu'il est. À chaque nouvelle image ou nouveau mot convoqué, le poète établit un lien entre l'univers de la parole et celui de ses sensations, de son corps et de sa *psyché*. L'image mentale et les sensations qui l'accompagnent étant individuelles, elles apportent au poète la conviction d'être au plus près de son *ego*, de contacter ce que les psychologues nomment « la spécificité du moi ». Les systèmes de représentation de l'écriture sont à la fois une source constitutive du sujet puisqu'ils engendrent de nouvelles sensations qui affinent son identité, l'amènent à se rencontrer, et l'expression d'une dynamique affective qui doit être verbalisée pour devenir maîtrisable, intégrée au moi et non plus seulement lui préexistant. Et à l'instar d'Aragon dont la généalogie falsifiée empêcha pendant des années le romancier de connaître intimement son vrai père, le poète semble reconnaître « qu'écrire n'est pas parler, mais fixer, bien plutôt que des idées pour les autres, des choses pour soi ».[74] Le poète se recentre donc, se retrouve et se débarrasse de ses fantômes pour mieux s'incarner dans le présent et se tourner vers l'avenir, tel qu'il l'exprime dans le poème « Une vie » rédigé en 1953 :

L'enfant renié s'agite
qui vous dit que l'on perd son gîte
en vous perdant
qui vous dit que l'on meurt si vite
sous le printemps ?

Ne regardez plus cette image
essayez d'être plus sage
que l'enfant

Un mort est chose très douce
à porter dessous la peau
c'est un scarabée dans la mousse
une girelle dans l'eau

Un mort c'est aussi le nom qui s'émousse
un aboi dans le dos

[73] Roselyne Waller, « Aragon, secrets de fabrication », in *Écriture de soi : secrets et réticences*, Actes du colloque international de Besançon, *op. cit.*, p. 216.
[74] *Ibid.*, p. 203.

Tout dépend de la manière
dont il laisse l'ombre après soi
la main reniée peut être légère
l'enfant coupé peut être coi

Il inaugure la terre
dans l'homme qui le tue

(*OP*, p. 159)

Ainsi le reniement est aussi source de maturité et de changements. Analysé et mesuré, il devient un stimulus qui permet de devenir « plus sage que l'enfant », c'est-à-dire qu'il stoppe les pleurs et les plaintes pour laisser s'épanouir une nouvelle force, germer une nouvelle attitude, un nouveau regard, ce que le poète appelle « inaugurer la terre ». Dans ce poème, Jean Sénac semble épouser l'apaisement qui succède au deuil et à l'acceptation. Le poète se détourne de « l'image » qui fait référence au passé, à la représentation de la figure paternelle, pour cheminer vers d'autres considérations. Il semble à présent maîtriser « la manière dont [son père] laisse l'ombre après [lui] ». Le sujet ontologique reprend possession de son histoire et de ses failles. La présence du père n'apparaît plus absolument nécessaire à l'épanouissement personnel : l'écriture semble lui avoir rendu momentanément la vie, suffisamment longtemps pour qu'un deuil puisse commencer. Le poète est ainsi capable de trouver les bienfaits de cette séparation et exprime cette révélation dans le poème « L'abandon » rédigé à la même époque que celui précédemment cité :

Si je t'avais trouvé
j'aurais perdu la terre
troqué mon été contre ton hiver
et Dieu sait si j'aime l'indolente clarté !

(*OP*, p. 163)

L'absence de son père ne l'empêche pas de vivre pleinement ce que le destin lui a malgré tout donné, la saison d'un « été » assimilable à un présent heureux et riche, du moins satisfaisant et nourrissant.

Dans la souffrance de la différence et du rejet, de l'éloignement imposé, le sujet empirique prenant figure de sujet lyrique part à la rencontre de ses limites et de ses forces. L'écriture favorise une prise de conscience qui sert à la purgation de la douleur et dévoile

l'espace d'une réalisation possible qui se conjugue sur le mode de l'acceptation. Elle permet au « je » de renaître de ses cendres, de prendre confiance en son affirmation ; ce qu'explique Jean Laplanche lorsqu'il écrit : « Le poète rouvre l'absence du père [en écrivant] ? Oui, mais ce n'est pas [seulement] pour désigner dans cette absence l'origine des maux ; c'est [aussi] pour indiquer que seul ce "défaut" peut "l'aider" [à trouver son empreinte poétique] »[75]. Le sujet sort de son état de victime et, tel l'alchimiste, fait de ses souffrances l'énergie nécessaire à avancer vers l'autre et à imposer sa présence bravant toute appréhension, tout rejet ou condamnation au profit du possible.

b/ Une marginalité refusée

La solitude s'ancre aussi dans une marginalité dont est victime le poète mais qu'il refuse de subir passivement. L'expression de cette marginalité liée à son état social et à ses choix de vie, ne trouve pas beaucoup d'échos au sein de sa poésie : par pudeur sans doute mais aussi par esprit de résistance, Jean Sénac ne fait que partiellement cas des sentiments que lui inspire cet état. Quelques poèmes cependant les dénoncent, sans apitoiement. Le discours critique et les nombreux témoignages amicaux combleront ce silence et il nous est apparu nécessaire de rendre compte de cette blessure latente pour révéler la sensibilité de Jean Sénac, sa retenue aussi et la mutation d'un « je » insoumis et généreux. Le poème ne s'appréhende donc pas comme un outil d'agressivité ou de règlement de compte mais comme un espace ouvert à l'accueil et au partage, espace dans lequel le « je » se lie déjà au « tu » pour parfaire une identité larvaire. « L'autre » se fabrique par l'énonciation d'un « tu » sans référent concret mais qui s'apparente au « frère », mot anaphorique dans l'œuvre de Jean Sénac, constituant ainsi un maillon de l'édifice familial et social à venir.

La marginalité est donc exprimée mais dans la mesure d'une pudeur qui masque les craintes et les espoirs d'un sujet en quête d'*alter ego*. Le poète aspire à abolir les frontières érigées par les hommes entre les hommes car une fois ces limites dépassées, le « moi » pourra sortir de son isolement forcé, s'élèvera au dessus des contingences sociales et morales pour se consacrer à un travail plus intérieur, à l'exploration d'une intimité. Pour l'heure, témoin impuissant de sa propre marginalité, le poète crie sa douleur et appelle à la réunification. Il

[75] Jean Laplanche, *Hölderlin et la question du père*, *op. cit.*, p. 132.

dénonce l'injustice qui lui est faite par ces hommes algériens qui « l'ont châtié de s'être défait de leurs rites dominants et de leurs normes. »[76] Dans le poème « Ébauche du père » écrit en 1955 alors que le poète est en exil à Paris et donc séparé des siens, il établit une corrélation, et peut-être même un lien de causalité fatalement actif, entre l'abandon paternel et celui reproché par les algériens à son égard, reproche injuste dont il se sent victime :

> Depuis si longtemps dans le ventre de la mère
> je parle
> Depuis si longtemps les printemps sur la table
> ont pourri
> Me voici sans beauté, la tribu
> me chasse
>
> (*OP*, p. 219)

« La tribu » qui réfère évidemment au peuple algérien, exclut le poète parce que, de son propre aveu, il est dépourvu de « beauté », métaphore qui illustre peut-être les principes communautaires et les *critériums* de reconnaissance et de ralliement. Mais la beauté demeure un critère subjectif aléatoire et Jean Sénac ne fait certainement pas abstraction de cette première propriété qui invalide aussitôt l'argument de la « tribu » : car comment juger définitivement un homme sur la base de principes fluctuants ? Le poète semble donc subir l'injustice d'être exclu pour des raisons subjectives qu'il connaît mais qu'il dénie. Cette discrimination repose bien sûr sur ses origines nationales souvent rattachées de façon erronée à la France, mais aussi sur son homosexualité, ses partis-pris culturels, ses engagements politiques, son franc parler et son tempérament impulsif, passionné et têtu. À ceci s'ajoute son appartenance religieuse puisque, catholique dans un pays à majorité musulmane, il n'adhère pas au rythme dicté par les cinq piliers de l'Islam et ne suit pas les préceptes du prophète Mahomet et des lois divines d'Allah. À ce choix se juxtapose la barrière de la langue puisque Jean Sénac ne parle pas arabe. Il souhaiterait bien sûr l'apprendre mais pour lui, il existe un langage prédominant, celui du sentiment d'appartenance qui compense largement les difficultés de communication et lui rend même la langue arabe familière : « Dans les rues étroites, une voix fabuleuse de sable et de fer me lie à cette langue que je ne parle pas encore. »[77] Pour Jean Sénac, la question du bilinguisme demeure une fausse question car « la langue arabe frottée aux structures modernes aussi bien qu'aux idiomes français et berbères,

[76] Hamid Nacer-Khodja, « Érotique, poétique, politique », postface des *Œuvres Poétiques*, *op. cit.*, p. 797.
[77] *OP*, p. 270.

donnera de grands écrivains ».[78] Jean Sénac considère sa langue comme petite fille de l'arabe. Il ne voit pas de frontière entre elles mais une filiation unificatrice. Même s'il ne connaît pas l'arabe, sa poésie pourra transmettre aux futurs poètes arabes l'enseignement du pied-noir à travers « la "transcréation" qui permet d'adapter à l'expression française la sensibilité du peuple arabe, de plier la grammaire française et la métrique de façon à les rendre correspondantes aux sons arabes ».[79] Enfin, Jean Sénac pose un regard sombre et lucide sur son « rôle » de poète dans la cité. Il sait l'incompréhension que lui réserve le plus grand nombre : ainsi essuie-t-il les attaques de Malek Haddad qui lui affirme qu'« [il] ne sera jamais accepté, demain en Algérie, comme poète algérien. [Il] s'appelle Jean, la place ira de droit au Malek, Kateb, Omar »[80]. La violence détruit la connivence et à ces attaques le poète répond : « Moi, je suis le fils de Saïd, ou alors je ne suis rien. Je suis fils de Saïd autant que je suis fils de Kader, ou de Jeanne […] ; Je suis un citoyen du monde (ça c'est Camus qui me l'a appris et qui m'y a engagé) mais d'un monde libre […] ».[81] Banni, il incarne à sa manière le poète-rhapsode dont la parole n'est pas entendue et dont l'amour demeure insatisfait. Dans le poème « Intempérant honneur » appartenant au recueil *Poésie*, il écrit :

Comme ces femmes stériles
qui doivent se suffire de leur jouissance
et dont toute la vie est cri éperdu vers le nouveau-né
ainsi nous avançons, poètes,
sur nos jambes de marbre
invoquant pluies et torrents,
et toujours sous notre sable engloutis.

Pauvres de nous parmi ces fêtes
où l'homme alimente sa force
et rit sans imprégner l'espace de sa mort.
Pauvres de nous, le temps
de nos paroles est sec
et notre amour se perd dans la buée.

(*OP*, p. 248)

Son statut même de poète est défini ici sur le ton de la lamentation. Le poème, scandé par l'expression fataliste « Pauvres de nous » qui réclame la pitié de ses compatriotes, fait un

[78] Propos de Jean Sénac recueillis par Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, in *Assassinat d'un poète*, *op. cit.*, p. 36.
[79] Guiliana. Toso-Rodinis, « Le sort de Jean Sénac en France », in la revue *Œuvres et critiques*, n°2, Paris, Hiver 1979, p. 67.
[80] Propos tenus en 1957 par Malek Haddad, poète algérien, cités par Marc Faigre in *Poésie au Sud. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, Marseille, Archives de la ville de Marseille, 1983, p. 17.
[81] Jean Sénac, Lettre à Jean Daniel, Paris, le 25.10.1957, in *Poésie au Sud. Jean Sénac ou la nouvelle poésie algérienne d'expression française, op. cit.,* p. 65.

portrait quasiment christique de son état : la comparaison initiale donne la mesure de la souffrance du chemin de croix qu'emprunte le poète ; souffrance qui peut être liée à l'aveuglement de ses frères qui refusent « d'imprégner l'espace de [leur] mort », métaphore que l'on peut entendre comme le refus de se voir mortel et de vivre à la mesure de cette mortalité, mais souffrance qui s'entend aussi au détour de ce double constat : « le temps / de nos paroles est sec / et notre amour se perd dans la buée ». Le poète est ignoré de ses pères et frères et ses dons ne profitent à personne. Statues aux « jambes de marbre » solidement ancrées dans la réalité et l'espoir, incarnés dans le présent et aptes à « avancer » dans le futur, les poètes n'en sont pas moins « engloutis », comme digérés par la cité qui les réduit au silence. La solidité de leurs convictions et de leurs voix s'entend dans l'emploi de la métaphore des « jambes de marbre » mais semble se perdre dans la « buée », dans cet espace social où se rencontrent deux entités différentes et dont le rapprochement ne produit qu'un phénomène évanescent. Ainsi dépossédé du pouvoir de sa parole et de l'importance de son rôle, le poète interroge ses semblables sur l'avenir que ces derniers lui réservent dans le poème « La nuit du doute » rédigé deux ans après la déclaration d'indépendance de l'Algérie :

> Jeunes gens, pas au poète gaouri, pas à lui, ne demandez
> pas d'autographes.
> Quelle calligraphie sinon déjà celle de l'adieu !
> Oh ne la mêlez pas à vos chiffres qui portent des fusées,
> des terrasses, des moissons.
> Car celui-là, s'il est étranger sur sa terre, comment porterait-
> il avec lui l'espérance du peuple ?
> Celui-là si on lui refuse sa terre comment trouverait-il
> une assise à son pas ?
> […]
>
> (*OP*, p. 420)

Les deux phrases interrogatives maquillent une double affirmation : d'une part le poète ne peut continuer à chanter l'espoir d'un peuple qui le renie, se désolidarise de sa voix, et d'autre part il ne trouve pas de stabilité, d'assurance auprès d'hommes qui ne croient pas en lui. Et pourtant, il aurait aimé que son art les réunisse.

> Si je travaille franc je me donne un poème
> que vous pouvez surprendre et prendre si vous l'aimez
> ce n'est pas un appât mais un pas vers vous-même
> et ma soigneuse main dans votre main cachée.[82]

[82] Jean Sénac, « Au lecteur », in *Poèmes divers*, in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, p. 188.

En dénonçant implicitement la marginalité dont il est victime, il relève les incohérences de son peuple qui réclame des « autographes » à celui qu'il ne reconnaît pas. Le poème est alors démystifié, ne s'adresse plus à une communauté d'initiés mais au peuple tout entier et devient révélateur des autres en même temps qu'il clame la plainte personnelle. Et « l'adieu » qu'il professe au troisième vers du poème précédent révèle la consommation d'une rupture qui s'opère subrepticement depuis que le « poète gaouri » (le poète étranger) a fait entendre sa voix.

Autant de traits singuliers qui définissent son unicité et marquent sa différence, différence qui alimente la peur et la haine de ses compatriotes largement concrétisées par les actes politiques répétés d'isolement et d'intimidation. Car si Jean Sénac est un enfant du pays, né en terre oranaise, combattant pour l'indépendance, l'Algérie lui refuse la nationalité algérienne et donc la reconnaissance de la communauté. De retour de son exil en France, il écrit en 1964 « La nuit du doute », poème dans lequel il crie l'amertume de ce qu'il vit comme un affront des autorités de son pays, affront d'autant plus violent qu'il s'appuie sur des justifications juridiques allant à l'encontre des multiples déclarations du FLN, lesquelles étant plutôt libérales et progressistes en matière de nationalité des minorités européens,.

Car c'est cela l'exil,
Sans fin, le lieu
Refusé. Peut-on vivre
Sans la patrie. Sans SA
Patrie au plus intact. Le corps
Est déchiqueté, délavé
(Vieux blue-jeans aux accros)
Quand lui est refusé sa terre,
Celle à lui
-Même terre de ronces,
Rocaille et rongements
Du sang, mais sienne !
(La terre qui est la forme immobile du peuple,
Sa densité la plus secrète – architecture et panoplie.)
Je me détruis comme celui
Qui aime sans réponse. La mer
N'est plus qu'un froid très âpre
Où se cognent mes jours. J'étais
Nu dans le verbe. Je suis
Une corbeille de loques qui
Roule vers l'abîme – et tant mieux
Si cette terre n'est pas à moi !

(*OP*, p. 419)

Ainsi le refus de la nationalité algérienne devient le véritable exil du poète, le blessant à l'âme mais aussi au corps, les séquelles de cette injustices « déchiquet[tant et] délav[ant] » l'intégrité physique de celui à qui l'on refuse « sa terre ». L'adjectif possessif employé ici ne fait aucun doute sur le sentiment d'appartenance nationale qui alimente la colère de Jean Sénac. Car pour lui, le droit de sang, tel que prévu par la loi, qui permettait d'obtenir la nationalité algérienne, ne garantissait pas le sentiment patriotique.
Cette disgrâce politique et sociale s'aggrave à partir de 1967, lorsqu'aux mois de mars et avril, « le poète est, dans la presse algérienne, au centre d'une sévère polémique qui le met aux prises avec un certain nombre d'écrivains qui lui reprochent notamment d'avoir mis ses "pieds noirs dans ce couscoussier"[83]. Devant ce manque total de civisme et pareille mauvaise foi, Sénac renonce alors à toute entreprise collective et confirme sa démission de l'Union des écrivains algériens datée de novembre 1965. »[84]

Dans un premier temps, le constat de se sentir étranger en sa patrie le désole. Et c'est l'expression de l'abdication qui préfigure le désespoir intime et la rupture sociale à la fin du poème « La nuit du doute » :

Adieu
Frères.

Et nous aurions pu nous aimer…

(*OP*, p. 421)

L'emploi du conditionnel passé au dernier vers révèle à la fois la tristesse et la déception du poète en même temps qu'il signe l'acceptation d'une rupture dont il ne voulait pas être l'auteur. L'interjection « Adieu », mise en évidence par la typographie du poème, enterrine une situation irréversible. Et le mot « Frères » pris en étau entre l'« Adieu » et le vers suivant dont la valeur sémantique cautionne la séparation définitive, se retrouve affaibli, paralysé par le poids des vocables qui l'encadrent… Les « frères » sont à leur tour isolés par l'exclusion qu'ils faisaient subir au poète. Et c'est le jeu typographique et sémantique qui symbolise ce retournement de situation. Le sujet lyrique se soumet donc, dans un premier temps, au statut

[83] Cette formule de Jean Sénac est extraite d'une lettre transmise à *Jeune Afrique*, Paris, n°329, 30 avril 1967, p. 30.
[84] Hamid Nacer-Khodja, « Érotique, poétique, politique », postface des *Œuvres Poétiques*, *op. cit.*, p. 795.

de paria que lui impose la société ; une acceptation qui rapidement mute en colère, en refus et en détermination :

> Maudite la langue que je parle.
> Maudit mon pays et maudit mon peuple.
> Maudite cette seconde où marqué de la pierre marginale
> J'émergeais ici. O maudit
> Ce qui fait ma gloire et ma force.
> […]
> Pourtant il n'est pour moi ni patrie ni poème
> […]
> J'avancerai
> Si différent de toi, si proche,
> Grand frère opaque, mercure, rosée sur le chardon.
>
> (*OP*, pp. 660-661)

Dans ces vers extraits du poème « Ode à Cernuda » rédigé le 25 septembre 1970, l'anaphore rhétorique de l'adjectif qualificatif « maudit » annonce l'anathème conjugué à la colère du poète. Ce que Jean Sénac veut apparemment expier dans ces vers, ce ne sont pas tant ses sentiments de trahison et d'incompréhension que cette colère adressée à la France mais surtout à l'Algérie après son exil forcé durant la guerre, colère qu'il sait infertile. « Expatrié » de sa communauté alors même qu'il revit en Algérie depuis plusieurs années, il se sent dépossédé de lui-même parce que, selon les règles d'identification qu'il a choisies, l'autre, son « frère », c'est lui. En colère contre l'injustice, contre cette marginalité forcée, il l'est aussi contre lui-même. Et cette malédiction qu'il professe à l'encontre de ses semblables se retourne contre lui car c'est aussi sa « gloire » et sa « force » qu'il exècre. Le sujet, en s'opposant à ses compatriotes, se consume, se détruit. Il ne peut bannir son Algérie sans se défigurer. Conscient de cette auto-destruction que même le poème n'arrive pas à juguler ou plutôt que le poème même alimente, le poète choisit la voie de la persévérance. Il « avance » vers ses amis-ennemis, « si différent […] et si proche » d'eux, faisant abstraction de cette marginalité qu'il incarne et s'en nourrissant même, transformant l'exclusion en moteur d'existence :

> J'existe dans ma négation
> pour avancer vers un peu d'eau.
>
> (*OP*, p. 249)

L'écriture témoigne alors d'une démarche salvatrice et révèle des sentiments et des relations meilleurs. Le poète va même jusqu'à prophétiser un futur communautaire possible par delà les différences, un changement d'opinion tourné vers plus d'apaisement, de réconciliation, tout en rappelant l'absurdité de la situation qu'il endure :

> Jeunes gens de mon pays,
> j'écris pour vous dans l'avenir,
> vous qui viendrez libérés de la colère des ancêtres,
> vous qui pour qui je ne serai plus l'oppresseur.
>
> Vous ne fermerez pas la fontaine à ma soif,
> ni jetterez à mon amour
> l'os vigilant de vos charniers.
> Malédiction bavarde. Démagogies du Clan !
> Que je me nomme Jean ne sera plus pour vous un signe
> d'injustice.
>
> (*OP*, p. 306)

Ces vers sont extraits du poème « Jeunes gens de mon pays » appartenant au recueil *Matinale de mon peuple* dans lequel le poète travaille à faire corps et souhaite épouser son histoire en devenir. Le futur qu'emploie ici Jean Sénac a valeur de certitude en même temps qu'il révèle sa ténacité à combattre l'exclusion. Car s'il «écri[t] pour [ceux de] l'avenir », il sera avant tout lu par les hommes du présent et en leur annonçant, sous la forme d'affirmations, de nouvelles considérations possibles à son égard, il les confronte à leurs erreurs et inepties présentes, leur projette la tragédie qu'ils incarnent. Le sujet ne s'affirme plus en cherchant désespérément sa place au milieu de ceux qui l'excluent, mais en devenant le révélateur de leurs comportements insensés, un prophète dont le regard tourné vers le futur s'appuie sur les maux du présent. Le « je » n'est donc plus le fruit d'une construction impulsée par des entités extérieures mais l'affirmation d'un individu qui trouve indépendamment son propre espace, social et verbal de réalisation, et qui, sans nier les liens qui l'unissent à la tribu, se propose d'être la conscience éclairée de la communauté, sans prétention aucune, comme simple observateur et révélateur des mouvements sociaux et de leurs blocages.

L'expression du sujet lyrique s'inscrit donc dans un espace à la fois individuel et collectif. Le « je » qui campe en révélateur des malaises et incohérences de la tribu, trouve sa place dans la réalisation verbale d'un échange fantasmé. Soumis à la marginalité, il continue d'exister au travers d'un dialogue unilatéral qu'il impulse dans et grâce à l'écriture poétique. Et à défaut de réponses motrices qui pourraient l'aider à affirmer son identité et son

individualité, il trouve dans ses blessures l'élan nécessaire au cheminement de sa quête. L'homme et le poète se fondent alors pour trouver une légitimité à son existence. Le moi qui s'affirme est indissociablement ontologique et social. Il fantasme la reconnaissance communautaire qui l'autoriserait à plus d'affirmation. Et sans jamais se soumettre aux pressions politiques et économiques qui le visent, il continue de croire en ce rapprochement possible et en cet amour universel. Il cultive alors un idéal, celui d'une fraternité à venir en laquelle il a foi et dont il sera acteur coûte que coûte. Car si Jean Sénac se sent à part, rejeté et incompris, il décèle néanmoins les possibilités d'une conciliation. La parole poétique servira alors d'espace de rencontre : elle unira le « je » à son *alter ego* selon différentes modalités d'expression, dans un discours qui se revendique avant tout fraternel.

c/ <u>Un idéal de fraternité réitéré</u>

> « Au milieu des divergences et des inquiétudes actuelles, je crois qu'il faut marquer inlassablement avec les moyens qui sont les nôtres la fraternité et l'espoir des hommes. »[85]

Si nous avons tenté d'identifier et d'analyser la construction d'un « je » sénacquien dans l'expression poétique de ses relations au père et à la communauté algérienne, il s'agira, dans la continuité de cette première démarche, de déterminer à présent les moyens littéraires utilisés par le poète pour dépasser la marginalité sociale qu'il subit, moyens qui lui permettront de s'inscrire enfin poétiquement et charnellement dans l'histoire algérienne, au-delà de tout exil et de toute condamnation. Victime du mouvement centrifuge de la dynamique sociale, Jean Sénac ne peut se résoudre à rester dans cette position car pour lui, la fraternité constitue à la fois le moteur et l'impulsion finale de son travail d'écriture, travail par et dans lequel le « je » s'enracine. L'autre devient alors indispensable à la survie de l'homme et du poète ; il le presse en même temps qu'il le libère, il le travaille jusqu'à ce que, de cette relation, éclose une poésie virulente et exaltée autour de laquelle les membres de la tribu se réunissent.

Et cet idéal de fraternité que revendique Jean Sénac est atteint dialectiquement par la séparation du poète d'avec la cité, tel qu'il le présente dans le poème « Esquisse d'un Corps

[85] Jean Sénac, « Au sujet des revues Soleil et Terrasses », in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, p. 285.

Total » écrit en novembre 1966 alors qu'il entre dans une phase d'isolement social après avoir essuyé de nombreuses déceptions[86] :

> J'ai quitté tous mes frères pour croire à la fraternité
> – Pour bâtir, même de bouse,
> Une maison sans proie – et ses fenêtres sur les astres.
> Je reviendrai, armé de mon corps,
> Sachant de chaque son la syllabe saignante.
> […]
>
> Dans mon nuage acide
> Je suis en route vers vous.
>
> (*OP*, p. 475)

Pétris de métaphores, ces quelques vers nous informent du degré de conscience dont le poète fait preuve dans son cheminement vers l'autre. Il sait cette réconciliation réalisable qu'à la condition d'épouser d'abord totalement son propre « corps » et son chant. Il lui faut, dans cet exil, contracter l'unité du moi pour pouvoir prétendre édifier un nous, un nous assimilable à cette « maison sans proie » à laquelle il fait référence et qui semble désigner une fratrie sans bouc émissaire. Le poète applique l'adage évangélique « aime ton prochain comme toi-même »[87] à la lettre car comment pourrait-il aimer son prochain s'il n'est pas parfaitement en accord avec lui-même, s'il ne s'accorde pas l'attention nécessaire pour connaître ses qualités, ses capacités et ses limites ? Le sujet énonciateur doit donc, dans un premier temps, délimiter un espace personnel d'existence, entrer en communion avec lui-même, pour ensuite se mettre au service du partage, de l'intercommunication. Et c'est dans la solitude de l'écriture qu'il parvient à se recentrer ; ce que le poète nomme son « nuage acide » se réfère aussi bien à son travail d'écriture qu'à ce temps d'isolement social : comme un nuage, l'écriture et l'isolement distillent l'« acide », la douleur, obscurcissent l'horizon tout en le teintant de blanc, d'espoir, de légèreté. La « route » qui mène le poète à l'autre « l'arme de son corps », c'est-à-dire que le temps de l'exil le prépare à entrer en communion avec son corps, en même temps qu'il façonne « la syllabe saignante », cette parole qu'il s'apprête à poétiser et qui préfigure son parcours humain et littéraire commencé dans la souffrance. Dans l'éloignement, l'homme

[86] Nous pensons notamment aux tentatives de Jean Sénac de faire libérer l'écrivain communiste Bachir Hadj Ali, arrêté le 21 septembre 1965. Ces tentatives resteront vaines parce qu'« un conflit oppose les membres de la commission préparatoire du congrès constitutif de l'Union des Écrivains algériens sur le type de démarche à effectuer en faveur du prisonnier : lettre ou intervention informelle ». (Informations données par hamid Nacer-Khodja dans les « jalons biographiques » de l'ouvrage Jean Sénac. *Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, p. 361.)

[87] Évangile selon Matthieu, 22, 39, in *La Bible,* Nouveau Testament, traduit de l'hébreu et du grec en français courant, Alliance Biblique universelle, Villiers-le-Bel, Éd. Société biblique française, 1997, p. 36. Précepte déjà présent en Lévitique 19, 18, in *La Bible*, Ancien Testament, *ibid.*, p. 135.

cherche à se construire avant de libérer la voix du poète qui s'adressera aux « compagnons ». Il y cultive tout à la fois la blessure du proscrit qui finit de le relier définitivement à l'Algérie (car qui aime sans réciprocité souffre mais ne peut se résoudre à chasser de son esprit l'objet de son désir) et une admiration, une fascination, une compassion qui achèvent de stigmatiser la fraternité qu'il réclame :

> Ici commence, dans une halte de verdure, à mi-chemin entre l'orage et le sourire de l'accueil, ici commence ma lumière, avec la compassion, et peut-être la mort.
> […]
>
> Et vous, mes lointaines familles, oh, ne ricanez pas des ramages de l'exilé. Parmi tant d'inutiles phrases, un mot va demeurer, un geste, comme une note de guitare, où soudain mes écarts prendront allure de destin.
>
> Je n'ai fait toute chose, je n'ai accompli de service, que pour toi seul, amour, lumière entre les hommes, fraternité !
> […]
>
> (*OP*, pp. 303-304)

La seconde strophe de ce poème au titre significatif de « Alger au loin » écrit en septembre 1957, révèle que le poète, durant son exil, travaille à trouver le « mot », le « geste » discursif qui s'érigera en salut à la fois personnel et collectif. Car il demeure persuadé que l'éloignement auquel il se soustrait, produira, façonnera une parole où « [l']écart prendr[a] allure de destin », c'est-à-dire un écart qui apportera la preuve que dans cette mise à l'épreuve, mûrissaient l'authenticité et la justesse d'une voix, d'un regard et d'une rencontre. Son « destin » d'exilé trouvera alors un double sens, celui d'avoir réussi à réunir solidement l'individu (lui) et la société (l'Algérie) et celui d'insuffler l'élan d'un nouveau patriotisme. Le « je », après avoir défini les bases de sa réalisation, après avoir déterminé l'espace de son évolution, peut s'inscrire dans un discours altruiste, se mettre au service de la tribu, trouver sa place au sein de la communauté. Le discours égotiste fait place aux poèmes nationalistes.

Le poète s'immerge dans la foule et devient indissociable de la société dans laquelle il continue de se construire. Il est à présent disposé à intégrer pleinement l'histoire et la culture de la société dans laquelle il se forge une place. À sa capacité à vivre avec lui-même se juxtapose l'évidence d'une identité collective qui implique le dépassement de l'idée reçue que « le binôme individu / société » n'existe qu'en terme d'opposition ou d'indépendance. Illustrant l'analyse freudienne selon laquelle « dans la vie psychique de l'individu pris

isolément, l'Autre intervient très régulièrement en tant que modèle, soutien et adversaire, et de ce fait la psychologie individuelle est aussi, d'emblée et simultanément, une psychologie sociale […] »[88], l'éthique sénacquienne privilégie la complémentarité au cloisonnement social. Dans sa dimension collective, l'individu existe en tant que maillon, dans une chaîne de générations, en tant que partie d'un agrégat humain qui s'organise en foule pour un temps fluctuant et un but déterminé. Ainsi Jean Sénac s'approprie ce nouvel espace social de réalisation et trouve dans la foule matière à progresser, tel qu'il l'exprime dans le poème « Visages » appartenant au recueil *Les Désordres* :

À travers chacun
une ombre recule
Ton cœur s'épaissit
Ta voix s'agrandit

À travers chacun
Le temps ridicule
Efface la pluie

[…]

À travers chacun
brise tes vertèbres

(*OP*, p. 166)

L'anaphore rhétorique du premier vers scande le poème au rythme d'une démarche philanthropique qui, tout en révélant la priorité de côtoyer l'autre, n'évacue pas le sujet narrant. L'autre n'est pas celui qui remplace le sujet mais celui grâce auquel le poète prend acte de son potentiel ontologique et artistique. L'utilisation du pronom indéfini « chacun » inclut l'autre au même titre que soi-même ; sa qualité d'impersonnalité offre des perspectives de référence larges. Ainsi, au contact des « frères » comme au contact de sa propre solitude, « [le] cœur [du poète] s'épaissit », « [sa] voix s'agrandit », il « brise [même ses] vertèbres », se déconstruisant sporadiquement pour mieux se recentrer, se retrouver. Comme le fait remarquer Dominique Combe, pour Jean Sénac, l'idéal de fraternité, « de façon toute hégélienne, doit conduire à un dépassement des particularités ».[89]

[88] Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand sous la responsabilité de André Bourguignon, par J. Altounian, A. Bourguignon, G. Bourguignon, A. Cherki, P. Cotet, J. Laplanche, J-B. Pontalis, A. Rauzy, Paris, Éd. Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1981, p. 123.
[89] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal, Cahiers d'études berbères*, n°12, Paris, Éd. Awal éditions, 1995, p. 61.

Et c'est en s'inscrivant dans cette réflexion que la poésie de Jean Sénac devient symptomatique de la relation d'appartenance, relation dans laquelle le sentiment de soi ou d'exister se construit au rythme de *pulsions agraires*[90]. Déjà le poète, comme nous l'avons évoqué au paragraphe précédent, pressentait cette relation d'appartenance dans son rapport à la langue arabe qui lui paraissait familière bien que quasiment inconnue. De la même sorte, il a toujours clamé son appartenance à la communauté algérienne et le « gaouri » (l'étranger), le pied-noir, revendique très tôt cette appartenance :

> Car nous ne descendons pas des Gaulois.
> Nos ancêtres étaient tout rongés de soleil
> et les pores crevés par les vents du désert.
> Dans nos corps, contenu, c'est leur espace qui gronde.
>
> (*OP*, p. 277)

Dans ces vers extraits du poème « Jadis l'instituteur » écrit en 1957, l'emploi de l'adjectif possessif « nos » et du pronom personnel « nous » prouve que le poète s'implique directement dans la réflexion collective. Le « je » ne peux s'exprimer en marge de la conscience collective : il ne s'efface pas au profit de la tribu mais collabore à l'élaboration de l'identité communautaire. Et à ceux qui dénient son algérianité et cherchent à l'écarter des préoccupations révolutionnaires de l'Algérie indépendantiste, il répond dans « Esquisse d'un Corps Total », poème datant de novembre 1966[91] :

> Cette terre est la mienne avec son amère liturgie
> […]
> Mienne avec son soleil cassant comme un verglas,
> Les dédales affamés où nos muscles se perdent,
> Et tant de vanité qui pousse comme une herbe
> Là où rêvaient des hommes-rois.
> […]
>
> Je ne la quitterai pas. […]
>
> Mienne hors de la raison, mienne hors de vos saisons.
> Vous pouvez mordre et mordre,
> Sur une science si tendre, une joie si têtue,
> Le chaos n'aura pas de prise.
>
> (*OP*, pp. 475-476)

[90] Expression empruntée à Sigmund Freud.
[91] Cette date correspond au début d'une période de disgrâce de Jean S2nac auprès des autorités du pays, après le coup d'État de Houari Boumedienne datant du 19 juin 1965.

Le message est parfaitement explicite : il appartient à cette terre autant qu'elle lui appartient. L'anaphore de l'adjectif possessif « mienne » en début de ces strophes accentue ce sentiment d'appartenance réciproque. Relevons parallèlement que la ponctuation de la dernière strophe fragmente le discours poétique en segments de plusieurs syllabes, mimant ainsi les accès de ressentiment du poète à l'égard de ceux qui polémiquent sur son identité sociale. Car l'appartenance dont il témoigne peut se lire comme un lien de réciprocité entre le poète et sa terre-patrie : il semble évident que Jean Sénac ne cherche pas à posséder mais bien à partager. Le sujet ontologique veut s'exprimer dans un échange avec la vie communautaire et non dans une rupture. Plusieurs années auparavant, cette même volonté le poussait à écrire dans le poème « Mes cicatrices – tes saisons » du recueil *Poésie*, dans lequel érotisme et politique se mélange :

> Tu es ma force la plus évidente.
> Sous le varech tu es le poisson le plus fou,
> ma prudence fertile, un lit contre l'exode
> et l'exode lui-même.
> Je chante avec les mots que je prends sous tes lèvres
> comme la truite clandestine, un espace de pierre et
> d'iode.
> Je marche avec le corps que tu donnes à mes mots.
> J'étais pauvre. Je m'éveille écorché de toutes tes cou-
> ronnes.
> Je glorifie mes cicatrices – tes saisons !
>
> J'étais riche. Je m'éveille les mains rendues.
> Je glorifie ma rocaille – tes saisons !
> […]
> Tu es mon bien puisque tu me rends ma hauteur.
> La fontaine qui coule est fontaine qui coule
> et non plus larmes dans mon cœur.
> Pour toi je reconquiers mes rites rituels.
> L'herbe est une herbe,
> Le pavé un pavé,
> Ce poème un poème.
> À toi.
>
> (*OP*, p. 247)

Ces vers traduisent bien l'interaction, qui s'établit entre le poète et l'Algérie : cette dernière le nourrit tandis que « pour [elle], [il] reconquier[t ses] rites rituels », il se bat, il recontacte un simulacre d'identité, de stabilité. L'un est au service de l'autre dans une réciprocité constructive. Et les « cicatrices » du poète s'apparentent aux « saisons » de son pays. Ses souffrances se calquent à celles de son pays : leurs rythmes se superposent. Mais il n'est pas vraiment question de fusion entre le poète et l'Algérie ; plutôt de besoin, de continuité,

d'attirance salvatrice. Et les deux vers « Je chante avec les mots que je prends sous tes lèvres » et « Je marche avec le corps que tu donnes à mes mots » lient l'existence du poète à l'irremplaçable présence de son pays d'origine. À chaque fois la démarche du poète, son « chant », sa « marche », résultent de ce que la société algérienne avait préalablement façonnée pour lui. De ce rapport privilégié avec l'Algérie semble dépendre la maturation ontologique et artistique de Jean Sénac.

C'est donc sans surprise qu'au moment du soulèvement du peuple algérien en 1954, Jean Sénac rejoint les rangs du FLN et épouse spontanément la cause algérienne tout en se tournant vers une poésie engagée qui dit son amour, sa compassion et son dévouement à l'Algérie. Car la révolution a toujours été, pour Jean Sénac, inséparable de la fraternité. À l'instar d'André Malraux qui déclarait : « Ce dont je suis absolument sûr, c'est que c'est par la fraternité que passe la révolution. […] Je ne conçois même pas une révolution sans fraternité »[92], Sénac pensait que la fraternité représentait la plus grande valeur de la révolution.

Il est certain que Jean Sénac a éprouvé la « moralisation de l'individu par la foule »[93] faisant passer le dévouement à un idéal avant son intérêt personnel et exclusif. Mais nous ne pouvons pas suspecter un poète si curieux et éclairé d'adhérer, même de façon inconsciente, au jeu de l'automate, au mimétisme aveugle. Sa spontanéité et ses grands élans patriotiques demeurent certes révélateurs d'une impulsion sociale, mais le discours est maîtrisé, la forme travaillée et l'idée pensée, mise à l'épreuve. On ne peut retirer à la poésie sénacquienne le bénéfice du libre arbitre. Ainsi, malgré les influences d'une immersion dans les milieux pro-révolutionnaires, le poète a construit consciemment une poésie à la fois révélatrice de ses idéaux et d'une fraternité qu'il espère victorieuse de la colonisation. Il se présente alors comme un compagnon de revendication notamment dans le poème « Istiqlâl el Djezaïri » écrit entre juin et juillet 1962 :

> Les hommes que je vais rejoindre,
> notre action sort du même soc,
> notre rêve du même roc,
> eux le geste et moi la parole.
> Avec mes défauts, avec ma nuit qu'ils vont laver d'une
> grande salive,

[92] Transcription d'un entretien entre André Malraux et Pierre de Boisdeffre d'après un enregistrement issu des archives sonores de l'Institut National de l'Audiovisuel, 1967, in *André Malraux, Qui êtes-vous ?*, de Janine Mossuz-Lavau, Lyon, Éd. La Manufacture, 1987, p. 182.
[93] Sigmund Freud*, Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 135.

eux la force et moi les mots de la force.
Pour la bouche du peuple et son muscle affûté
moi le désir eux la naissance.
Réforme agraire Enseignement.

(*OP*, p. 390)

Ces quelques vers traduisent parfaitement la position et l'engagement que le poète compte occuper : il est à la fois la « parole » du « geste » des insurgés, celui qui traduit l'acte, qui le diffuse et le justifie, et celui qui, placé en amont de la réalisation, de « la naissance », stimule « le désir », rappelle à l'opinion les raisons du soulèvement et relance l'activisme révolutionnaire en peignant les revendications et les aboutissants de la démarche indépendantiste, ici dictés par le dernier vers « Réforme agraire Enseignement. » Nous pouvons alors constater que le « moi » et le pronom personnel « eux » coordonnés par la conjonction « et » dans les quatrième et sixième vers, se juxtaposent, sans l'aide de mot coordonnant, dans le vers huit ; variante syntaxique qui matérialise la décision éthique du poète de ne faire plus qu'un avec ses camarades algériens. Il ne fait pas seulement qu'accompagner, il se fond à la démarche et la conscience personnelle s'efface au profit d'une conscience collective. Le « moi » continue d'exister mais il se met au service de la cause nationale. Le sujet conserve son identité mais la maintient en retrait ; le poème demeure le garant de cette identité, de cette singularité en même temps qu'il clame son adhésion à la lutte commune, comme dans ce poème intitulé « Les dormeurs », écrit en 1952 à l'époque où les tensions sociales palpables préfigurent la menace de l'insurrection à venir :

Alors tu parleras
les dents serrées sur ton bonheur

Tu parleras de la misère des hommes qui t'entourent
tu ouvriras ton cœur à la patrie commune

Ou tu fuiras

Sur cette terre il n'y a pas de place pour les lâches
et le soleil lui-même est franc comme le poing.

(*OP*, p. 255)

L'utilisation du pronom personnel « tu » à la place du « je » révèle déjà l'amorce de cette métamorphose du sujet : il n'est plus en amont de l'ordre mais écoute et se soumet aux attentes de son environnement avant de participer à l'action en « parl[ant] de la misère des

hommes ». Sa singularité continue à s'entendre dans l'intonation donnée au poème, dans la détermination qui s'en émane, dans le choix de mots fétiches tels que « patrie », « soleil », « franc ». Mais le « je » qui s'exprime en filigrane subit déjà la mutation intrinsèque à l'engagement révolutionnaire, mutation que stigmatise ici le glissement du « je » au « tu ». Soulignons toutefois que cette dépersonnalisation énonciative semble avoir été volontairement adoptée par le poète et ne s'apparente pas à une perte d'identité. Au contraire, le poète semble, dans l'engagement qu'il revendique, « compléter », parfaire son identité. Ce dédoublement n'est pas symptomatique d'une perte de la personnalité mais, au contraire, met en lumière une face, jusqu'alors récessive, de son prisme existentiel, face qu'il ne pouvait laisser exprimer qu'en présence de telles circonstances. Il se révèle être plus qu'engagé, intransigeant avec lui-même, intolérant avec ses éventuelles faiblesses et implacables quant aux actions à mener. Le poète continue à se découvrir dans ses expériences à la fois politiques, sociales et littéraires, adaptées à ce nouveau contexte.

Témoin de son temps, le poète trouve sa place au sein de ces changements socio-politiques. Son art chante la fraternité ; il n'exprime plus seulement la réalisation d'un poète en quête d'identité et d'affirmation, mais aussi celle d'une poésie en prise avec son temps, comme l'illustre le poème « Min Djibalina » rédigé en 1961 :

> La poésie est le regard sans rancune du pauvre. Elle
> est aussi son poing.
>
> (*OP*, p. 339)

Sa poésie n'est plus le simple fruit d'une recherche ontologique mais s'inscrit concrètement dans la lutte. La parole tente de se faire acte. Le « poing » qu'elle verbalise a force de persuasion et d'influence. Le poète choisit des verbes d'action pour illustrer son engagement, comme nous le présentent ces quatre vers du poème « Honte honte honte » écrit à l'aube de la guerre d'indépendance :

> Nous sommes debout pour témoigner
> pour gratter la plaie
> jusqu'à la santé
> jusqu'à l'avènement des hommes bons et justes.
>
> (*OP*, p. 258)

La plume devient une arme au même titre que le bâton ou le fusil. Et Jean Sénac connaît la nécessité d'une telle parole poétique. Mais il est mû aussi par l'exigence d'une parole active face à l'accélération aveugle de la violence.

La guerre est une folie
nous ne sommes pas violents
et pourtant mère Algérie
ta douleur nous rend méchants

Viendra le temps pacifique
des figues et des raisins.[94]

Car s'il participe à la révolution, l'impulse même, il refuse d'être responsable d'un éventuel massacre. Il rappellera cette prise de conscience dans le poème « Plaques » du 24 mai 1973 dans lequel la parole poétique œuvre au bilan d'une vie et d'une « poéthique » :

Je n'ai jamais écrit pour qu'un peu
De sommeil soit possible.
Pour tous.

(*OP*, p. 772)

Le sommeil est ici métaphore de paix mais désigne aussi le repos que le poète tente d'offrir à l'humanité guerrière. Le chant poétique devient alors un avertissement qui, s'inspirant des erreurs du passé, dénie l'horreur et tente de préserver l'équilibre[95]. Le sujet énonciateur se sert de son recul pour rappeler que sa parole poétique, malgré ses revendications de guerre, oeuvrait avant tout pour rendre à l'humanité un peu de paix. Il savait que « la foule est soumise à la puissance véritablement magique des mots qui peuvent provoquer dans l'âme des foules les plus formidables tempêtes et aussi les calmer. »[96]

Riche de cet enseignement, le poète peut alors prétendre à une place de responsabilité au sein des conflits et du mouvement révolutionnaire. En véritable meneur éclairé, il est capable de planifier le plus justement possible le présent et le devenir de la lutte et de se faire

[94] Jean Sénac, « Les partisans de Laurés », in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, p. 190.
[95] Comment ne pas évoquer ici le programme d'écriture de Rimbaud dans sa « lettre "dite" du voyant » lorsqu'il affirme que « La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant […] » ? Cette référence répond à notre connaissance de l'admiration que Jean Sénac vouait au « poète maudit » et éclaire partiellement les raisons de ses ambitions poétiques.
[96] Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, traduit par le Dr Rudolf Eister, Paris, Éd. Quadrige, 2ème édition, 1912, p. 59.

entendre pour rétablir l'équilibre sans interrompre le processus, car il sait que « la raison et les arguments ne sauraient lutter contre certains mots et certaines formules. On les prononce avec recueillement devant les foules ; et, tout aussitôt, les visages deviennent respectueux et les fronts s'inclinent » [97], pour reprendre les mots de Gustave Le bon. Il témoigne particulièrement de ce rôle d'éclaireur dans le poème « Esquisse d'un Corps Total » écrit en 1966 et dans lequel le sujet lyrique prend figure de guide :

> Je serai le Rayon Visible
> Dont vos siècles obscurs ont préparé l'accueil.
>
> (*OP*, p. 475)

L'utilisation des majuscules à la détermination « Rayon Visible » laisse supposer que le poète s'investit d'une mission à part, fait figure de maître. Il sait que ses qualités personnelles peuvent servir les besoins et les actes du plus grand nombre car « les autres […] sont alors entraînés "suggestivement", c'est-à-dire par identification »[98] à celui qui sait. Le sujet énonciateur doit puiser dans sa foi de quoi maintenir en éveil, grâce au verbe, la foi de ses semblables. Incarnant la déduction freudienne selon laquelle « il faut qu'il soit lui-même fasciné par une foi puissante (en une idée) pour éveiller la foi dans la foule, il faut qu'il possède une volonté puissante et impérieuse qu'accepte de lui la foule [désorientée] »[99], le poète se nourrit d'une foi en sa patrie, en la paix et en l'indépendance qui le pousse à écrire le poème suivant :

> Il faut accueillir chaque objet
> comme un compagnon de nos jours.
>
> Et respecter la plus banale des paroles,
> le geste le plus familier,
> les heures qui font de plus en plus
> ténue notre clarté,
> notre volonté de vivre
> heureux,
> avec tous ceux qui nous aiment,
> ceux qui ne nous aiment pas,
> ce vaste monde dont la courbe
> s'épure à chacun de nos pas.
>
> Et quand la nuit nous frappe,
> l'affronter avec dans nos yeux

[97] Gustave Le Bon, *ibid.*, p. 60.
[98] Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, *op. cit.*, p. 199.
[99] *Ibid.*, p. 137.

la volonté du soleil
afin que le soleil triomphe
et que dans nos mains ouvertes
le premier venu puisse lire
notre fidélité au jour.

Je t'aime, nous sommes fidèles à nos rêves.
Nous sommes fidèles à la paix.

(*OP*, p. 239)

Ces vers sont extraits du poème « Diwân du Môle » appartenant au recueil Poésie rédigé durant la guerre et nous constatons dans un premier temps que les nombreux verbes à l'infinitif et formules impératives prouvent la détermination du poète. Ce poème pourrait se lire comme une déclaration publique au peuple algérien, déclaration qui contient à la fois des injonctions modératrices telles que « notre volonté de vivre / heureux, / avec tous ceux qui nous aiment, / ceux qui ne nous aiment pas » et des encouragements à agir pour la défense nationale devant la nécessité : « Et quand la nuit nous frappe, / l'affronter avec dans nos yeux / la volonté du soleil / afin que le soleil triomphe/ […] / Nous sommes fidèles à la paix. » Pourtant, malgré le statut de meneur dont il s'empare, le poète ne résiste pas à la contamination de la colère de ses « frères », et rapidement le ton et le style de sa poésie servent une parole vindicative, telle qu'elle s'entend dans cette strophe extraite du poème « Min Djibalina » écrit au début de l'année 1961 :

J'ai vu trop d'enfants crever de faim dans le soleil et rire.
Le soleil, oui, mais qu'il ne soit pas l'alibi ou le masque,
complice muet de la mort. Une littérature du soleil, non
plus exotique mais d'une impitoyable franchise.

(*OP*, p. 337)

En témoignant de l'abject, le poète change de registre et de tonalité. Il exprime une réalité crue et violente, celle des « enfants qui crèvent de faim », avec des mots à l'image de cette réalité. La réalité du monde et celle des mots se rejoignent car la première n'admet aucune métaphore, n'autorise aucun détour verbal. Ces vers graves et provocants illustrent cependant le contrôle qu'exerce encore le sujet énonciateur sur son art ; ils ne sont pas déconstruits, cédant à la colère ou à la révolte, mais conservent une rythmique assez régulière (quinze syllabes pour le premier vers puis, quinze, dix-neuf et quatorze pour les suivants) et une symétrie typographique avec l'amorce du second vers qui répond à la fin du troisième, « Le soleil, oui » / « Une littérature du soleil, non », malgré la présence d'un champ lexical qui

exprime l'indignation (« crever de faim », « complice muet de la mort », « impitoyable »). Ces vers servent une double provocation : la première s'adresse à ceux dont la mémoire lacunaire pourrait remettre en question la nécessité d'un engagement patriotique, tandis que l'autre dérange les habitudes de lecture de son auditoire qui, après avoir suivi le poète dans ses réflexions lyriques, se fait surprendre par une parole décentrée qui colle à la réalité immédiate du monde dont elle rend compte. Le « je » devient ici impersonnel ou compte plutôt comme référents tous les Algériens ou colons qui auraient « vu [les] enfants crever de faim. » Il n'exprime plus seulement les tergiversations égocentriques mais prête son expression à la majorité. La poésie n'est plus représentative, elle est ce qu'elle exprime : elle est dénonciation et revendication.

> Poètes respectons la syntaxe des réfractaires.
> Soyons, à l'affût de leur souffle,
> les copistes intègres !
>
> (*OP*, p. 285)

La poésie n'est plus seulement la représentation d'une réalité, elle est la réalité dans sa violence, sa rudesse et « son impitoyable franchise ». Car écrire c'est aussi pour Jean Sénac « créer de l'existence [et non plus seulement la transcrire]. [Le poète] se dégage d'un seul coup de ce qui constitue [l'expérience] pour établir dans la parole les fondements de l'absolu. Poète, il crée de l'existence, tout son être tendu vers l'aval. »[100]

Ainsi, la fraternité que revendique Jean Sénac et qu'il pratique jusque dans sa poésie le pousse à changer de ton et d'expression. Le poète va alors faire transparaître son inquiétude quant « aux conditions de production d'un sens communément partageable. »[101] La volonté de rendre accessible son art au plus grand nombre pousse le poète à convoquer une esthétique poétique susceptible d'éveiller, d'interpeller la mémoire collective des moins initiés. Il sait que la complainte tient une place prépondérante dans le patrimoine culturel arabe : le poète s'engage donc à récupérer certains traits caractéristiques de cette esthétique afin de faire entendre sa voix aux non-initiés. Par exemple, le poème intitulé « L'enfant de chœur »[102] se présente à la manière d'un chant populaire scandé par le retour régulier d'un tercet comparable à un refrain :

---

[100] Jamel-Eddine Bencheikh, « Poétique d'un monde-langage chez Jean Sénac : la tragédie du corps-poème », in *Jean Sénac, clandestin des deux rives*, Biarritz, Éd. Séguier, coll. « Les colonnes d'Hercule », 1999, p. 42.
[101] Christian Prigent, *À quoi bon encore les poètes*, Paris, Éd. P.O.L., 1996, p. 10.
[102] « L'enfant de chœur » appartient au recueil *Les Désordres* écrit entre novembre 1952 et mai 1956.

Par un détour de vésanies
la lumière au cœur descend
le tabac chasse l'encens
mais la main la main consent
aux gestes de la liturgie
un cantique nous mord le sang

Hier encor vous étiez beau
qu'importait le carnabot
puisque vous aviez le soleil aux os

Difficiles années vous tressez des fascines
autour du corps
l'enfant s'augmente de ses morts
la girelle le fascine
prisonnière de se remords

Hier encor vous étiez beau
qu'importait le carnabot
puisque vous aviez le soleil aux os

Trident le souvenir se rouille
parfois une caresse un coup
redonnent carrière à cette houille
et l'air autour de l'âme bout

Mon enfant vous étiez beau
l'encensoir le carnabot
dans vos mains étroites
et le soleil qui caracole à votre droite
avant de ruer dans les os.

(*OP*, pp. 177-178)

La musicalité de ce poème fait écho à la tradition orale de l'Algérie et le poète se rapproche ainsi de ses compatriotes, s'adresse à eux dans une forme acquise. Mais cette démarche s'amplifie davantage, lorsque insurgé parmi les siens, il va jusqu'à remettre en question la place même d'une catégorie d'hommes de lettres dans cette rébellion : c'est ce qu'exprime la strophe suivante extraite du poème « Min Djibalina » écrit en 1961 après que Sénac se soit opposé à Camus sur la guerre et l'indépendance algérienne, jusqu'à la rupture définitive consommée en 1957 :

> Allons nous taper un bain. Mordons dans une tranche de pastèque. Aux hommes de lettres qui nous empoissent, répondons par un bras d'honneur. L'art poétique du peuple à l'heure où il se repose.
>
> (*OP*, p. 339)

Sans annihiler son rôle de poète et la nécessité de son art, il fait ici le procès des « hommes de lettres qui empoissent » c'est-à-dire de ceux qui sont susceptibles d'étouffer le mouvement en marche en continuant d'écrire une littérature désengagée, désolidarisée. L'art poétique tel qu'il le conçoit alors s'apparente à un « bras d'honneur » dirigé contre cette littérature, partageant ainsi les écrivains en deux catégories : les impliqués politiques dont la poésie même se met au service de la cause commune et figure l'engagement, et ceux qui continuent à vivre dans le passé, à conserver les marques d'une poésie autocentrée et refusent de voir et de croire en la réalité présente. Nous pourrions alors nous demander si en énonçant cela le poète ne reconnaît pas être ou plutôt avoir été lui-même soumis même subrepticement à cette dichotomie. Car le poète, qui choisit en toute conscience de s'engager verbalement et physiquement dans le combat en faveur de l'indépendance, savait la difficulté de taire une expression égocentrique au profit de la voix collective. Il semblait même parfois s'excuser de parler de lui, de pratiquer un art qui le définit et le dit :

> Dans la brume
> je parle, j'écris,
> aux terrasses de la nuit.
>
> Dans le soleil
> mes frères meurent
> à la vitesse de nos rêves !
>
> (*OP*, p. 305)

La typographie de cet extrait du poème intitulé « 1957 » montre une première strophe symétrique à la seconde. Cette symétrie sert à mettre en parallèle les interrogations implicites que suppose le vers « je parle, j'écris » à la réalité des « frères qui meurent. » Ce poème interroge l'action du poète face à la mort de ses semblables. « Je parle, j'écris » paraît dérisoire, insatisfaisant et presque honteux face à l'atrocité dénoncée dans la seconde strophe. Le « je » semble de trop dans ce poème et l'exclamation finale accentue ce sentiment de gêne, d'inconvenance. Le sujet énoncé ne semble pas avoir droit de cité même s'il sert à montrer l'insignifiance de certaines paroles face aux actes. Et pourtant, toute la poésie de Jean Sénac le convoque même si c'est pour mieux discuter sa présence. Ainsi donc le poète est tout à la fois investi et engagé, tourné vers lui et tourné vers l'autre, dans un incessant va et vient, dans une complémentarité nécessaire à l'équilibre ontologique et poétique. La fraternité et la poésie

engagée semblent avoir ceci d'irrémédiable : elles ramènent toujours le poète à s'interroger sur son existence en tant qu'homme et en tant qu'écrivain.

Enfin, pour clore ce paragraphe sur la fraternité, rappelons que Jean Sénac a exercé un rôle paternel auprès de la jeune génération d'écrivains algériens. Il a toujours encouragé et « stimulé les vocations ». Découvreur de talents, il a su saluer leur originalité littéraire.

> J'ai considéré comme un devoir et une joie [..] de stimuler les vocations, et plutôt que de les orienter, de les faire rentrer au plus inédit de leurs racines comme au plus universel de leur élan.[103]

Tout comme Aragon, il a toujours considéré l'artiste comme un père de l'avenir. La filiation paternelle incertaine fut alors sublimée en paternité littéraire. Un transfert s'est opéré dans la chaîne symbolique de la paternité, et le sujet sans père est alors devenu un père protecteur et encourageant, garant d'un futur « habitable ». Son *Anthologie de la nouvelle poésie algérienne*[104] a donné la parole à une jeunesse littéraire trop souvent réduite au silence, faute de moyens d'expression et de tolérance politique : « la poésie algérienne témoigne d'une richesse baroque et, sur le versant du cratère, d'une singulière unité. »[105] Ainsi le poète s'est trouvé une nouvelle identité, complémentaire de celles déjà dévoilées et qui enrichit l'existence qu'il tente de définir et d'accomplir au gré des ses compositions poétiques.

La solitude dont est victime Jean Sénac ne s'explique pas seulement par les tensions racistes et xénophobes liées au contexte socio-politique de l'Algérie en cette période mouvementée de la guerre d'indépendance. Ses origines en partie inconnues ne l'ont certes pas aidé à se faire accepter de la communauté algérienne, mais son tempérament et son discours parfois trop peu conventionnel ont alimenté l'hostilité qu'il essuyait en particulier dans les milieux littéraires contemporains. Toutefois, loin de fléchir devant l'antipathie collective, le poète cherche et finit par trouver dans cet exil forcé, des réponses à certaines de ses questions existentielles, s'édifiant une place sociale singulière et avançant dans sa quête d'identité. La poésie, considérée à la fois comme exutoire, exercice de maïeutique et

[103] Propos de Jean Sénac recueillis par Jean-Pierre Péronzel-Hugoz et retranscrits dans son « Entretien exclusif avec Jean Sénac », in *Poésie au sud. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 28.
[104] Jean Sénac, *Anthologie de la nouvelle poésie algérienne*, Paris, Éd. Librairie Saint-Gernain-des-Prés, coll. « Les cahiers de Poésie 1 », 1971.
[105] Jean Sénac, in *Poésie algérienne*, SNS-DIM, Annaba, 11 mai 1972, non paginé.

révélateur, devient un lieu d'échange et d'affrontement entre le « moi » empirique et le « moi » lyrique ainsi qu'entre le poète et la société. Le « je » énonciateur continue de se structurer, de s'identifier grâce à la dénomination d'un « je » d'énonciation qui lui sert de champ à la fois expérimental et réfléchissant. « Être de poursuite », le poète travaille son verbe, au sens étymologique où nous l'entendons, afin de déterminer dans les fêlures, les accents ou la fluidité de ce dernier, les signes d'une marque personnelle, singulière. Il y intègre la présence de l'autre, les interrogations qu'elle lui inspire, les révélations égocentriques dont elle l'informe, les horizons qu'elle lui découvre. Car si le poète a su tirer profit de son isolement, il connaît aussi la nécessité de s'entourer, que cet entourage devienne un élément de comparaison ou d'accompagnement, qu'il soit spontanément présent ou difficilement acquis, qu'il soit immuable ou plus certainement chimérique :

> Les êtres de poursuite
> sont seuls irrémédiablement.
> O jeunes filles, apaisez notre marche,
> jeunes gens consentez à tenir notre main
> à la mi-temps du Verbe.
>
> (*OP*, p. 234)

Tout comme l'énonçait James Sacré : « L'autre, [c'est] la figure incompréhensible de ce qui est incompréhensible en l'expérience aliénée que je fais de ma propre intimité. »[106] Ainsi, le sujet lyrique tente de découvrir son moi par le détour de l'autre, et découvre aussi en autrui « sa propre incompréhensibilité ».[107]

Cette quête identitaire ne s'achève évidemment pas sur ces quelques éléments de détermination : le deuil d'un père à jamais inconnu, les alliances communautaires durement acquises, la lutte pour ne pas céder à la fatalité, l'engagement poétique et politique, ne suffissent pas à donner au poète l'impression d'unité qu'il cherche, la satisfaction d'un *ego* pleinement révélé. D'autres plaies ontologiques subsistent que seule l'écriture peut tenter de révéler et de panser : et assumer le patronyme « Sénac » est l'une d'entre elles. Car comment répondre à la question de l'identité lorsque l'on vit avec le nom d'un homme qui n'est pas le père, lorsque le nom que vous portez ne révèle rien ou si peu de ce que vous êtes, lorsqu'il vous a été gracieusement donné pour combler un hiatus civil ? Nous allons voir à présent

[106] James Sacré, « L'intime et l'autre ; Je, le poème », in *La Poésie française au tournant des années 80*, de Philippe Delaveau, Paris, Éd. Librairie José Corti, 1988, p. 193.
[107] Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Éd. Mercure de France, 1998, p. 126.

comment Jean Sénac, par le biais de l'écriture, va tenter de partir en quête d'un nom propre, choisi, incarné. Nous mettrons en lumière sa détermination à casser les cloisons d'un nom qui l'emprisonne, son retour à l'introspection et les possibilités à la fois identitaires et poétiques qu'elles lui révèleront.

2. « À la reconquête d'un nom », à la conquête de soi

Le nom donné par la filiation paternelle est un concept hérité de nos racines grecques tout autant que religieuses. Didier Dumas explique que « l'essor intellectuel de la civilisation grecque est […] directement lié au fait, [entre autres], que les enfants n'y étaient socialement et juridiquement, référés qu'à leur père »[108] et que, par là-même, ces derniers développaient la capacité à s'identifier et à référer leur existence à quelqu'un d'autre que la mère, favorisant ainsi un détachement propre à engendrer une intelligence indépendante et critique[109]. D'autre part, la psychanalyse nous apprend que le « nom du père commémore l'un des événements les plus importants de la civilisation : l'apparition de l'écriture. »[110] Ainsi, accueillir un enfant dans son nom équivaut à le reconnaître comme le fruit d'un désir, d'une pensée antérieure à sa conception matérielle et à l'accueillir dans le langage. Le nom devient donc la matrice d'une capacité à dire et à se dire. Il intervient sensiblement dans notre rapport au langage et, pour le poète, dans celui encore plus intime qu'il entretient avec son travail d'écriture.

Nous verrons dans ce sous-chapitre que la problématique du « nom du père » directement rattachée à la capacité de nommer à son tour les choses, s'entend très précisément dans la poésie sénacquienne. Le poète s'y confronte, l'interroge et la travaille pour tenter de résoudre

---

[108] Didier Dumas, *Sans père et sans parole. La place du père dans l'équilibre de l'enfant*, Paris, Éd. Hachette Littérature, 1999, p. 69.

[109] Dans le *Guide romain antique*, de Georges Hacquard, J. Dautry et O. Maisani, Paris, Éd. Hachette, coll. « Roma », 1952, il est expliqué que le rite de naissance romain consistait en une légitimation de l'enfant accordée par le père lors d'une cérémonie appelée le *Dies lustricus* et qui avait lieu devant le foyer domestique. « Le *pater familias* ou, en son absence, une personne agissant à sa place, soulève l'enfant de terre (*tollere filium*) pour le "reconnaître" et le prend dans ses bras. » (p. 30) Le verbe « élever » tient son sens initial de cette coutume. Dans l'antiquité grecque, « le cinquième jour après la naissance, le père en présence des parents et amis, fait connaître sa décision d'accepter ou de rejeter l'enfant, et si elle est favorable, l'enfant est initié au culte de la famille. Dans les bras de sa nourrice et accompagné de sa famille, il fait le tour de l'hôtel domestique puis est présenté au foyer ». Ces dernières informations sont issues de l'ouvrage *La Grèce antique et la vie grecque*, de A. Jardé, Paris, Éd. Librairie Delagrave, 1914, p. 221.

[110] Didier Dumas, *Sans père et sans parole. La place du père dans l'équilibre de l'enfant*, *op. cit.*, p. 67.

le hiatus identitaire qui l'empêche de cristalliser sa pensée et qui paralyse sa capacité à poétiser l'intime et l'extime.

Dans la perspective de cette première analyse, nous constaterons que les blessures laissées par l'absence d'une reconnaissance paternelle ont engendré une effroyable crainte et peut-être même honte de se dire. Cette « peur du lyrisme » comme il aime à nommer ce frein, révèle un rapport suspicieux au langage qui se juxtapose à la difficulté première de se connaître. Le cheminement ontologique et identitaire du poète s'éprouve dans un travail d'écriture qui tente de trouver en son sein même quelques réponses à l'ambition de se déterminer et à l'angoisse de s'exprimer, tout en interrogeant les qualités et les limites du verbe poétique.

Le « je » alors énoncé sera tour à tour référentiel et marque de construction du poète : référentiel lorsque le poète témoigne de ses plaies, de ses interrogations et de ses espérances, représentatif lorsque Jean Sénac expérimente une projection de son *ego* par et dans le langage, ou lorsqu'il matérialise verbalement une présence, une pensée égocentrique qui se réfléchit.

a/ <u>Le nom du père</u>

Dans son recueil poétique intitulé *Les Leçons d'Edgard* écrit en 1954, Jean Sénac détermine en quelques vers la qualité première qu'il accorde à la nomination :

> Nous sommes sans répit de seconde en seconde
> Un homme différent dont l'honneur s'amollit,
> Etranger au suivant, un horizon sans lit.
> Notre nom seul échappe à cette obscure ronde.
>
> (*OP*, p. 137)

Selon le poète, il n'existe pas d'homogénéité de la personne et l'homme est « de seconde en seconde un homme différent ». Subsiste donc l'absence d'une identité stable dans cette incessante mouvance. Cette mutation perpétuelle, que nourrissent les expériences de la vie, n'autorise aucun repos de l'âme mais trouve sa compensation dans la présence du nom qui cristallise l'origine et avalise une permanence de l'existence. Qu'en est-il alors des conséquences de ce pouvoir de la nomination dans le cheminement ontologique et artistique

de Jean Sénac ? Et quelle position adoptera le poète face à son patronyme, lui pour qui "Sénac" n'est jamais qu'un pseudonyme officiel pour celui qui n'a pas de nom ? »[111]

Être nommé implique de nombreux enjeux pour Jean Sénac car le nom est principe de vie, fondement de l'existence, « fortifications pour vivre »[112].

> Nous vivons parce que nous sommes nommés. Toute vie se fait
> en nous par le nom qu'elle exalte.
>
> (Préface d'*Avant-corps*, *OP*, p. 447)

Ainsi, le nom est générateur de vie. Le regard que pose le poète sur l'hégémonie nominale paraît évidemment modelé par l'éducation catholique de sa mère : Jean Sénac libère dans ses propos la foi qui le lie à la parole biblique et réinterprète en langage profane les professions de la Genèse : « Alors Dieu dit : « Que la lumière paraisse ! » et la lumière parut. »[113]. La Genèse enseigne que l'origine du monde est directement liée au pouvoir de la nomination divine. Le poète, pétri de cette parole sainte, considère alors qu'être nommé par le père, substitut séculier du Père biblique, lui rendrait son existence, son état d'être. Ainsi déclare-t-il dans son recueil *Lettrier du soleil* rédigé en 1968 et dans lequel l'identité est plus que jamais interrogée et recherchée :

> Des Tassili se lèvent! Ma préhistoire gronde
> Sous ta main.
> Mon néant. Attise. Que le matin
> Balbutie entre deux soleillées notre orage.
> Attise. Nomme-moi. Au-delà du rire des grottes,
> Du combat, du roux des girafes,
> Sacre-moi. Dénue-moi.
>
> (*OP*, p. 552)

Dans ces vers, le lecteur entend la supplication que le poète adresse à celui qui, par son pouvoir de nomination, lui rendrait la pleine possession de sa vie. Cet appel s'exprime dans une tonalité religieuse et met en perspective le « néant » de l'existence du poète et le salut de la nomination. Le dernier impératif « Dénue-moi » suggère que le sujet énonciateur, référentiel, vit une existence qui ne lui convient pas, qui ne lui sied pas. Il clame une nouvelle

[111] Jean Déjeux cité par Dominique Combe dans son article « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 45.
[112] Titre choisi par Jean Sénac pour un de ses poèmes, *OP*, p. 95.
[113] Livre de la Genèse, 1, 3, in *La Bible.* Ancien Testament, *op. cit.*, p. 5.

naissance qui s'établira dans et par le nom. Accéder au nom, pour le poète, c'est trouver une forme de salut, de rédemption, tel qu'il l'exprime un an auparavant :

TRIOMPHE OU DÉRISION DU MOT

Tu as reçu ton nom. Tu es purifié.
Et
Moi
J'erre,
Nomade sans Jabbok,
[…]
Il suffirait pourtant que de ma bave,
Au détour d'un tripode, l'Homme se lève et que je sois
Nommé !

(*OP*, p. 536)

Il est intéressant ici de souligner l'éloignement factice que suppose le jeu dichotomique entre le pronom personnel « tu » et la présence grammaticale du « je ». Aucun doute n'est possible quant à la valeur référentielle du « je » qui désigne le poète dans ses considérations ontologiques. Mais le « tu » pourrait être interprété comme la représentation rêvée du poète, après que la nomination se soit exprimée. Le poème devient alors le lieu de la sublimation, de la mutation du « je » lyrique : le premier vers supposerait même qu'en l'absence de nomination paternelle, la poésie doit suppléer à la « renaissance ». Le poème engage « l'Homme » et non plus Dieu à nommer le « je » et cet homme pourrait être le poète lui-même. Nous assistons peut-être ici à l'auto-proclamation, à l'auto-nomination qui ancrerait le poète dans son existence. C'est « de [sa] bave » qu'il sera « nommé ». Le poète se substitue au démiurge divin et c'est par le « je » énoncé que le « je » énonciateur prend toute son épaisseur. Le poème devient le plan de construction de la figure poétique en même temps qu'il lui rend son existence et par là-même son identité. Le sujet devient moins « le fils de lui-même » que « le fils de ses œuvres ».[114]

Je t'ai nommé
Pour que tu sortes
Cru de mes mots

(*OP*, p. 604)

[114] Dominique-Gilbert Laporte, « Christo : fonction du voile. Le suaire et le nom » in *Pictura Edelweiss*, n°3, hiver 1983-1984, revue publiée par le Centre de Promotion Culturelle de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 79.

Dans cet extrait du poème « Le prince d'Aquitaine » écrit au début de l'année 1968, le « je » est celui qui précède et dicte la parole poétique et le « tu » se réfère à ce « je » transcendé par le langage et peut-être même né de ce langage, fruit d'un auto-engendrement comme il le proclame dans le poème intitulé « Deuxième poème iliaque » : « De moi à moi tu es »[115]. Comme l'énonçait Roselyne Collinet-Waller à propos d'Aragon dans un paragraphe au titre explicite de « Père de papier », tout se déroule comme si « l'écrivain [était] par excellence celui qui peut se passer de père, puisque, se constituant par l'écriture, il s'engendre lui-même. »[116]. Il y a alors institution fantasmatique de soi et construction d'un sujet lyrique par la création.

Ainsi la recherche questionnante du père passe essentiellement par la nécessité de se nommer et de nommer en retour. Pour Jean Sénac, « l'amour est l'amour du nom, en quoi consiste la vocation transitive de la poésie. »[117]

Je t'aime
pour toi j'écris des poèmes
à ne plus penser
me soûle d'images
invente des marges
pour te prolonger

Si j'avais au moins
ton nom pour le dire
ô mon inconnu ma folle des rues
[…]

Absente mon aiguille d'or parmi les foins !

(*OP*, pp. 175-176)

Dans le poème « Bestiaire des prisons » cité ci-dessus et appartenant au recueil *Les Désordres*, la valeur du nom prend son sens dans la révélation que le poète rencontre lorsque le verbe poétique devient matrice de son existence et participe d'une renaissance. La faculté de nommer devient alors l'enjeu d'une communication, nous pourrions même dire d'une communion, sacrée, telle qu'il la figure quelques années plus tard dans son « Deuxième poème iliaque » du recueil *Avant-Corps* (1966-1967):

[115] *OP*, p. 454.
[116] in *Aragon et le père. Romans*, *op. cit.*, p. 260.
[117] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac. », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 46.

J'aime écrire parce que c'est
Te couvrir de caresses,
Nommer ta chair dans son plus féroce au-delà,
Et boire, à même nos songes,
D'une même bouche épurée,
Ces mots fous de soleil et d'orange sanguine !

(*OP*, p. 453)

Les mots transcendent la « chair » initiale pour lui donner la consistance d'un « plus féroce au-delà » c'est-à-dire d'une dimension supérieure à celle acquise par l'existence profane. Nommer à son tour les choses permet au poète d'accéder à une forme de sublimation de l'existence. Mais encore faut-il « détenir la « connaissance » du nom efficace »[118] :

Mon amour mon amour
je t'appelle sans répit
je te donne des noms inutiles
des noms sans magie
des noms qui n'éclatent pas
comme un mauvais fruit

(*OP*, p. 62)

Selon ces vers du poème « Chemin des ronces » rédigé le 22 novembre 1950, la tentative avortée de communiquer avec l'autre procède des noms inappropriés utilisés par le poète. Ce qui, par voie de conséquence, remet en cause ses capacités à se nommer lui-même justement. Le soupçon est donc jeté, non sur les pouvoirs de la nomination, mais sur les prédispositions du poète à y accéder. Ainsi, la solitude, leitmotiv de l'œuvre poétique que nous avons préalablement analysé, résulte de l'impossibilité à trouver le nom « propre », tel que l'affirment ces vers du poème « Jardins du différent » écrit la même année :

Je sais maintenant que rien ne s'arrache du cœur
qui fût lié dès l'enfance
et que la solitude est bien plantée dans les plages du nom

(*OP*, p. 71)

La poésie, qui est convocation de l'existence, ne peut définitivement pas se substituer au « nom du père » et la « misère » du poète est d'être « innommé sans fin », « parcourant tout l'espace de sa condamnation »[119].

[118] Dominique Combe, i*bid.*
[119] *OP*, p. 461.

Rappelons à titre comparatif et pour bien mettre en perspective la problématique sénacquienne avec le contexte socio-politique de l'époque, que la recherche identitaire de Jean Sénac est symptomatique de celle engagée par le peuple algérien pendant et surtout après la guerre d'indépendance. En effet, la quête nominale du poète, fondée sur les éléments d'une histoire singulière, bâtie sur des béances personnelles, porte les marques d'une aventure collective et devient métonymie d'une réaction communautaire par laquelle chaque homme cherche à retrouver ses repères et ses racines, souhaite embrasser son histoire pour mieux choisir et vivre son présent. Ce besoin collectif de s'identifier, de se nommer et de se dire dans ses états d'âme intimes, s'impose comme une nécessité, un salut, face à des années de séquestration morale, d'aliénation psychologique et d'avilissement physique infligés par nombre de colons malintentionnés. Rappelons que cette quête du nom est celle de tout homme colonisé, déraciné de son humus et, qu'à côté d'autres motifs historiques, elle fait du peuple algérien, un peuple martyr. Dans *Le combat algérien*, Jean Amrouche écrivait qu'à l'homme le plus pauvre, « on ne peut cependant ôter ni son nom / ni la chanson de sa langue natale. Or, aux algériens, on a tout pris / la patrie avec le nom. »[120]. En effet, les colons français assujettissaient les algériens en les interpellant uniquement par leur prénom, les amputant de leur nom patronymique et les réduisant par là-même un peu plus à l'état d'animal. À ceux qui parvenaient à conserver leur patronyme, il leur était demandé de le « franciser ». Après des décennies d'occupation française, les algériens avaient perdu une partie de leur identité et toute la difficulté était à présent de se familiariser avec leur nom retrouvé, de l'assumer, de l'interpréter et de juguler l'angoisse liée à cette forme de liberté reconquise. Jean Sénac déclare dans l'imposant poème « Alger, ville ouverte ! » écrit en novembre 1966 :

> Nous sommes présent à la Totalité de l'Espace et du Temps
> […]
> Alger s'ouvre au cosmos
> […]
> Citoyens innommés nos Portes sont atteintes. Ne tardez plus
>
> (*OP*, pp. 478-479)

Pour lui, « être algérien », c'est dépasser la condition d'enfant sans père mais également sans « terre », c'est s'enraciner. « Sans doute faut-il mettre en rapport ce sens de la "nation" avec le

[120] Cité par Jean Déjeux dans un article intitulé « Jean Sénac : poète pour habiter son nom », in *Jean Sénac vivant*, Paris, Éd. Librairie Saint-Germain-des-Prés, coll. « Les Cahiers de la poésie 1 », 1981, pp. 14-15.

désir d'être "nommé" c'est-à-dire de trouver une identité. »[121]. Dans ces quelques vers, l'« Espace », le « Temps » et le « Cosmos » apparaissent comme les garants d'une prise d'existence, d'unicité. L'emploi du substantif « citoyen » ne va pas sans évoquer le patriotisme de Sénac et c'est bien à ces homme « innommés » que l'appel à la liberté d'être et d'agir est lancé. Dans l'Algérie se condensent l'Histoire collective et l'histoire personnelle, le poète n'étant qu'un « chercheur d'identité » parmi tant d'autres, même si pour lui, l'équation identitaire multiplie les inconnus et ne répond pas seulement à une « simple » perte du nom.

Le poète croit donc en l'unité nationale fruit d'une réconciliation entre l'homme et son nom, entre l'homme et le pouvoir de nommer. Mais les tentatives échouées de fixer le nom par et dans le langage, l'entraînent à chercher des solutions de substitution, dont le recours au pseudonyme fait partie. En effet, Jean Sénac partageait avec Stendhal, Fernando Pessoa ou encore Gérard de Nerval auquel il rend hommage dans la dernière section de *A-Corpoème* intitulée « Le Prince d'Aquitaine », le goût pour les pseudonymes. Il publie sous différents noms tels que Jean Comma[122], Christian Pérès, Yahia el Ouahrani[123] et ce choix intervient corollairement à la reconnaissance tardive d'une existence sociale, reconnaissance qu'autorisera le mariage de sa mère, en 1929, avec un Français natif du Gers, Edmond Sénac. Ce travestissement nominal renvoie bien sûr à une recherche existentielle ancrée dans la mise à l'écart de son père mais trahit aussi une inadéquation du nom « Sénac » à la personne du poète. En décembre 1968, le poète compose le recueil *Lettrier du soleil* duquel sont extraits les vers suivants :

Si seulement c'était
Comme Archipel
Aurore
Amour
Comme Atteinte
Si dans ta voyelle on voyait l'Arrivée
Patiente du Nom (de l'homme avec son nom !)
Notre alphabet commence avec l'Angoisse
Avec l'Attente,
Et quel que soit le chant où tu plantes ta tente
Tout azur nous rappelle qu'il est mitoyen de la boue.

(*OP*, p. 552)

[121] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op.cit*, p. 61.
[122] Malgré le fait que Jean Sénac portait déjà la nom de son beau-père, il avait fait le choix de conserver le nom de jeune fille de sa mère, par hommage sans doute et par opposition au nom de « Sénac » qui, selon lui, ne révélait rien de ce qu'il était.
[123] Ce qui signifie « Jean l'Oranais », du nom de sa ville natale.

La « voyelle » est ici représentative de la nomination attendue, d'un nouveau nom, associé à un vocabulaire réjouissant, favorable à l'épanouissement harmonieux et serein du sujet ; autant d'« Archipel / Aurore / Amour / Atteinte » qui réconcilieraient « l'homme avec son nom », qui révèleraient une authenticité du poète, une réalité subjective de sa nature ontologique et peut-être même une forme de sacralité puisque la voyelle « A » ne va pas sans rappeler l'incarnation christique qui réunit l'Alpha et l'Oméga, début et fin de toute chose[124]. En fantasmant un nouveau nom, premier signe d'une identité régénérée, le poète cherche à contacter les principes sacrés de la création originelle. La nomination l'établirait alors dans le sillon d'une vie bénie et absolue. Or, face à cette voyelle se dresse « [son] alphabet », c'est-à-dire son nom « Sénac » qui, lui, « commence avec l'Angoisse / Avec l'Attente », et suggère le mal-être du poète. Avec « l'Angoisse » et « l'Attente », le poète rappelle l'homme à sa condition de mortel et se positionne dans un cycle ouvert ne contenant ni début ni fin mais se déclinant sur le mode de l'errance. L'Alpha sacré est ici remplacé par un commencement sans lien avec un cycle de formation identitaire ; à « l'azur » se substitue la « boue » qui englue l'homme dans ses réalités névrotiques.

Le « faux état civil » semble en profondeur dicté par la volonté de gommer la trace du père défaillant, de « fabriquer une cohérence »[125] à sa bâtardise, mais surtout rejette la filiation factice héritée de son adoption.

J'agace mes gencives aux cailloux de son nom

(*OP*, p. 198)

Dans cette citation extraite du poème « Guitares » appartenant au recueil *Les Désordres*[126], il est intéressant d'observer la mise à distance entre le poète et le nom qu'il porte, mise à distance établie par la présence des deux adjectifs possessifs qui se réfèrent chacun à un sujet distinct. « Mes » convoque la prégnance de l'énonciateur tandis que le vocable « son » génère l'apparition de l'entité paternelle adoptive. Le poète utilise ce dernier adjectif possessif pour matérialiser le fossé qui existe entre lui et le nom qu'il porte, ici restitué à son premier

[124] Dans le Livre d'Esaïe 44, 6, le Seigneur déclare à Israël : « C'est moi qui suis au point de départ, mais aussi à l'arrivée. Hors de moi, il n'y a pas de Dieu. », in *La Bible*, Ancien Testament, *op. cit.*, p. 516. Dans l'Apocalypse selon Jean, 1, 8, il est écrit : « "Je suis l'Alpha et l'Oméga", déclare le Seigneur Dieu tout-puissant, qui est, qui était et qui vient. », in *La Bible*, Nouveau Testament, *op. cit.*, p. 343. Puis au chapitre 22, verset 13, Jésus dit à Jean « Je suis l'Alpha et l'Oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin. », *ibid.*, p. 362.
[125] Roselyne Collet-Waller, *Aragon et le père. Romans*, *op. cit.*, p. 190.
[126] Rappelons que dans ce recueil, le pète figure certaines étapes cruciales de la quête douloureuse de son être intime.

propriétaire. De plus, la valeur sémantique et la structure rythmique même du vers garantissent le rejet qu'occasionne la présence du nom « impropre ». L'alexandrin présente une césure qui divise le vers en deux ensembles sémantiques s'opposant l'un, l'autre. « Mes gencives » se cognent « aux cailloux de son nom » dans un affrontement où le premier groupe nominal symboliserait la matrice du nom à venir et corrélativement du nouveau verbe, et où le second groupe matérialiserait l'inflexibilité, la paralysie du « mauvais » nom, du nom « emprunté ». Ce vers à lui seul pourrait être la métaphore de la discorde entre le « je » énonciateur et son nom d'adoption.

Car ne pas souhaiter s'appeler « Sénac », c'est admettre la hiatus identitaire, mettre en lumière le mensonge du lien de parenté qu'on lui prête, c'est faire du « je » énoncé l'espace d'une expression plurielle, c'est donner au sujet lyrique d'énonciation la valeur de potentiel identitaire et ainsi évacuer les indices retors d'une représentation impropre à laquelle le nom de « Sénac » s'étiquette. Le sujet ainsi énoncé s'apparenterait à la marque constructive d'une figure vivante du poète dans le poème, par le langage. « Ce ne serait pas [alors] d'une substitution de personne qu'il s'agirait mais d'une transmutation de valeurs. »[127] Car le nouveau nom n'est pas le masque qui préserve de l'*ego* ou de l'épreuve d'être, mais « ce raccourci de nous, où l'on […] se choisit un décor et tout d'un coup les événements prennent leur sens. »[128].

Borborygmes sous l'eau et voici qu'un nom fuse,
Eclabousse ta solitude.
Chant de fraîche écume, la nuit
Devient lisible.

(*OP*, p. 531)

Dans cette strophe extraite du poème au titre significatif de « Pour un nom », l'apparition du nom est associé à la « lisibilité » de la nuit, nuit qui pourrait symboliser l'obscurité existentielle, le questionnement identitaire et donc ontologique du poète sur lui-même. Le nom « adéquat » à l'homme serait alors le moyen de dissiper non pas la douleur du cheminement mais certaines zones d'ombre. Il accorderait au sujet qui se dit la possibilité de lire plus clairement en lui, plus en profondeur et surtout selon de nouveaux schémas de

[127] Benjamin Fondane, *Rimbaud le voyou et l'expérience poétique*, Bruxelles, Éd. Complexe, coll. « Le Regard littéraire », 1990, p. 102.
[128] Roselyne Collet-Waller, *Aragon et le père. Romans*, *op. cit.*, p. 190.

lecture, par une observation construite sur des angles inédits. Et cette multiplication de focales autoriserait une multiplication de postures d'énonciation propres à refléter les multiples images d'un sujet lyrique pluriel en quête de reconnaissance de ses différents visages. En résumé, le pseudonyme favoriserait la prise de parole libératrice d'un « je » énonciateur à l'origine d'un « je » énoncé, lui-même révélateur de la nature ontologique et artistique du sujet préexistant à l'énonciation. Il serait l'impulsion d'une mise en miroir poétique prolifique et sans limite, du sujet énonciateur.

Ainsi les noms de substitution masquent moins la personne qu'ils n'expriment la fragilité de son identité, l'insatisfaction d'une filiation chimérique que viendrait « compenser une série "d'hypothèses", sous forme d'autres noms, d'autres rôles. »[129]. Le jeu sur le nom apporterait une maîtrise sur soi et le poète, en testant l'expression égocentrique dans le champ expérimental du poème, cherche à rencontrer la présence adéquate à son existence, révélatrice de son être et de son histoire. Pour le poète, les noms se succèdent sans s'éliminer pour autant. Ils coexistent comme autant d'empreintes d'une identité à définir et d'une succession de postures énonciatives mises à l'épreuve.

Mais choisir de se renommer n'a pas pour unique conséquence de rompre avec l'héritage nominal transmis d'autorité par le choix conjugal de sa mère. Cette effraction introduite dans la nomination suppose d'autres motivations dont celle précédemment évoquée « d'être né de lui-même ». Le verbe poétique ne suffisant pas à l'exigence du poète pour accéder au pouvoir d'une nomination matricielle, le pseudonyme s'impose comme moyen d'écrire et d'être nouvellement et donc librement.

> Et toute la tentative du poète, dans l'espace de ses tourments,
> ne vise qu'à reconstituer ces syllabes d'où le visage pourrait
> surgir vivant du seul amour.
>
> (Préface d'*Avant-Corps*, *OP*, p. 447)

En évoquant une « reconstitu[tion de] syllabes », Jean Sénac ne nous dit pas autre chose que la nécessité oppressante qu'il éprouve d'écrire autrement, de s'exprimer de façon innovante et de trouver dans ce discours les promesses d'un auto-engendrement. Le pseudonyme semble autoriser cette démarche marginale. Il devient un masque qui permet au poète, sans modifier son éthique et ses qualités ontologiques, de manipuler en toute impunité la parole poétique,

[129] Roselyne Collet-Waller, *ibid.*, p. 186.

sans craindre la critique, de la travailler jusqu'à ce qu'elle livre les mots justes pour une nomination idéale du « je » énonciateur.

> Joueur, ordonne cette jungle, donne au lys des sables le
> nom,
> Tandis qu'entre la résonance et ta cuisse j'avance.
>
> (*OP*, p. 652)

Dans cet extrait du poème « H' Midett » appartenant au recueil *dérisions et Vertige*[130], l'apostrophe du nom « joueur » apposée à l'ordonnance de la « jungle » appartient au lexique de la comédie théâtrale. En effet, le comédien, le « masqué » est joueur. Or, ici, le joueur désigne le poète dans son costume de créateur, d'improvisateur. Il doit donner le « nom » à cette « jungle » qui pourrait symboliser sa quête aussi bien que sa parole poétique. Et en nommant, masqué, il « avance » sur le chemin des interrogations, il hasarde quelques moyens de dépasser la nomination impropre de son être et de son dire. Le pseudonyme habilite le poète à « ne pas réclamer d'autre filiation que celle qui, à travers l'œuvre qu'il crée, dont il est d'une certaine façon le père, le fait exister comme fils de son nom. »[131] Si le poète se renomme, c'est pour incarner une fonction paternelle susceptible de le ressusciter en un être et en un dire absolu. Le nouveau nom qu'il érige est porteur d'une fonction de détournement de la parole poétique.

En tant que fantasme d'une identité autre, le pseudonyme n'a pas de consistance, il n'est rien, ne se réfère à rien. Le poète avoue lui-même que « sans même un tourbillon / dans la salive du donneur de joie / notre nom s'effondre »[132] c'est-à-dire que dans l'expression poétique nul nom ne demeure constant et ne se réfère à une identité stable. Or, Jean Sénac voulait apparemment créer à partir de rien, faire sortir du néant une oeuvre qui le constituerait. Dans son recueil *Poésie* écrit entre 1958 et 1959, il confie cette ambition :

> Mon Amour m'a révélé ton nom
> Tout en nous s'anéantit : l'Eternité et le Néant
> Qui es-tu ? Qui suis-je ? Qui est ?
> Les saisons de la Terre n'abritent plus de réponse.
>
> (*OP*, p. 245)

---

[130] Dans ce recueil, le poète témoigne d'une recherche constante d'une formulation lyrique qui s'emploierait comme substitut poétique du sujet empirique.
[131] Dominique-Gilbert Laporte, « Christo : fonction du voile. Le suaire et le nom », in *Pictura Edelweiss*, n°3, *op. cit.*, p. 79.
[132] *OP*, p. 231.

La succession des trois interrogations rend compte de trois problématiques : l'identité de l'autre, l'identité de soi, et l'identité tout court. Rien ne paraît palpable, identifiable au poète et c'est à partir de ce rien que le poète veut commencer à dire et à se dire. « L'Eternité et le Néant » constituent la matière de son être et de son verbe. Au poète de trouver le moyen de les modeler et de les exprimer pour qu'en jaillissent la vie et la présence, à la manière d'un bing-bang poétique. Il se qualifie lui-même de « tricoteur de néant dans le néant des formes »[133]. Le poète est à présent identifié comme celui capable de renaître de ses cendres par la simple intervention du verbe poétique né de rien.

Condamné à errer dans les affres d'une nomination partielle, le poète doit lutter contre la précarité et l'approximation de la parole poétique ; dans l'impossibilité d'être nommé et de nommer justement, il affronte les chimères de l'irréparable, lui l'innommé, et essaie de se construire par et dans l'écriture. Il cherche à accéder aux pouvoirs régénérants d'une nomination sacrée. Jean Déjeux écrit : « Toute la poésie de Jean Sénac fut une poésie du nom : être nommé, être reconnu à part entière, nommer une patrie, des frères, puisque le père est absent. »[134] Mais les efforts bien que soutenus et constants demeurent stériles et le poète éprouve régulièrement l'angoisse, l'obsession et l'impossibilité de dire. L'art ne se plie pas au désir du créateur, le renvoyant à son nom initial[135] et le soumettant à une quête identitaire interminable. L'acte scriptural stoppe alors son travail d'empreinte pour révéler l'impermanence de la nomination, l'ampleur du désenchantement, face à l'impossibilité de fixer dans l'esprit et dans la chair le repère nominal. La difficile conquête de soi est sans cesse reconduite et nous détaillerons dans le paragraphe suivant qu'elle n'est pas seulement liée à une humilité et à un altruisme sans borne. L'état même de « sujet », la prise de conscience qui accompagne l'être existant en tant qu'entité unique précédant et s'établissant dans le langage, paralysent parfois l'élan poétique. L'objet de la quête représente paradoxalement un des freins à cette quête identitaire. Le « je », en même temps qu'il s'énonce, devient révélateur d'une nature et d'un devenir ontologique et artistique que le poète n'a peut-être pas la force de

[133] *OP*, p. 756.
[134] Jean Déjeux, *La Littérature algérienne contemporaine*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », n°1604, 1975, p. 88.
[135] En exergue au poème « La source et la vague » (*OP*, p. 645), Jean Sénac introduit ces mots d'Abou-Nowâs, cité par l'Émir Abdelkader : « Appelle par son propre nom celui que tu aimes et laisse tomber le sobriquet ; il n'y a pas de bien dans les plaisirs que l'on goûte dans le secret ». Si Jean Sénac considérait le pseudonyme comme un sobriquet, il a dû recevoir ce message comme une révélation sur sa détermination à changer de nom. Peut-être a-t-il compris à travers ces propos qui ont manifestement attiré son attention, qu'il devait se réconcilier avec cette part de lui-même que représente le nom, pour parvenir à « goûter » enfin aux « plaisirs » de la vie. Nous émettons ici une simple supposition qu'aucun autre texte du poète ne permet aujourd'hui d'avaliser.

regarder. La « peur du lyrisme » dépasse alors très certainement le cadre de l'énonciation poétique pour s'ancrer dans la chair même du poète.

b/ La difficile conquête de soi

Billet d'(A)
Le soleil s'est épuisé
à me sortir de ma nuit
Mais il n'a su que réfléchir
la sombre sinuosité
de ce MOI à jamais redouté.[136]

Dans une note rédigée le 4 novembre 1954, en pleine période de crise nationale[137], Jean Sénac conclut une réflexion menée sur l'action terroriste et l'engagement patriotique par ces quelques mots : « J'ai peur du lyrisme »[138]. Affirmation qui ne s'accompagne d'aucun autre commentaire. Afin d'appréhender le plus justement possible l'étendue d'affectation de cette peur, rappelons les postulats formulés en introduction de notre travail quant à la définition du sujet lyrique : ce dernier s'identifie comme sujet résultant de l'énonciation, écho révélateur et peut-être formateur du sujet énonciateur au moment où il s'exprime. Donc, parler de lyrisme revient à s'interroger sur la place et la réalisation du sujet lyrique au sein de l'œuvre poétique. L'aveu formulé ici par Jean Sénac soulève alors une question : Qu'est-ce que cette peur révèle du sujet tel que nous venons de le définir et plus particulièrement en tant que sujet énonciateur confronté à l'objet de sa pensée, à sa « référence identifiante »[139], en d'autres termes, confronté au « je » énoncé ? Plus largement, nous nous interrogerons sur ce que l'énonciation difficile d'un « je » poétique révèle ou cache du sujet énonciateur et de son rapport au langage.

Suivant les indices relevés dans l'œuvre poétique sénacquienne, nous orienterons notre réflexion selon trois axes de considération.

---

[136] *OP*, p. 593.
[137] Rappelons que le 1er novembre 1954, la guerre d'Algérie fut déclenchée par le FLN qui revendique toutes les opérations militaires menées durant les quelques jours précédents. C'est à partir de la revendication à l'autonomie d'une « culture héritée d'un long et glorieux passé », à partir de titres transmis par l'histoire, que ce mouvement s'efforce de légitimer la revendication de l'indépendance.
[138] Jean Sénac, « Carnets Paris (1954-1955) », note du 4 novembre 1954, in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, p. 245.
[139] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1990, p. 55.

Dans un premier temps, il paraît plausible que cette « peur du lyrisme » soit consécutive d'un rapport suspicieux, méfiant, que le poète entretient avec le verbe mis au service de ce lyrisme. En effet, si « le sujet n'est qu'un effet de langage »[140] tel que le définit Roland Barthes, c'est-à-dire créé par le langage, n'existant que dans et par le langage, c'est le langage lui-même que l'on se doit de suspecter et d'interroger. Et cette réflexion qui repose sur la problématique pascalienne mettant en corrélation la conscience de soi et la connaissance du verbe qui la modèle[141], transparaît dans l'écriture poétique de Jean Sénac.

> Phrases qui devaient nous permettre
> De vastes randonnées d'un nerf à l'autre, d'un os
> Au roc de lune.
>
> (*OP*, p. 558)

Ces vers empruntés au poème « Héliopole » rédigé en 1968 portent en substance la problématique évoquée ultérieurement. Les « vastes randonnés d'un nerf à l'autre » illustrent le voyage introspectif que le poète accomplit. Cette métaphore se réfère à la quête identitaire et existentielle si souvent affirmée par Jean Sénac. Et les « phrases », ces adjonctions de mots, devaient servir cette exploration intime, devaient relayer l'analyse à la manière d'un miroir capable de révéler, de mettre en lumière ce que la pensée réduite à un monologue intérieur, ne pouvait exprimer. Mais l'imparfait employé pour conjuguer le verbe « devoir » signe bien le regret du poète, témoin impuissant de l'échec de son entreprise. Or, si la phrase ne révèle rien du sujet qui l'énonce, c'est peut-être parce que les mots demeurent inaptes à rendre compte de ce qu'il est et de ce qu'il éprouve, tel que le suggère ce diptyque du poème « G… » écrit deux ans plus tôt :

> Je t'aime et je voudrais que les mots soient précis
> Comme ta peau à l'heure où l'univers dit oui.
>
> (*OP*, p. 452)

En utilisant le conditionnel et le subjonctif, Jean Sénac exprime l'idéal qu'il souhaite atteindre et dénonce en même temps un langage fuyant, approximatif, insatisfaisant. Ce dernier lui

[140] Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 62.
[141] Dans son ouvrage *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi,* Georges Poulet rappelle une théorie pascalienne qui illustre parfaitement l'idée développée : « je n'ai pas de conscience claire de moi-même parce que je n'ai pas une intuition claire du lieu (le langage) où je me découvre situé. », Paris, Éd. Librairie José Corti, coll. « Rien de commun », 1977, pp. 21-22.

demeure un mystère dans son insuffisance même. L'écriture substitue à la réalité un faux-semblant dont le poète a pleinement conscience mais qu'il n'arrive pas à juguler. La culpabilité de son impuissance le pousse même, dans le poème « Ahmeta » écrit la même année, à penser le rapport du poète à son œuvre en terme de bâtardise dans toute la résonance péjorative de la formule :

> Les mots sont mes bâtards
> Et bâtard de ma peine
> J'enfante dans le lit
> De leurs microsillons.
>
> (*OP*, p. 482)

« Les mots sont [donc les] bâtards » du poète, irrecevables et pourtant accueillis, matière du poème fissuré, instable, pleine de « microsillons », ouvrant la voie à un possible « enfantement » verbal et simultanément ne laissant que des étroitesses au dire. Ils ne seront jamais garants d'unité, de vérité. Le langage demeure fiction au centre de laquelle le poète place un sujet énoncé, un autre moi, reflet alors mensonger, déviant, du sujet énonciateur.

> Et je mens juste pour t'aimer
>
> (*OP*, p. 54)

Cet aveu du poète confesse que le « je » lorsqu'il est énoncé, est porteur d'inexactitude, de mensonge ; en d'autre termes, qu'il ne traduit pas vraiment ce que le sujet énonciateur désirait exprimer de ses états d'âme. Le sujet énoncé devient complice de la tromperie, faux reflet de son énonciateur. Nous verrons dans le quatrième chapitre de ce travail, comment Jean Sénac tentera d'ajuster son verbe poétique à son désir charnel, à la vie épidermique et affective de son être, afin de la planter au sein de sa vie même non plus comme un faire-sentir, un faire-comprendre erroné et falsifiant, mais comme le prolongement ajusté de sa personne. La poésie ne servira plus l'expression, la volonté de se dire, mais *sera* une partie du poète. Elle répondra dès lors aux impératifs d'authenticité et de vérité du poète, et tentera de découvrir davantage la nature du sujet qui la fonde et s'y fonde.

Mais pour l'heure, malgré « la peur du lyrisme » et l'insuffisance du verbe, le poème s'érige comme examen de conscience, comme un journal intérieur, une « démarche

introspective »[142] qui tente de laisser transparaître quand même la possibilité de se dire à la manière « d'un Corps écrit »[143]. Dans le poème « Clous » du recueil *dérisions et Vertige*, le poète revient sur cette poétique :

> *Une fois de plus, cette poésie est un Journal. Mal foutu, « incorrect », nervures détramées, persécuté jusqu'à son eau, aux lisières de nos quotidiens Sétif, Auschwitz, Hiroshima. Qui dirait un essai pour* franchir.
>
> (*OP*, p. 627)

Ce « *journal* », cette poésie datée précisément, est donc un « *essai pour* franchir » : franchir l'illégitimité du langage, le hiatus du verbe et peut-être aussi la pudeur, la culpabilité, le perfectionnisme, tout ce qui séquestre le poète et l'empêche de se dire. Le poème occasionne ainsi un retour sur soi et du moi, prend la forme du bilan à la fois sous le signe de l'échec et du possible. Il devient l'occasion d'un regard lucide qui refuse le piège des mots, la complaisance de soi. Il provoque une émotion due à l'omniprésence d'un moi souffrant qui se confie, se confesse, tente de capter l'unité du locuteur. Le « je » si souvent dispersé et mal établi cherche l'assurance de son existence et de son unité dans l'ordre d'une chronologie qui fixe les repères et présente successivement les différents états de son expression.

Mais la « peur du lyrisme » freine de nouveau l'écriture et devient, dans un second temps symptomatique d'une autre crainte : celle de prendre conscience de soi et surtout d'une certaine diffraction du sujet qui serait irréversible. Pour le poète, il semble insupportable de s'avouer que l'unité du sujet n'est peut-être qu'un leurre, un Graal inaccessible, un Eldorado impénétrable.

Le mouvement de la pensée que le poète engage dans l'écriture poétique est celui par lequel le « moi » énonciateur se projette en un « moi » énoncé et tente de découvrir son identité grâce au reflet de la figure virtuelle qu'il contemple. Le sujet de l'énonciation découvre dans l'activité de sa pensée, dans l'énonciation d'un « je » poétique, produit de son *cogito*, qu'il existe de façon possible : « je parle et j'existe »[144]. Bien sûr, par le verbe « parler » le poète n'entend pas une « simple articulation mécanique » mais plutôt l'émission d'une pensée structurée, réfléchie et critique. Ce constat cartésien se construit dans le sillage déjà tracé par Descartes grâce à son fameux « je pense donc je suis ». Le poète réalise qu'il *est* un être qui

[142] Hamid Nacer-Khodja, postface des *Œuvres Poétiques*, *op. cit.*, p. 797.
[143] *OP*, p. 627.
[144] *OP*, p. 173.

pense et que la nature de cette dernière faculté lui confère une existence singulière. Pour Jean Sénac, « tout se ramène finalement […] à une œuvre [qui serait] un ouvrage de l'esprit dont l'esprit prend conscience – prenant du même coup et par le même acte, conscience de soi. »[145], tel que l'exprime Georges Poulet dans une analyse générale du rapport entre sujet écrivant et sujet écrit En se confrontant avec son reflet, il se prouve à lui-même qu'il existe. Il obtient une sorte de garantie interne de sa propre existence. C'est ce qu'éprouve, constate et rend compte Mallarmé à travers la thématique du miroir qui parcourt son œuvre : « Qu'est-ce , les Lettres, que cette mentale poursuite, menée en tant que le discours, afin de définir ou de faire, à l'égard de soi-même, preuve que le spectacle répond à une imaginative compréhension, il est vrai, de l'espoir de s'y mirer »[146].

Mais la prise de conscience de son apparente existence n'allège pas le poète du poids de son hétérogénéité. « L'émiettement » du sujet lyrique énonciateur continue à ébranler le poète soumis au constat irrévocable que le « je » énoncé révèle la pluralité du moi. Car « la conscience est un miroir mouvant où se reflète une infinité d'images elles-mêmes aussi mouvantes. […] Il en résulte que tout se fragmente, non pas seulement l'image du monde extérieur mais celle du Moi lui-même. […] nous ne sommes chacun qu'une pluralité d'êtres »[147]. Constat qui mène Jean Sénac à écrire, au terme de son recueil *dérisions et Vertige* :

> O dérision
> Dans ce bus je suis seul
> Pluriel pour ne pas mourir.
>
> (*OP*, p. 736)

Ainsi comme l'énonçait Valéry : « Le Moi n'est pas un »[148]. La variabilité du moi est donc une constante, et c'est peut-être cette réalité saisissante du « soi-même en tant qu'autre »[149] que craint Jean Sénac. Le « je » énoncé ne serait jamais que la preuve d'une insondable et inépuisable altération et altérité de son énonciateur. Et comme le suggère Daniel Oster, « plutôt que de "champ littéraire", il faudrait parler de *champ figuratif* »[150] de l'écriture.

---

[145] Georges Poulet, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, *op. cit.*, p. 95.
[146] Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », in *Œuvres complètes*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 648.
[147] Georges Poulet, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, *op. cit.*, p. 138.
[148] Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, tome II, p. 279.
[149] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit*., p. 14.
[150] Daniel Oster, préface à *L'Individu littéraire*, Paris, P.U.F., 1997, p. 4.

Confronté à un inconnu (le « je » énoncé), le poète a soudainement une vision de lui trouble et imparfaite qui avorte la réalisation pleine de l'acte de conscience au profit d'un sentiment de demi-ignorance et de non-familiarité. Il s'apparaît à lui-même dans une identité partielle et problématique. Alors, comme pour Saint Augustin, Pascal ou Valéry, Sénac s'engage dans ce que Georges Poulet appelle « un dialogue intérieur où il y a des questions et des réponses, où le moi mal informé sur son propre compte, contemple successivement toutes les possibilités d'être »[151].

> Qui es-tu?
> Oui Qui suis-je ?
> Qui SOMMES-NOUS
> Nous qui n'avons partagé que les excréments et le sperme ?
>
> (*OP*, p. 546)

À cette interrogation constante sur l'identité, exprimée ici dans un poème du recueil *Le Mythe du Sperme-Méditerranée*, le poète répond en déclinant les multiples possibilités d'être qu'il a connues, sans toutefois réussir à en déterminer une de façon fixe et durable :

> Quand j'aurai retiré mon poète
> Mon pédé ma barbe mon bâtard
> Mon algérien mon sommeil
> […]
> Vous me verrez.
> […]
> Vous m'aimerez.
> En attendant, avec tous ces mots de nylon,
> Je transpire et je feins.
>
> (*OP*, p. 683)

Ces vers sont extraits du poème « Ordre II » écrit le 17 octobre 1970 et nous remarquons que successivement pressenti comme « poète », « pédé », « barbu » puis « bâtard », le poète se dévoile sous différents visages sans toutefois en retenir un. Le poète continue de « feindre » l'unité, convaincu de son hétérogénéité et de son incapacité à la dépasser. Sénac ira même plus loin que cette simple observation de la dispersion de l'*ego* puisqu'il poussera sa réflexion jusqu'à soupçonner une différenciation radicale entre le sujet énonciateur et le sujet énoncé, l'un s'affirmant indépendamment de l'autre, et le second demeurant étranger au premier bien que le révélant.

[151] Georges Poulet, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, *op. cit.*, p. 123.

Tu es seul et tu t'écoutes
et tu ne t'entends même pas
En écrivant tu fuis ton ombre
tu essaies de prendre au sérieux
ce que la plume récupère
du chaos triste de la voix
[…]
Tu es à l'affût de la phrase qui sauve
Tout ensemble tu es noir
et tu règnes transparent
Tu cries dans le secret ta friable espérance
ô monstre de tendresse
mon ami dur ô moi.

(*OP*, pp. 71-72)

Dans ce poème qui constitue une des premières compositions de l'auteur, Jean Sénac utilise le « tu » comme substitut d'un « je » énoncé qui, manifestement, ne convient pas au poète comme marque révélatrice de lui-même. Dans ce dialogue entre lui et son image, le « je » qui devrait présider à l'énonciation disparaît comme si le poète suspectait une inadéquation entre cette présence locutive et ce qu'il souhaiterait qu'elle révèle de lui. Le « je » devient un « tu » qui autorise le poète à figurer une rupture, une dislocation entre le sujet d'énonciation et celui énoncé, chacun existant indépendamment de l'autre, malgré que tous deux soient issus du même *ego*. En s'adressant à ce « je » énoncé, ici innommé, le poète dénonce le terrible constat du « règne de sa transparence », avouant qu'il ne peut nullement être représentatif de son existence, de sa présence.

Le sujet lyrique énoncé ne serait qu'un « fil du poème, un sujet crypté, un rêve de sujet, un reposoir du sujet »[152], une sorte d'hologramme créé par le langage, étranger au poète. Ce qui reviendrait à supposer que le poète demeurerait étranger à lui-même, « étrangeté qui serait comme un écart »[153]. Observé à distance, ce « je » inscrit sur le papier demeurerait différent du *cogito* qui le fait naître puisqu'apparent, il serait totalement détaché de la conscience, il ne s'assimilerait pas. C'est ce qu'éprouve Valéry lorsqu'il avoue se sentir « un certain Moi étranger par essence à tout ce [qu'il est] »[154].

Ce « je » énoncé, bien qu'étranger au poète, réfléchit pourtant la preuve de son existence et la variabilité de son *ego*. Il ne peut s'en détacher totalement et reconnaît la filiation problématique qui les unit. Cependant, la présence de ce sujet énoncé ne suffit pas à

[152] Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie comme l'amour : essai sur la relation lyrique*, Paris, Éd. Mercure de France, 1998, p. 46.
[153] Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, tome I, p. 137.
[154] *Ibid.*, p. 191.

lui livrer tous les secrets de son existence. Être de papier, le « je » de l'énonciation ne rend pas compte de l'épaisseur de la présence au monde et à lui-même du « je » énonciateur. Il ne dévoile qu'une infime dimension de son être et c'est peut-être cela aussi qui angoisse le poète lorsqu'il avoue « avoir peur du lyrisme ». Nous allons donc appréhender dans un troisième et dernier temps, la manière avec laquelle, sans se détacher du sujet d'énonciation, Jean Sénac essaie de trouver ce qui, dans et peut-être aussi hors du langage, fonde le sujet.

Jean Sénac entame sa démarche en cherchant hors de sa pensée les preuves de son existence. Il réalise alors que ce qui le fait être par delà l'énonciation d'un « je » poétique qui ne le révèle qu'en partie, ce sont les émotions et les sensations qu'il cultive dans et hors du champ littéraire. Comme l'être stendhalien représenté par la duchesse Sanseverina-Taxis[155], cette âme qui se livre tout entière à l'impression du moment, Jean Sénac s'accroche aux émotions et aux sensations fortes qui ont tendance à renforcer le caractère personnel du moi qui les éprouve. Comme Valéry qui affirmait que « c'est par la sensation, par dégrossissement progressif de la sensation, que peu à peu, par bonds, le lieu, le moi, la personne, la circonstance, se dégagent comme un éblouissement initial se résout et l'accommodation se fait »[156], Jean Sénac joue de la douleur et de la joie dans son travail d'écriture poétique, deux sentiments qui l'affectent au plus haut point et qui lui imposent à chaque fois une sensation de mort et de renaissance. Dans la thématique de l'amour de l'autre et de la poésie, largement perçue dans son discours, la souffrance et la jouissance se marient pour une meilleure prise de conscience non pas de l'être ou de l'objet aimé mais de soi-même. C'est ce dont témoigne les vers suivants extraits du poème « Avec nos cinq sens conquérir les autres » daté du 21 novembre 1966 :

> Les mots m'ont envahi, m'ont ligoté.
> Je croyais être libre, ils ont tout retourné, ils circulent
> D'un membre à l'autre, des ongles aux vertèbres, du
> cœur
> À la lune, cet empire
> Où je règne sans regarder, sans tenir, depuis des millé-
> naires aussi sûr que ma peau.
>
> (*OP*, p. 486)

[155] Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, chap. VI.
[156] Paul Valéry, *Cahiers*, *op. cit.*, tome II, p. 134.

Le premier vers de cet extrait suggère une prise d'otage du poète par les mots. Les verbes « envahir » et « ligoter » connotent une souffrance qui détermine la nature de la relation que le poète entretient avec la parole poétique. Mais cette agression occasionne une remise en question des acquis du poète. Il se « croyai[t] être libre » et prend conscience que « depuis des millénaires », il a « régné » sur lui-même « sans [se] regarder ». « L'empire » auquel il fait allusion pourrait très bien se référer à sa propre personne. La souffrance que lui impose donc la parole poétique participe de cette prise de conscience autocentrée. La douleur semble donc bien participer d'une révélation. Pas de souffrance sans prise de conscience de lui-même par celui qui souffre. Et Valéry de surenchérir : « Descartes eût mieux fait d'écrire : Je souffre donc je suis.[157] […] Pas de douleur sans moi »[158]. En d'autres termes, la douleur est une preuve particulièrement décisive qu'on se donne, en l'éprouvant, de sa propre existence.

Pour conclure, rappelons que l'unique roman écrit par Jean Sénac lors de son exil en France, pendant la guerre d'Algérie, entre février 1959 et octobre 1962, s'intitule de manière révélatrice *Roman du père, pour en finir avec l'enfance*. Cette entreprise littéraire sera abandonnée par son auteur après son retour en Algérie en 1962 alors qu'il venait juste d'achever la première partie – « Ébauche du père ». Les six ou sept autres volumes prévus par Sénac, qui devaient constituer le *Livre de la Vie*, quant à eux, ne verront jamais le jour. Ce roman, qui ne cesse d'interroger le père absent, sans visage, tantôt assimilé à Satan, tantôt à Dieu-le-Père, ou encore le Christ lui-même, avait donc pour vocation d'en « finir avec l'enfance », de l'exorciser, mais ne fera en réalité qu'accroître le mystère douloureux de ce père demeuré inaccessible. Alors se pose l'ultime question : En a-t-on jamais fini avec l'enfance ? « La poésie de Jean Sénac est [manifestement] destinée à répéter indéfiniment ce que le roman n'a pas réussi à circonscrire dans le cercle du récit. »[159] Nommer le père, être nommé, accueillir et rendre compte de son lyrisme, autant de tensions qui traversent l'œuvre poétique de Jean Sénac pour n'être finalement jamais exorcisées. Les réflexions et méditations du poète sur les zones immergées de son identité croisent les chemins labyrinthiques de la réflexion sur l'être, menée par la littérature française : on y retrouve la présence d'un moi fragmenté, étranger à lui-même, loin d'être cerné et révélé dans sa pluralité, éprouvant de grandes difficultés à trouver un verbe qui le réfléchisse… une mise en danger de soi qui comprend les clés de certaines réponses existentielles.

---

[157] Paul Valéry, *ibid.*, p. 337.
[158] *Ibid.*, p. 1026.
[159] Dominique Combe, « Jean Sénac. Le roman impossible », in *Awal, Cahiers d'études berbères*, n°10, Paris, Éd. Awal éditions, 1993, p. 43.

Comme pour Claudel dans ses essais sur *La Connaissance du temps* de son *Art poétique*, Sénac va poursuivre son écriture dans un état d'ignorance de lui-même, état qui va se traduire par de nombreuses interrogations, hypothèses, expériences, afin de tendre vers quelques révélations ontologiques et artistiques. Sur ce chemin de doute, interviennent comme des supports interrogateurs et à interroger, les voix d'écrivains-modèles qui s'inscrivent dans les textes poétiques de Jean Sénac comme des pansements à la parole trébuchante du poète, comme des hommages ou des voies d'orientation, avant d'impulser une écriture singulière. Pressenties comme des « balises » poétiques, les nombreuses citations qui ouvrent les recueils sénacquiens ou relaient sa parole au sein même du poème, révèlent l'éclectisme des goûts poétiques du sujet énonciateur, éclectisme où s'entremêlent des voix proches et paradoxales, et qui est à son tour l'expression d'une disparité de l'*ego*. Cette écriture de substitution qui précède l'énonciation d'une poésie plus personnelle aura pour fin d'apporter au poète « égaré » suffisamment d'informations sur lui et sur son art pour qu'il puisse toujours conserver une démarche authentique dans son éthique comme dans sa poétique.

3. L'identité poétique

Le maître n'est pas celui que l'on suit
témérairement ou que l'on imite.
Il est celui qui nous enseigne, qui nous convie.
Celui qui vous apprend sans complaisance, sans égards,
le métier et la dignité d'un tel exercice.[160]

Nous savons que Rimbaud cherchait à imiter Banville, que Mallarmé admirait Baudelaire, et Nerval, Victor Hugo, et que Balzac, avant d'écrire *La Comédie Humaine* qui est l'expression de son génie propre, voulait imiter Walter Scott ou Ducray-Duminil. Certaines écritures trouvent parfois leurs modèles dans des narrations antérieures avant de se singulariser et souvent, en littérature « comme en peinture, le créateur finit par son génie et commence par celui des autres »[161]. Jean Sénac n'échappe pas à cette *mimésis* et beaucoup de ses poèmes sont imprégnés de l'admiration qu'il vouait à certains auteurs. Il serait fastidieux d'évoquer ici chaque détail sémantique, symbolique ou syntaxique, qui révèle l'influence de

[160] Jean Sénac, *Carnets inédits*, janvier 1954, citation parue en exergue de l'ouvrage de Hamid Nacer-Khodja, *Albert Camus. Jean Sénac ou le fils rebelle*, Paris, Éd. EDIF 2000, coll. « Paris-Méditerranée », 2004, p. 7.
[161] André Malraux, *L'homme précaire et la littérature*, Paris, Éd. Gallimard, 1977, p. 158.

ces auteurs auxquels le poète rend régulièrement hommage dans son œuvre. Cependant, certaines de ces voix martèlent significativement l'œuvre poétique de Jean Sénac et il nous a paru judicieux de traiter quelques échos ou écarts avec la pensée et l'écriture poétique de ces auteurs, car le traitement de ces références pourrait mettre en lumière la position du sujet énonciateur face à la résonance d'un « je » énoncé par d'autres, ainsi que sa capacité à s'en détacher pour asseoir sa propre voix. En effet, l'usage des citations, le mimétisme stylistique, « assument une fonction d'hybridation de l'origine et font vaciller la notion de créateur. L'origine de l'œuvre se perd dans la démultiplication de l'auteur […] et l'interrogation sur la genèse de l'écriture vaut comme déplacement de questionnement sur [les fondements et la nature du sujet qui s'exprime] »[162]. Ainsi, le « je » énonciateur et le « je » énoncé s'imprègnent de la résonance d'autres voix qui les modèlent tout en devenant motrices d'une singularité prometteuse. Le poète devient alors un apprenti qui intègre « l'atelier »[163] du maître dont l'écriture servira de modèle, écriture qui exerce une profonde fascination sur l'élève et requiert une attention des plus ardues.

La critique n'a que furtivement mis en évidence l'influence rhétorique de ces modèles sur l'écriture poétique de Jean Sénac. Elle n'a souligné le plus souvent que l'enseignement philosophique et théorique de ces « maîtres à penser et à écrire » en omettant de développer les tentatives d'imitation ou l'inspiration qui marquent dans l'œuvre de Jean Sénac, à la fois la nécessité de trouver des appuis à l'expérience de l'écriture et une volonté d'aboucher sa parole à celle de ses « professeurs » pour s'en détacher avec lucidité et sagacité. La difficulté

---

[162] Roselyne Waller, « Aragon, secrets de fabrication » in *Écriture de soi : secrets et réticences*, *op. cit.*, pp. 213-214.

[163] « ATELIER » est le titre d'un poème que Jean Sénac rédige en 1972. Il y déploie une écriture dont la première valeur est d'être musicale en amont de sa propriété sémantique, une écriture construite autour de nombreuses allitérations et assonances et bâtie sur un jeu d'homonymies, à la manière des poèmes de Jean-Pierre Millecam dont un vers, mis en exergue, sert d'exemple :

ATELIER

Pourquoi toute ta vie Titine t'es-tu tue ?
Jean-Pierre Millecam

T'as tout.
Tatoue.

Le vit
Le vit.

Tout fut
Touffu

(*OP*, p. 743.)

d'établir ces rapprochements d'écriture s'explique par la pauvreté des témoignages et garanties laissés par le poète ou apportés par son entourage ; ce qui pouvait amener certains lecteurs à penser ces convergences, hasardeuses ou imprécises. Cependant, en s'appuyant sur les révélations des carnets intimes[164] tenus par Jean Sénac tout au long du cheminement de son travail poétique, nous allons tenter de mettre en évidence les rouages de cette *mimésis* qui participe paradoxalement de l'émancipation du poète. L'analyse de ces influences ne peut être exhaustive et sera prolongée tout au long de ce travail de recherche dès lors que la référence à certains auteurs consacrés par le poète s'imposera pour éclairer les tenants et les aboutissants de l'écriture poétique sénacquienne.

Nous verrons donc dans un premier temps, quelle démarche poétique personnelle incite le poète à se considérer « voyou », à la fois marginal et anticonformiste dans le sillage d'un Rimbaud, et « poète maudit » renouvelant le genre sur les traces d'Artaud et de Genet. Dans un second temps, nous nous intéresserons aux rencontres « philosophiques », idéologiques et amicales de Sénac avec certains de ses « pères spirituels »[165], rencontres qui façonnèrent l'homme et orientèrent sa parole poétique. Enfin, dans un troisième et dernier temps, nous évoquerons et analyserons les particularités rhétoriques qui avalisent l'émancipation littéraire de Jean Sénac, balisent son génie personnel et portent le sujet énonciateur vers un auto-engendrement qui le singularise.

a/ Le « voyou »

Dans un poème intitulé ironiquement « Poubelles précieuses », Jean Sénac compare les poètes à « [des] voyous de l'autogestion / Voyous de la révolution » et surenchérit en concluant de façon lapidaire « Le poète est un voyou »[166], affirmation qu'il fait suivre d'une énumération d'exemples au sein de laquelle on retrouve les noms d'Artaud, de Genet et de Rimbaud. On connaît, grâce aux témoignages de notes personnelles et d'amis

[164] Ces carnets ont été déposés à la Bibliothèque municipale de Marseille et renferment de très nombreuses notes et textes qui informent des déplacements, lectures, réflexions et expériences de Jean Sénac durant ses périodes d'exil et d'écriture. Une partie de ces carnets a été publiée dans les ouvrage *Jean Sénac. Pour une terre possible… poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, pp. 245-248, et *Algérie, un rêve de fraternité*, sous la direction de Guy Dugas, Paris, Éd. Omnibus, 1997, pp. 848 et suivantes.
[165] Émile Temine et Nicole Tuccelli, *Jean Sénac, l'Algérien. Le poète des deux rives*, Paris, Éd. Autrement Littératures, 2003, p. 57.
[166] *OP*, p. 461.

proches, l'admiration que Sénac vouait à ces trois auteurs qui représentent à ses yeux la trinité littéraire incontournable, à laquelle se greffera une autre trinité, toute aussi indispensable à l'émergence de sa parole poétique, celle qui compte Camus, Char et García Lorca dans ses rangs. Déjà en 1945, il avoue lire assidûment Rimbaud : « Lis Rimbaud. Ses poèmes me font du bien. Crus, amers, révoltés, assaisonnés à l'Infernale. Ce qu'il me faut à présent ! »[167] Au-delà des recoupements biographiques[168], c'est donc bien l'écriture poétique qui émeut le jeune poète et dans les vers sénacquiens s'appréhendent déjà et pour longtemps les assauts d'une provocation maîtrisée.

Jean Sénac s'intéresse en effet à cette écriture corrosive rimbaldienne qui s'entend par exemple dans l'évolution entre le portrait flatteur datant de mai 1870 d'une « Ophélie » « belle comme la neige » et celui d'une « Vénus Anadyomène » en juillet de la même année, dont le poète déclare qu'elle est « belle hideusement d'un ulcère à l'anus » et par lequel la beauté s'est retournée. Les talents de cet aquafortiste incisif qui dessine des « pendus »[169] ou des « Effarés », inspirent Jean Sénac qui s'essaie avec brio à l'ironie cinglante et à l'humour satirique, à la limite du pastiche dans ce poème écrit en 1970 et intitulé « L'éternité dans un buisson ». Alors âgé de 44 ans, le poète prouve par la rédaction de ces vers, une constante et infaillible admiration pour le « poète maudit »[170].

Reins puissants, fenouil de Florence,
Panicauts, lys des sables, errance
Folle des lèvres, impatience
Des mains, des mèches, du talon,
Jusqu'à ce qu'éblouie jaillisse en mugissant
La rose de l'anus et celle de tes dents.

(*OP*, p. 673)

La rupture entre la réponse première, très classique et romantique, faite aux attentes du lecteur, et le choc de l'image provocante du dernier vers, n'a pas pour simple vocation d'interpeller le lecteur sur ses habitus de lecture. Elle stigmatise aussi implicitement la volonté du poète de sortir d'un lyrisme consacré, ici tourné en dérision, pour tendre vers celui,

[167] Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, *Assassinat d'un poète*, *op. cit.*, p. 109.
[168] Mère catholique et éducation religieuse, homosexualité, père ou absence de père responsable de la quête incessante d'identité en ce qui concerne la comparaison d'avec Artaud.
[169] Voir le poème « Le bal des pendus ».
[170] La même année, il rédige un poème hommage à Arthur Rimbaud, qui s'intitule « Abdallah Rimbaud » (Abdallah était le nom du père de Mahommet. Sa résonance sacrée ne fait aucun doute quant aux intentions de Sénac de vouloir élever Rimbaud au rang des dieux de la littérature.) Voir la reproduction de ce poème en annexe II.

plus suggestif et baroque, d'une voix pudique mais affirmée. En effet, en détournant notre attention de lui, en gommant la présence d'un « je » énoncé, le sujet énonciateur semble s'effacer au profit d'un regard extérieur. Pourtant, le choix de composer ce portrait de l'étreinte selon le principe des associations géniales de Rimbaud, rappelle la présence subreptice de ce sujet à la pensée du lecteur. Derrière le choix de la structure et du lexique poétiques s'entend l'affirmation d'un sujet énonciateur qui se suggère davantage qu'il ne s'exprime. Ce qui ne l'empêche pas dans d'autres occasions de se mettre en scène sur le ton de l'auto-dérision, comme par exemple dans le poème « Pardon à rené Char » :

> Fallait-il ouvrir mes poubelles
> Avec ces morceaux de cervelle
> Plus ou moins blancs
>
> (*OP*, p. 677)

Les sensations et sentiments à vif se conjuguent à la distance qu'autorisent les images surprenantes et décalées des « poubelles » et des « morceaux de cervelles », pour faire peser toute la gravité du constat. Le sujet énonciateur reconnaît ses limites et ses maladresses littéraires sur le ton d'un humour noir cinglant. À l'instar de Rimbaud, Jean Sénac choisit lucidement de « s'encrapuler »[171] et de se dresser avec violence et sarcasmes contre toutes formes d'ordre établi. Ce refus formel de l'ordre poétique se doublera bien sûr d'un refus de l'ordre moral, sexuel et politique qu'il juge obsolète. La poésie, « réceptacle des fondamentales négations, haine contre »[172] milite alors pour « ne pas donner prise. Nier. / Somptueusement »[173]. Elle exprime, comme pour Segalen, au-delà d'un simple mouvement subversif, « l'indéfinie angoisse humaine aux prises avec la conscience »[174]. Le poète cherche l'expression inhabituelle d'un « je », un espace inconnu où il pourrait déposer sa trace en toute discrétion.

C'est alors qu'il expérimente, dans la veine de l'écriture genetienne, une poésie dans laquelle s'entend un érotisme cru qui laisse apparaître sans filtre des images sexuelles, et où se surrimpressionne un « moi » à la fois référentiel et représentatif :

---

[171] Arthur Rimbaud, Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871, dite la première lettre du Voyant, in *Rimbaud. Œuvres complètes*, Paris, Éd. Classiques Modernes, coll. « La pochothèque », 1999, p. 237.
[172] *OP*, p. 544.
[173] *Ibid.*
[174] Victor Segalen cité par Pascaline Mourier-Casile, préface de l'ouvrage *Arthur Rimbaud. Œuvres. Des Ardennes au désert*, Paris, Éd. Pocket, coll. « Pocket classique », 1998, p. 7.

Je te suce et tu cries : « Réjouis-moi ! »
Comme si je ne sais de quel abîme il fallait retirer le pétrole.

(*OP*, p. 647)

Dans cet extrait du poème « Lauriers du figuier » écrit le 10 août 1970, trois ans avant la mort du poète, l'acte sexuel ici évoqué peut être à la fois compris dans son accomplissement concret, le « je » énoncé se référant alors au poète imaginant l'acte, mais il peut aussi servir la métaphore du temps de la composition poétique et le « je » s'adresse alors au verbe qui attend d'être régénéré, « l'abîme » signifiant alors les profondeurs viscérales et psychiques du poète, et le « pétrole » désignant la quintessence de l'art poétique. Ces vers intentionnellement provocants, campent un sujet énoncé qui s'identifie selon la double interprétation qu'autorise le poème : à la fois contemporain au déroulement de la pensée, et illustratif lorsqu'il énonce un rapport au verbe poétique qu'appréhendent d'autres écrivains.

Ce sens de la provocation qui n'est ni candide ni gratuit, mais maîtrisé et servant la manifestation du sujet, s'accompagne d'un ton revendicatif, emprunté à d'illustres écrivains comme Rimbaud ou Artaud, et qui servira à asseoir une réflexion ontologique et littéraire dans laquelle s'inscrit un sujet énonciateur en pleine révolution identitaire et nominale.
La première revendication rimbaldienne que Jean Sénac épouse est celle de devenir un nouveau Prométhée, un « poète voleur de feu »[175] qui doit servir l'homme et sa connaissance, être capable de désarticuler les acquis pour mieux éclairer la vérité. Ainsi déclare-t-il :

- Démystifier, décrasser, humilité et Don –

(*OP*, p. 620)

Je vous ai détraqués mes sens (Arthur
Nous n'en finirons pas !)
Maintenant je le touche
Pour vivre le nommer

(*OP*, p. 611)[176]

[175] Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, dite la seconde lettre du Voyant, in *Rimbaud. Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 246.
[176] Ces deux extraits appartiennent à deux poèmes écrits le 30 janvier 1971, durant son séjour en France. Ces poèmes appartiennent au recueil *Alchimies (Lettres à l'adolescent)* dans lequel l'interrogation métapoétique se précise et s'accompagne de quelques tentatives de désarticulation du poème qui sont autant d'expériences pour toucher au verbe juste. (voir le poème *OP*, p. 613).

Le premier vers cité s'entend comme un programme d'écriture grâce auquel le poète reviendrait à l'origine du monde et des mots pour accéder à leur première valeur, étape préliminaire au « Don ». La seconde citation répondant au fameux « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens »[177] nécessaire pour se faire « voyant », révèle l'accession du poète à un état de fusion entre le verbe et la chair, ce que signifie l'expression « vivre le nommer ». Capable de transcender le verbe profane, il réintègre la vérité d'une parole qui se vit, « résumant tout, parfums, sons, couleurs de la pensée »[178], touchant au plus prés d'une révélation sacrée. Cette capacité de perception autorise le sujet à s'affirmer. Le « je » énoncé témoigne à la fois du poète qui dispose de cette capacité et représente le poète en train de découvrir cette capacité par et dans son travail d'énonciation. Le second « je » énoncé est contemporain d'un « je » qui écrit et se révèle à lui-même dans l'écriture.

Ainsi, « la première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance entière »[179] et Jean Sénac ne peut prétendre atteindre cette révélation de la poésie « corporelle » sans être préalablement éveillé à lui-même. À l'instar d'Artaud qui « se pressent autre que ce qu'il semble être »[180], Jean Sénac, nous l'avons vu, entame par son écriture, une démarche introspective. Comme pour Genet[181] dont « le théâtre objectiv[ait] les instances du moi en personnages étrangers à soi »[182], Jean Sénac se sert de la poésie pour opérer une diffraction du sujet qui révèle les différentes instances du sujet énonciateur en même temps qu'il utilise un « je » énoncé susceptible de le faire devenir, jusque dans l'aliénation et la perversion des termes employés, ce qu'on l'accusait d'être. Ainsi se déclare-t-il « pédé, bâtard » [183] et « fou garant »[184] à la manière de Genet qui se dit être « le lâche, le traître, le voleur, le pédé qu'on voyait en [lui] »[185]. Comme son contemporain, Jean Sénac se soumet à l'impossibilité de se constituer en sujet stable puisque manifestement ce sujet « n'est qu'une "fragmentaire apparence", une "forme provisoire de l'identité" »[186]. Les instances du sujet lyrique peuvent donc être permutables, le sujet énonciateur étant à la fois le poète et son

---

[177] Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, dite la seconde lettre du Voyant, in *Rimbaud. Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 243.
[178] *Ibid.*, p. 246.
[179] *Ibid.*, p. 242.
[180] Gérard Durozoi, *Artaud, l'aliénation et la folie*, Paris, Éd. Librairie Larousse, 1972, p. 99.
[181] A propos de Genet, Jean Sénac déclarait : « Genet que j'aime – le plus grand écrivain de ce temps, le frère contraire de Char, l'autre espace d'Artaud. » in *Ébauche du père*, *pour en finir avec l'enfance*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Blanche », 1984, p. 24.
[182] Michel Corvin, préface au *Théâtre complet* de Jean Genet, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 13.
[183] *OP*, p. 683.
[184] *OP*, p. 716.
[185] Jean Genet, *Journal du voleur*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 198.
[186] Id., *Œuvres complètes*, Paris, Éd. Gallimard, 1968, tome IV, pp. 30 et 24.

autre, le sujet énoncé se référant alternativement à l'écrivain ou à l'homme en général dans tous ses potentiels représentatifs.

Cette hétérogénéité aliénante génère bien sûr une souffrance que nous avons détaillée préalablement mais qu'il serait intéressant ici d'appréhender en perspective avec celle exprimée par Artaud en particulier. Nous l'avons vu, « l'émiettement » du sujet dans la poésie sénacquienne réclame une reconstruction de soi qui passe par l'auto-engendrement. Le problème que rencontre alors le poète est le même que celui révélé par Artaud, celui de « l'autodévoration […] d'une poésie digestive »[187], car celui qui écrit, en même temps qu'il s'énonce et se crée, déglutit son moi. Si l'homme existe grâce et par la parole, c'est la parole qui le désunit ou le désintègre, tel que le laisse entendre Jean Sénac dans le poème « Clous » du recueil *dérisions et Vertige* :

> L'homme ne serait-il qu'une condensation du langage ?
> Anatomie, atomisme du mot. Néant
>
> (*OP*, p. 628)

Pourtant, le corps continue de se constituer dans les mots dans un incessant jeu de naissance et de destruction. C'est en cela peut-être que Sénac, à l'instar de ses aînés, impose un sujet lyrique, certes vacillant mais constant.

Enfin, le poète se consacre « voyou » parce qu'il ose innover, il ose mettre sa parole poétique en danger, la réinventer sans cesse. Comme Rimbaud, il veut « être absolument moderne »[188] et réclame du « nouveau, – idées et formes »[189]. Sa première démarche consiste, comme nous l'avons déjà montré, à se méfier du langage, langage qui ne représente que l'image des choses. Comme Artaud, il éprouve la difficulté de se dire par la médiation textuelle et préfère renoncer au langage transmis par la société pour « donner un sens plus impur aux mots de la tribu »[190]. Il pervertit ce langage de fond qui « perd son rôle de désignation »[191] et, dans le sillage de la parole poétique d'Artaud, le mot n'aura de sens « que par sa situation dans une totalité rythmée et structurée […] aboutissant à un langage créateur,

---

[187] Antonin Artaud cité par Evelyne Grossman dans sa préface « Le corps xylophène d'Antonin Artaud » à *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 7.
[188] Arthur Rimbaud , « Adieu », in *Rimbaud. Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 440.
[189] Id., Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, dite la seconde lettre du Voyant, in *Rimbaud. Œuvres complètes*, *ibid.*, p. 247.
[190] *OP*, p. 681.
[191] Gérard Durozoi, *Artaud, l'aliénation et la folie*, *op. cit.*, p. 118.

"magique", en deçà (ou au-delà) de l'articulation ordinaire et de son abstraction »[192]. Par un jeu complexe et ambigu d'affranchissement de la parole, il crée une dissonance qui trouve sa résonance dans une libération de la poésie codifiée. Sa parole, s'apparente alors au concept de la « xylophénie » abouti par Artaud, à « une langue héritière du langage physique du Théâtre de la Cruauté […] avec ses va-et-vient entre oralité et écriture, entre graphie et sonorité, stigmate corporel et tracé de la voix »[193].

Habillé d'espace
Habité
D'opaque
Un mot
À l'oblique des yeux
Je ne veux pas
Ton rire (sur la pente de l'aigre)
Je veux
La colombaigle
Un peu
De luzerne
Rends-toi
(Petit langage filtré à travers les peupliers)
fais-toi poème.

Dans sa cage d'habits
Sanglote.
Nu moi
Que puis-je pour lui ?

Masse de l'Obiou
Grise et blanche
Peupliers
L'aubépine
Un silence strident
Ailleurs
Ici
Entre deux mouvements
La paix.

Aux tempes le très douce entaille des grillons
Sous les paupières l'explosion multicolore
L'immense tourbillon sec
Corps frais
Brûlant
L'averse à peine ose.
(*OP*, p. 696)[194]

[192] Gérard Durozoi, *ibid.*
[193] Évelyne Grossman, Préface « Le corps xylophène d'Antonin Artaud » à *Pour en finir avec le jugement de dieu*, *op. cit.*, p. 17.
[194] Ce poème, écrit en 1971, appartient au recueil *dérisions et Vertige* dans lequel nous relevons de très nombreuses occurrences référentielles à Artaud (voir *OP*, pp. 635, 719, etc.). La permanence de cette référence

Le vers se disloque pour habiter la page à la façon d'un souffle explosif, d'un corps éparpillé, signifiant plus par sa typographie et les temps où la parole se suspend que par la valeur sémantique des mots convoqués. Les assonances rythment le discours et rendent compte d'une atmosphère intime et subjective.[195] Sous les mots, la vie d'un corps : l'écriture devient orgasmique. Selon le mot d'ordre rimbaldien, le poète « donne de l'informe »[196] à l'expression d'un sujet sans forme, mouvant, mutant. Le « je » hétérogène trouve sa place dans un espace déstructuré, représentation d'un être en crise. Le poème devient « Corps Total »[197] et la matière physiologique, « salive, sueur, sperme, urine »[198] rappelle que la racine de l'être est dans la chair et que le sujet doit s'incarner avant de se dire. Le poème mue en « corpoème »[199] et campe comme « matérialisation corporelle et réelle d'un être intégral de poésie »[200], pour reprendre l'expression d'Artaud, face à l'aliénation généralisée du discours.

> Alors, il fut permis à chacun de périr selon sa joie.
> Les mots n'encombraient plus les vertèbres
> Ni la moelle notre horizon
> […]
> Vivant, il ne restait plus qu'à périr dans la multitude des
> jours
> chacun selon son orgasme […]
>
> (*OP*, pp. 558-559)

Dans ces vers qui composent une partie du poème « Héliopole » appartenant au recueil *Lettrier du soleil*, les mots et le corps s'entremêlent furieusement et le sujet se donne à lire entier par une *mimésis* typographique de l'agitation corporelle. « L'orgasme, défini comme "une fusée de mots liquides", devient le symbole majeur qui organise l'écriture, qui, en réalité, se substitue à elle. »[201] Cette poésie devient alors dévoilement du sujet lyrique en

---

nous permet d'affirmer que Jean Sénac fut particulièrement influencé par la poésie et la poétique d'Antonin Artaud au point de s'en inspirer pour tenter de répondre à certaines de ses questions métapoétiques.

[195] Sur ce point, voir *Traité du rythme. Des vers et des proses*, de Gérard Dessons et Henri Meschonnic, Paris, Éd. DUNOD, 1998, pp. 163-167.

[196] Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, dite la seconde lettre du Voyant, in *Rimbaud. Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 246.

[197] Cette expression a été créée par Jean Sénac.

[198] *OP*, p. 666.

[199] Ce néologisme est inventé par Jean Sénac. Les concepts de « Corps Total » et de « corpoème » sont cités ici comme prolongements d'une idée émise par ses aînés et nous les traiterons plus en profondeur dans la troisième et quatrième sous-parties.

[200] Antonin Artaud, Lettre à Henri Parisot, écrit de Rodez le 6 octobre 1945, in *Lettres de Rodez [à M. Parisot]*, Paris, Éd. Gallimard, 1948, pp. 19-25.

[201] Jamel Eddine-Benchéikh, « Poétique d'un monde langage chez Jean Sénac », in *Jean Sénac. Clandestin des deux rives*, *op. cit.,* p. 50.

même temps qu'elle provoque son éclatement, son incandescence. Poésie salvatrice et suicidaire, « cette union indissoluble est la caractéristique du processus créateur chez Jean Sénac »[202]. Sénac ne renoncera cependant pas à cette « alchimie » de la parole poétique, « alchimie qui est une science capitale (en exil) à laquelle il faudra bien revenir un jour et [qui] est aussi une transmutation par le Mot. On peut nous brûler vif, l'homme finira bien par se découvrir ! »[203]

Jean Sénac conçoit la poésie comme révolutionnaire de l'être tout entier et non seulement comme un naïf bricolage du langage. Elle cesse d'être une simple forme d'expression pour devenir un état de l'esprit et se fait du même coup moyen de connaissance. Elle devient un moyen de transformation du monde et de soi et réclame rigueur, apprentissage et persévérance. Cette exigence amenait Rimbaud à proclamer dans sa lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard : « je travaille à me rendre voyant »[204] ou encore dans la lettre du 15 mai 1871 adressée à Paul Demeny : « Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant »[205]. Adhérant aux propos d'Artaud selon lesquels la poésie doit être « corporelle et vivante »[206] le poète tente de se dire dans toutes ses possibilités d'être et d'expression. Et parfois l'absence d'être se dit aussi alors même que le sujet énonciateur figure l'énonciation poétique. « Je est un autre »[207] proclamait Arthur Rimbaud et, dans la poésie sénacquienne, le « je » énoncé réfère alternativement au sujet empirique, éthique, individuel ou collectif. Dans le dernier cas, il incite le lecteur à aller à la rencontre de lui-même par une entreprise de démultiplication de soi. Si Sénac a été touché par la poésie de Rimbaud, et pour celle d'Artaud ou de Genet, et qu'il a tenté d'en reprendre les démarches stylistiques, il a aussi chanté son allégeance à d'autres voix qui l'ont particulièrement ému et qui ont, par là-même, participé à l'édification d'un sujet sensible.

b/ Rencontres : influences et divergences

Il existe, dans le paysage de la poésie internationale, des écrivains dont la pensée métadiscursive, la mise en œuvre de la sensibilité dans l'écriture et les entrelacs du parcours

[202] Jamel Eddine-Benchéikh, i*bid.*, p. 53.
[203] *OP*, p. 527.
[204] *Rimbaud. Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 237.
[205] *Ibid.*, p. 243.
[206] Antonin Artaud cité par Évelyne Grossman dans sa préface « Le corps xylophène d'Antonin Artaud » à *Pour en finir avec le jugement de dieu*, *op. cit.*, p. 9.
[207] Arthur Rimbaud, Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871, dite la première lettre du Voyant, in *Rimbaud. Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 237.

poétique, ont particulièrement touché Jean Sénac. Cette émotion, le poète la traduit par une succession d'hommages qu'il rend à ces auteurs sous différentes formes : de la citation en exergue au commentaire critique ou intime en passant par le détournement d'expression sacrée, Jean Sénac invite le lecteur à lire dans ses vers l'expression d'une reconnaissance révérencieuse. Alors qu'il ne cherche pas inévitablement à inscrire son écriture dans une filiation rhétorique et stylistique, il s'abreuve de la pensée subversive, idéologique ou philosophique de ces auteurs, et souvent même de leurs conseils quand ils eurent la bonté de lui en prodiguer. La relation qu'il tisse avec eux dépasse la vulgaire imitation formelle de l'écriture pour épouser des enjeux ontologiques chers à son esprit critique. Nous nous intéresserons précisément à l'influence de cinq auteurs particulièrement lus et appréciés de Jean Sénac : il s'agit de Baudelaire, Mallarmé, Bonnefoy, Lorca et Whitman. La disparité de ces voix et leur complémentarité travailleront l'éclectisme sénacquien pour tendre à l'impression d'une sensibilité singulière révélatrice de l'unicité du sujet. Les poèmes de Jean Sénac rendent hommage à bien d'autres auteurs tels que Pasolini, Verlaine, De Nerval ou Gide, mais l'importance des occurrences référentielles concernant les cinq premiers noms cités nous a conduit à focaliser notre analyse sur l'esthétique et la pensée poétiques de ces écrivains.

S'érigeant en référence absolue, Baudelaire s'inscrit en avant de toute autre voix. « Et ce Baudelaire, n'est-il pas le Maître de tes mots ? »[208] De nombreuses citations mises en exergue aux poèmes de Jean Sénac garantissent une lecture assidue des poèmes baudelairiens et promettent les échos d'une influence certaine. Avant même de s'inscrire dans le parcours poétique, la voix baudelairienne résonne de son « spleen » dans la vie de Jean Sénac. En effet, il confesse en octobre 1945 : « Dégoût persistant, inquiétude quant à mon avenir, crainte de ma trop grande facilité à pécher. Spleen décevant, longues rêveries sans issue. Migraine, lassitudes. Depuis quinze jours ça ne va pas. […] effrayant »[209], « me complais dans mon spleen, l'entretiens. »[210] Mais à la différence de Baudelaire, Jean Sénac répond à ce spleen par une virulente révolte nourrie d'une auto-critique sévère par laquelle il s'accuse de facilité morale : « Bigotterie (Sic…) de sentiments, cabotinage intellectuel. À fuir ! La vie est rouge comme le soleil et le sang et non mauve comme un crépuscule d'automne ou les cernes d'un

[208] *OP*, p. 520.
[209] Jean Sénac cité par Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, *Assassinat d'un poète*, *op. cit.*, p. 104.
[210] *Ibid.*, p. 102.

poitrinaire. »[211] Malgré tout, ce « spleen » s'empare du texte dans un questionnement incessant sur la possibilité de représenter l'irreprésentable, tel qu'en témoignent ces vers extraits d'un des premiers poème de Sénac « Ses doigts de sable » daté du 10 octobre 1949 :

j'attends le sourire qui fêle
le mot qui accrédite
la vérité qui tranche

(*OP*, p. 50)

La posture intellectuelle de « l'attente » stigmatise l'impossibilité de trouver « le mot qui accrédite », celui qui toucherait au plus prés de « la vérité », qui rendrait compte de ce qui résiste au dire. Cette mélancolie est suscitée aussi par les difficultés du travail poétique, et prouve, comme l'avait tant revendiqué Baudelaire, que la poésie est un acte à la fois figuratif et ontologique. En effet, elle est dans l'ordre de l'Être constitutive de l'existence même du poète, sources de tensions et d'accalmies, un dialogue inépuisable de l'intériorité et de la forme. Le problème de figurer l'émotion, le sentiment, l'Être, a pour enjeu non seulement un renouvellement esthétique mais aussi et surtout des épreuves pour une conscience et une sensibilité déchirées.

Livres, ne fuyez pas ainsi.
Il y a de l'amertume dans votre silence
et je ne rêve que de paix.
Mes yeux sur les mots, quelle usure !
Mes doigts, quelle lassitude !
J'appelle sur mon corps fatigué de sa veille
un soleil à peine visible.
Sur ces lèvres, le premier pain.
Et du repos…

Livres, ne fuyez pas.
Trop de nuit me lacère.

(*OP*, p. 246)

Cette ordonnance composant le poème « La halte épuisée » du recueil *Poésie* et adressée aux « livre » qui ne se laissent pas écrire, qui « fui[ent] » dans leur « silence », révèle le labeur du travail d'écriture. Le « silence » des livres figure la difficulté du poète à énoncer le mot juste, approprié. Cette épreuve conduit le sujet énonciateur à implorer le « repos » de sa conscience en souffrance. Il « appelle » et « rêve » d'une abolition des tensions existant dans son *ego* et

[211] Jean Sénac cité par Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, i*bid.*

engagées dans l'écriture poétique. Le sujet énoncé se réfère ici au sujet énonciateur qui se dit dans sa tourmente et dans sa chute. L'expérience poétique se vit comme une douleur et fait accoucher le poète de lui-même. Son lyrisme reflète ici une conscience en miroir, qui réalise sa souffrance. En cela, Sénac répond à la parole baudelairienne et au concept de « traduction dans le langage d'une sensibilité moderne agressée »[212] y compris par le travail poétique qui la met en forme.

La lecture des poèmes de Baudelaire va aussi faire naître chez Jean Sénac une réflexion sur le « dandysme poétique ». En effet, la dialectique vigoureuse de refus et d'adhésion que Baudelaire engage dan son art d'écrire, fonde son esthétique au-delà de sa poétique. L'intégrité des valeurs de l'esthétique baudelairienne repose sur cette dialectique qui ordonne un examen de conscience perpétuel et campe l'œuvre d'art non plus seulement comme une réponse à une vocation mais comme un exercice ascétique, itinéraire de rédemption. Sénac, à sa manière, rend compte aussi dans les poèmes « Min Djibalina » et « Vers la belle de mai »[213] d'une esthétique qui se bâtit sur le refus de certaines doctrines littéraires :

> Une littérature du soleil, non plus exotique mais d'une impitoyable franchise.
>
> (*OP*, p. 337)

> Héritiers de trop de rigueurs et de cristallisations crispées, nous devons avoir désormais le courage d'assumer aussi le mélodrame. La poésie de ce temps ne peut être que Totale (et prendre en digestion tous ses prédécesseurs, y compris Ghil, les lettristes et les divins pompiers).
>
> (*OP*, p. 210)

La littérature maghrébine qui, jusqu'à présent, témoignait d'un « exotisme », d'une incomplétude et d'une castration de la réalité, doit être, selon le poète, dépassée et remplacée par une poésie « d'une impitoyable franchise » qui doit tenter de dire la réalité dans sa globalité, dans ses aspects attirants comme repoussants. De plus, le poète doit se dégager de ce qu'il appelle « rigueurs et cristallisations crispées » c'est-à-dire d'une « camisole » formaliste qui régnait sur les bienséances d'une écriture poétique codifiée. Le poème doit se

[212] Henri Lemaître, article « Charles Baudelaire », in *Encyclopaedia Universalis*, corpus n°3, Paris, Éd. Encyclopaedia Universalis, 2002, p. 877.
[213] Ces poèmes appartiennent respectivement aux recueils *Matinale de mon peuple* et *Les Désordres*.

libérer des carcans obsolètes des doctrines classiques pour trouver son mode et sa forme d'expression « totale ». Ainsi, le poète se singularise par une méditation esthétique avant-gardiste refusant les normes esthétiques et formelles de la poésie classique. Signalons cependant que si Baudelaire émettait une résistance esthétique au positivisme qui réduisait l'art à une fonction sociale ou idéologique, Jean Sénac n'opposera pas de refus à cet art « utilitaire », particulièrement lors de la guerre d'indépendance durant laquelle la poésie sénacquienne se fait militante, dénonce la censure qui bâillonne les intellectuels et prône le retour aux droits du peuple algérien. L'œuvre poétique est alors « utile » à l'émergence d'une nation et le recueil *Matinale de mon peuple* témoigne d'une parole qui œuvre pour la libération de son peuple. « La gratuité de l'art » ou « doctrine de l'art pour l'art » tout aussi condamnée par Baudelaire dans laquelle il voyait un « culte de la forme » néfaste à la création littéraire, rend aussi méfiant Sénac qui, à l'instar de son modèle, choisira la voie du symbolisme poétique.

En effet, le symbolisme prophétisé par Baudelaire et qu'il définit comme « l'essence de l'art pur et magie suggestive »[214] sert les ambitions poétiques de Jean Sénac. Comme Baudelaire, il voit dans l'art une alchimie technique du langage qui produirait une surréalité poétique susceptible de reconstruire le paradis perdu par la nature. Le poème s'attache alors à l'unité du quotidien et rend compte de sa double dimension de fugacité et de permanence.

> Regarde l'arbre. Sa perpétuelle chevauchée
> du détritus vers l'oiseau.
> Viens. Approche tes lèvres de mes lèvres.
> Écoute au-delà de l'oiseau.
> Nous irons vers la mer.
> La mer efface les aphorismes.
>
> (*OP*, p. 238)

Dans ce poème extrait du recueil *Poésie* composé entre 1958 et 1959, l'instant d'un « regard » accordé à l'arbre se dilate pour permettre la visualisation de la « perpétuelle chevauchée ». Fugacité et permanence fusionnent en un même élément et le langage invite à « écoute[r] au-delà de l'oiseau ». Derrière la banalité se cache une surréalité que l'homme ne peut atteindre que par la transcendance du langage. Si la « mer » symbolise ici cet « autre » espace, cette autre dimension conjointe à celle observable, nous comprenons alors « l'efface[ment] des aphorismes » comme la désintégration de l'image figeante, de la formule réductrice. Ainsi Jean Sénac marche-t-il dans les pas de l'esthétique baudelairienne et affirme-t-il la magie

[214] Henri Lemaître, *ibid.*, p. 875.

perceptive et suggestive du verbe poétique. La vie intérieure devient alors universelle pour peu que le poète se discipline chaque jour à une interprétation poétique de son *ego*. À l'instar de Baudelaire, « tout pour [lui] devient allégorie »[215], y compris ses déchirures, ses angoisses, ses amours et ses espoirs. En se soumettant lui-même à la vision poétique, le sujet se révèle dans le langage. Le « je » énoncé porte les marques d'une autre réalité de son être. Il devient le signe d'un lyrisme plus large que celui déjà incarné et

> Écrire devient
> Une anatomie vertigineuse.
>
> (*OP*, p. 453)[216]

Si l'esthétique sénacquienne s'est beaucoup inspirée de celle de Baudelaire, les lectures que le poète a faites de l'œuvre de Mallarmé ont aussi énormément influencé son écriture[217]. Il y a trouvé une rupture d'avec la tradition d'une littérature de la représentation, rupture qui portait le sceau d'une modernité qu'il glorifiait. Car, Jean Sénac cherche surtout dans l'écriture de ses derniers recueils[218] à brouiller le sens du poème au profit d'une autre logique, celle de la rythmique et de la mélodie. Comme Mallarmé ou son contemporain Verlaine, il tente de substituer le sensible à l'intelligible. Cependant, à la différence de ses « mentors », il ne cherche pas à évacuer le sujet de sa poésie. Le « moi » continue de s'exprimer à travers la marque pronominale « je » qui trouve son identité dans le rythme du poème. Le poète ne s'énonce plus explicitement, il se fait sentir. Le rythme du poème peut à la fois traduire la sensibilité du sujet énonciateur comme être révélateur de la vie intérieure du poète quand ce dernier ne cherche pas à la maîtriser. L'empreinte du poète se fait mystérieusement avec le texte entier, comme l'illustre le poème « Nuit vive » daté du 6 décembre 1967 et apparaissant dans le recueil *dérisions et Vertige* :

> Toi, conquérant du sépulcre,
> Là les mots tu les tiens

---

[215] Charles Baudelaire, « Le cygne » in *Œuvres complètes*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 86.
[216] Il s'agit du « Deuxième poème iliaque » daté du 14 juillet 1966 et appartenant au recueil *Avant-Corps*.
[217] Nous n'avons pu conforter cette affirmation par des considérations de Jean Sénac lui-même. Cependant la critique s'accorde à trouver de troublantes ressemblances entre l'écriture sénacquienne et la poétique mallarméenne. Nous référons par exemple à l'article de Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, ou encore celui de Giuliana Toso-Rodinis, « Le sort de Jean Sénac en France », in *Œuvres et critiques*, n°2, Paris, hiver 1979.
[218] Nous considérons tous les recueils publiés après *Citoyens de Beauté*, c'est-à-dire *Avant-Corps*, *Le Mythe du Sperme-Méditérranée*, *Lettrier du soleil*, *A-Corpoème*, *Alchimies (Lettre à l'adolescent)*, d*érisions et Vertige*, et *Plaques*.

- Radieuse poussière des mots !

Nacre et rebuts d'ongles,
Rébus
pour approcher d'un syllabe,
Chant, là tu les tiens !

Mais nous ici
à tâtons sous nos fleurs
(Debout sur nos ordinateurs – moulins, sus !
moulins, sus !)
Nous ici, ô Dulcinea !
Pour quelques sons (ni de harpe, de flûte pauvre !)
Entre tes larmes et les miennes,
J'ai renommé le monde et j'ai refait le jour.

(*OP*, p. 634)

La disposition typographique de ces vers facilite la lecture rythmique du poème. Le rythme est cassé, les mots semblent vouloir fuir et miment l'émotion du poète quand il se met à écrire et qu'il lui semble impossible d'échapper au jeu de « cache-cache » que les mots lui imposent. Chaque vers contient un nombre de syllabes différent du précédent et cette succession d'incohérences rythmiques rend compte du sentiment d'insécurité et d'incontrôle que ressent le poète. Le « je » final qui s'enorgueillit d'avoir « renommé le monde et refait le jour » est celui qui a préalablement subi la torture de la création poétique, le bouleversement des sentiments.

Toutefois, lorsque le poème devient une musique sans marque nominale, il révèle peut-être la sensibilité de son compositeur mais ne peut asseoir durablement et fixement son identité. Le « je » énoncé se fait plus discret voir absent, et la raison d'être de chaque mot et du sujet lui-même, ne repose plus sur la présence d'une marque énonciative mais sur la « vibration » du poème. Le sujet peut être à la fois le poète et se référer à n'importe qui d'autre. La marque du « je » énoncé ne figurant plus dans le poème, le rythme qui s'y établit peut être l'écho d'une unicité mais aussi d'une pluralité. Le poème devient le théâtre d'une sensualité où l'identification du « moi » demeure floue, comme c'est le cas par exemple dans cet extrait du recueil *dérisions et Vertige* :

Moments de balance
La lune le soleil
Noir, blanc (argent – de quelles multitudes tramé !)
Tout est réduit au signe
L'agave
Le roseau

La sourate andalouse
Point pur l'étoile du berger

(*OP*, p. 655)

Dans ce poème, le rythme et l'agencement des images préfigurent le déplacement d'un regard et l'éveil des sens. Mais de qui ? Rien ne nous permet d'affirmer que celui qui témoigne de cette expérience est bien le poète. Le sujet de ce poème, celui qui se raconte à travers ces vers, est tout à la fois, l'auteur et l'autre, l'inconnu. Ce tableau est transcrit par le poète mais qui l'a réellement vécu ? En cela, peut-être, la poésie de Jean Sénac épouse les contours de la doctrine mallarméenne.

De plus, un des nombreux liens que nous supposons exister entre la poésie sénacquienne et mallarméenne, se situe anecdotiquement dans un poème intitulé « Interrogation »[219]. Ce poème se compose d'une succession de trente deux tableaux théâtraux, construits sur plusieurs échanges verbaux entre quatre personnages, Lila, Yahia, Bilâl et Antar, qui débattent de la nature des mots, inaugurent le « noûn » (signe) en poésie et discutent de l'affrontement entre création divine et création poétique. Comme Mallarmé avait fait siens les principes posés par Edgard Poe dans *Genèse d'un poème*, Jean Sénac prend soin de chaque détail (répétition des mots, enchaînement des thèmes, didascalies…) afin que le poème se déploie comme le déroulement d'une pièce de théâtre dont l'effet final, condensé en un mot « louange », stigmatise l'avènement d'une poésie nouvelle. De plus, et pour finir, observons que dans une exigence d'adhésion à une vérité intérieure et à l'instar du vers mallarméen « Tu te plains, ô captif solitaire du seuil / Que ce sépulcre à deux qui fera notre orgueil / Hélas ! du manque seul de lourds bouquets s'encombre »[220], Jean Sénac écrit : « O prince captif du deuil / cueille le trèfle sous tes pieds / à ce nid qui nous accueille / nous connaissons la vérité »[221]. Et le sonnet « Fards »[222], par sa syntaxe et sa thématique, « est un

[219] *OP*, pp. 512-521.
[220] Stéphane Mallarmé, « Sonnet (Pour votre chère morte, son ami) », in *Œuvres*, Paris, Éd. Garnier, 1985, p. 93.
[221] *OP*, p. 43.
[222] Nous proposons de le faire figurer ici :

Ni l'ombre ne voudrait que les ombres se taisent.
Ne voudrait : poésie impropre, viol aux dents.
Je dis avec le fond secret qui me taraude
Le fard intarissable où gisent mes redents.

Clarté. Ni la clarté ne voudrait. Propre à lire,
Impropre à susciter l'exergue de mon sang,
Je roule avec ma fable en guise de turban

plagiat de Mallarmé, à qui il emprunte précisément sa rhétorique négative. La négativité s'exprime à l'état brut, dans la mesure où les négations syntaxiques ne conduisent pas à une affirmation, ou ne postulent pas une affirmation préalable ; bien plutôt c'est toute la force du refus qui s'affirme là, sans objet et sans limite. »[223] Ces deux dernières remarques servent à montrer qu'au-delà d'une doctrine littéraire, d'une esthétique, c'est aussi une stylistique mallarméenne qui modèle l'écriture sénacquienne. Le sujet énonciateur se sert de modèles d'écriture pour trouver la singularité de son énonciation. Ces plagiats ne servent pas un *ego* compulsif en quête de reconnaissance mais deviennent des champs d'expérimentation où le sujet s'énonce d'abord communément, « à la manière de », avant de profiler son empreinte propre. Ils peuvent aussi servir d'hommage nostalgique comme cela est certainement le cas pour le poème *Fards*.

Par ailleurs, Sénac salue aussi l'œuvre de Bonnefoy notamment dans un poème intitulé « Critique (B) »[224] dans lequel il rejoint la pensée d'Yves Bonnefoy lorsque ce dernier dénonce le « leurre » de l'image « qui prive le poète de la présence au moment même où celle-ci semble magnifiée »[225]. Il suffit de nous informer du titre d'un de ses poèmes « La nuit des images » pour établir les liens qui existent entre la poétique de Bonnefoy et la pensée sénacquienne. Tous deux refusent l'image en tant qu'elle risque de devenir filtre déformant de la réalité. Cependant, Sénac choisit de ne pas se risquer à la tentation mallarméenne du silence face à cette impasse poétique et travaille l'image jusqu'à la rendre non plus représentative ou comparative mais suggestive, comme nous le découvrons par exemple dans cet extrait du poème « La chasse (Alger jusqu'à l'aube) » appartenant au recueil *Les Désordres* :

De l'horizon brutal à des horizons pires.

Au genou le trident brise mes hétaïres.
Jumelles de Jacob, allez, boiteuses, allons,
Occidées et repues, fabriqueuses d'empires !

Allons. Vers l'eau déjà le feu traîne ma lyre
- De carne, avec la corde ignare du délire !
Ignare et pourtant craquent mes verbes occidents.

(*OP*, p. 730)

[223] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal, Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 54.
[224] *OP*, p. 691.
[225] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal, Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 44.

Toute une nuit j'attends et je chiffre ma place
mais la terre en nous se déplace
et bientôt le vide musclé
prend notre face et l'efface

(*OP*, p. 167)

Ces quatre vers n'ont pas pour vocation de « représenter » l'attitude du poète mais bien plutôt de signifier la chute de la volonté, de suggérer que toute réalisation poétique engloutit le sujet en même temps qu'elle le révèle. Ils suggèrent le concept d'une poésie qui cherche son énonciation, une poésie comparée à un « vide musclé » qui aspire toutefois le sujet énonciateur et « l'efface », qui réduit sa persévérance à néant. L'image ne sert plus la représentation du réel mais suggère un concept.

D'autres ressemblances entre ces deux poètes s'entendent à différents plans de la création littéraire comme par exemple leur goût commun pour une poétique de la finitude. À travers le motif de la mort que Sénac met en scène dans le poème « Critique (B) » du recueil *dérisions et Vertige*, le poète rend compte de cette filiation :

Relisant Bonnefoy, saisi d'accablement
De ne sentir en moi un peu ce bruissement
De la mort lorsqu'elle dialogue
Avec nos sources, et souillant l'eau la purifie. Patience
De l'os, gains remis.

(*OP*, p. 691)

Jean Sénac exprime ici sa frustration de ne pas déjà contracter ce sentiment de finitude qui donne à la poésie de Bonnefoy sa vitalité et son éclat, voir son urgence. Il sait cependant « ce bruissement […] remis » à plus tard, lorsque l'écriture poétique le révèlera à une nouvelle sensibilité. Il confirme l'héritage de l'esthétique et de la poétique de Bonnefoy dans sa démarche littéraire et certains de ses poèmes qui mettent la mort en scène, comme par exemple « Connaissance du seuil » (29 décembre 1950) nous rappellent étrangement la thématique commune et séculaire :

Au fond de la mort je laisse naître un oiseau
avec ses tiges

et la craie cassée de l'angoisse
Au fond de la mort un oiseau me répond

(*OP*, p. 28)

Cependant, à la différence de Bonnefoy, la mort présente dans le poème s'efface devant la vie, symbolisée ici par le chant de « l'oiseau [qui] répond » au poète du « fond de la mort », sans même que l'on puisse s'y arrêter comme dans *Douve*. Car « Pourquoi chercherons-nous parmi les morts / celui qui est vivant ? »[226] Ainsi, Jean Sénac s'inspire-t-il d'une sensibilité activée par la conscience de la mort chez Bonnefoy sans toutefois déployer le motif de la finitude dans son œuvre. Il récupère davantage les effets modulateurs de la présence funèbre qu'il ne s'appesantit sur le thème à proprement parlé de la mort.

Enfin, de cette influence témoigne la thématique de l'ordalie, qui revient dans le recueil *Avant-Corps* (1966-1967) pour suggérer « l'épreuve par le feu que l'homme doit traverser »[227] pour trouver sa vérité poétique :

Poèmes iliaques, ordalies vers le Corps Total

(*OP*, p. 462)[228]

Sénac a rédigé au début de l'année 1966 un ensemble de poèmes ayant pour titre « Poèmes iliaques » et le fait de s'y référer dans ce vers en le comparant à l'ordalie, prouve que le poète exalte la valeur sacrificielle de la poésie pour tendre vers le « Corps Total », concept poétique cher à Jean Sénac, qu'il considère comme la forme la plus absolue et aboutie de la poésie par laquelle l'homme se donne et se dit dans sa globalité, chair, sang et esprit. L'ascendant de la dialectique de Bonnefoy s'y fait particulièrement sentir, surtout lorsque l'on pense à son récit de fiction *L'Ordalie* ou à certains de ses poèmes de *Douve*. Dominique Combe disait à propos de ce dernier recueil de Bonnefoy : « La parole poétique est tendue vers une langue "suprême", adéquate au réel et, par-là, constitutive. »[229] Il y a chez Bonnefoy comme chez Sénac l'espoir d'une réconciliation d'avec l'unité primitive perdue dans le déchirement de la conscience, unité du sujet, du monde et du verbe. Et seule la connaissance de ce verbe, de la nomination, permettra cette restauration[230]. L'ordalie déconstruit le schéma traditionnel du

---

[226] *OP*, p. 33.

[227] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit*., p. 51.

[228] Le poème « Poubelles précieuses » d'où est extraite la citation fut certainement rédigé en juillet 1966, environ six mois après la rédaction du corpus de poèmes « Poèmes iliaques », écrit en début d'année.

[229] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit*., p. 57.

[230] Le 30 septembre 1971, Jean Sénac écrit le poème suivant dans lequel il exprime l'épreuve qui mène à la révélation poétique et peut-être spirituelle, à une sorte de vérité fugitive :

Tunnels, ronces, ordalies de larves ; pour à peine un

lecteur et de la vie pour inaugurer une nouvelle réalité vitale et littéraire plus proche de la vérité.

Enfin, la parole sénacquienne associée à l'ouverture au monde et à autrui propulse la poétique de Jean Sénac dans le sillage de celle de Federico García Lorca et de Walt Whitman. La rhétorique avec laquelle Jean Sénac érotise le rapport de l'homme au cosmos résonne sous l'influence de ces deux grands modèles auxquels le poète rend hommage tout au long de son œuvre : « Quand je dis fidélité à Lorca, je dis fidélité à ma mère, fidélité à Whitman, fidélité à la précieuse poésie. »[231]

> L'oiseau Taous étend sur notre corps ses ailes heu-
> reuses et libérées.
> L'eau qui refait les membres est entrée en nous
>
> (*OP*, p. 578)

> Cette prise du corps non comme une bataille
> Mais comme si la mer s'engouffrait dans l'entaille
> où l'âme scintillait de girelle et d'oursin.
>
> (*OP*, p. 452)

Les images des « ailes » protectrices de « l'oiseau Taous », de « l'eau entr[ant] en nous », et de « l'engouffrement » des poèmes « Vertèbres » (*Lettrier du soleil*) et « G… » (*Avant-Corps*) se réfèrent à une dialectique de l'Eros dans son accomplissement sexuel et la « prise du corps » se vit au rythme d'une alliance avec la mer qui pourrait symboliser l'univers. La dimension anecdotique et singulière de la baignade prend la forme d'un embrassement cosmique. L'extase amoureuse devient le modèle d'une relation de l'homme avec le monde comme dans le poème « Pet-en-gueule » composé le 19 juillet 1966 et appartenant au recueil *Avant-Corps* :

> C'est quand tout le soleil te bonde
> Ce cataclysme entre tes joues
> Une éclipse entre tes genoux
>
> (*OP*, p. 457)

> éclair !
> Larves, ordalies de tunnels, ronces ; et la marche dans le
> mou pour à peine un
> éclair.

[231] Jean Sénac, Manuscrit sur carton d'invitation, 29 mai 1956, Archives Sénac, Bibliothèque Municipale de Marseille, PSP/c IV.

Elle établit une continuité explicite et expressive entre l'homme et la vie mais aussi entre les hommes. García Lorca lui-même prend place au cœur de ce réseau de « solidarité spirituelle » et sa poésie comme celle de Whitman, plonge ses racines dans la réalité historique et sociale. Sénac, lui aussi, témoignera de cette réalité pour mieux faire entendre la voix des autres[232], comme par exemple en reprenant les mots de Léon Bloy ou comme en témoigne le poème « Honte honte honte » :

> Qui donc parlera pour les muets, pour les opprimés et les faibles, si ceux-là se taisent qui furent investis de la parole ?[233]
>
> Rue de Chartres
> ils dorment dans la boue
> des cafards tendres sur les joues
>
> Les pieds écorchés
> les yeux froids
> beaux souriants
> entassés
>
> Rue de Chartres
> les enfants
>
> Dans nos lits tendres
> la honte
>
> Rue de Chartres la certitude
> a les lèvres violettes.
>
> […]
>
> Nous sommes debout pour témoigner
> pour gratter la plaie
> jusqu'à la santé
> jusqu'à l'avènement des hommes bons et justes.
>
> (*OP*, pp. 257-258)

Le sujet ne travaille plus à l'ancrage de son *ego* mais se met au service du refus actif de la séparation des êtres et du mutisme complice de cette séparation. Il y a dans ce « nous », un

[232] Walt Whitman, dans « Chant de Moi-même », in *Feuilles d'herbe*, Paris, Éd. Aubier, 1989, pp. 111, 113, disait la même ambition :

> A travers moi montent multiples de voix longtemps muettes
> A travers moi des voix interdites

[233] Léon Bloy cité par Jean Sénac, in *OP*, p. 252.

amour immense pour son prochain et pour le déploiement de son affirmation. En amont de ce refus, comme pour García Lorca, préexiste le sentiment de déchirure entre les différents « moi » de son être. Ainsi Whitman lui-même avouait : « Je suis vaste, je contiens des multiples »[234] ; « Je chante le soi-même, une simple personne séparée. »[235] Jean Sénac y voit la source de tout art et la raison de la profusion lyrique. Seul remède à cette tension : l'amour sous toutes ses formes poétiques et l'acte d'écrire qui est œuvre d'autodiscipline et de don de soi. Ainsi, suivant le modèle rhétorique whitmanien, le poète chante l'amour, le poème et le corps qui apparaît comme seul moyen total de communiquer avec toutes les formes vivantes de la création. Pour mieux appréhender l'influence de la poésie de Walt Whitman sur l'écriture poétique de Sénac comme par exemple dans ces vers extraits des recueils *Citoyens de Beauté* et *Avant-Corps* qui chantent la révolution et l'amour,

> Et maintenant nous chanterons l'amour
> Car il n'y a pas de révolution sans Amour
>
> (*OP*, p. 399)
>
> Corps savant, corps sauvé
> Corps sacré, corps-poème
> […]
> La poésie est prise
> À vos muscles nouveaux.
>
> (*OP*, p. 508)

rappelons-nous du célèbre vers de Whitman :

> Camerado, ceci n'est pas un livre,
> Qui touche ceci, touche un homme[236]

L'acte poétique lui-même devient corporel, « corpoème », don de soi total, chair et esprit, comme dans l'acte d'amour. Il se substitue à la présence divine qui ne se manifeste plus et tente de conjurer la rupture entre les hommes. L'acte poétique de Jean Sénac, comme celui de García Lorca, devient donc à la fois corporel et spirituel puisqu'il cherche désespérément à trouver une solution au rejet réciproque de l'homme et de Dieu. La figure christique qui parcourt son œuvre vient rappeler cette communion entre amour et discipline, entre souffrance et résurrection. Si l'homme ne croit plus au salut divin, peut-être doit-il encore espérer en la force résurrectionnelle de l'amour qui se donne dans l'acte poétique. Cette union à la fois

[234] Walt Whitman, « Chant de Moi-même » in *Feuilles d'herbe*, *op. cit.*, p. 177.
[235] Id., « Je chante le soi-même » in *Feuilles d'herbe*, *ibid.*, p. 37.
[236] Id., « À un de ces jours », in *Feuilles d'herbe*, *ibid.*, p. 497.

charnelle et spirituelle du poète avec la poésie et les hommes, corrobore parfaitement l'influence de García Lorca sur son esthétique et sa poétique. Le sujet lyrique est alors marqué du sceau du témoignage, de l'illustration de cette transcendance poétique. Il exprime la possibilité de rejoindre l'autre par le sentiment d'amour total qu'il embrasse dans la réalisation du poème. Le sujet énoncé n'est plus biographique mais devient universel : il ne représente plus le poète mais le fruit de la réalisation de cette résurrection poétique.

L'expression poétique devient une nécessité sociale pour dépasser les fossés de cette rupture mais aussi pour dénoncer l'injustice et revendiquer un parti pris politique en faveur du peuple. Federico García Lorca et Walt Whitman l'ont toujours éprouvé, et Jean Sénac en fera de même comme il l'illustre par exemple dans le poème « Les dormeurs » appartenant au recueil *Matinale de mon peuple*.

> Alors tu parleras
> Les dents serrés sur ton bonheur
>
> Tu parleras de la misère des hommes qui t'entourent
> Tu ouvriras ton cœur à la patrie commune
>
> (*OP*, p. 255)

Le poète a donc pour mission d'exalter la nation à son corps défendant et la démocratie. À l'instar de Whitman qui revendique la langue indigène, Sénac clame l'avènement d'une Algérie libre et indépendante. La démocratie telle que l'entendent ces trois poètes est un moyen non une fin. Le « moi » sénacquien se retrouve alors continuellement lié à la notion de masse, comme par exemple dans le poème « Arbatache » écrit durant le mois de décembre de l'année 1963 et qui appartient au recueil *Matinale de mon peuple* :

> Écris et porte au peuple le meilleur de ton rythme
> […]
> Nous sommes seuls mais nous sommes solidaires
>
> (*OP*, p. 412)

Car le social, loin d'étouffer l'*ego*, le grandit et l'ennoblit. En exaltant le patriotisme, la poésie se fait militante, poésie de l'action qui contient, engage et magnifie l'héroïsme[237] et l'unité de tout un peuple. Le poème devient oratoire. Ainsi les vers sénacquiens se gonflent-ils de

[237] Et Jean Sénac de déclamer : « Un seul héros : le peuple », in *OP*, p. 410.

l'influence esthétique et idéologique de ses aînés, leur empruntant parfois un style baroque et développant le concept d'une poésie utile à la nation mais aussi au chant de l'être tout entier. Les caractéristiques individuelles du « moi » s'effacent en partie sous le poids de la réalité du monde extérieur et de la nécessité de la fraternité.

Enfin, certains de ces modèles ont agi comme intercesseurs à la fois politiques et vitaux auprès de Jean Sénac. Il en va ainsi de deux figures de la littérature française : Albert Camus, son « père spirituel »[238] et René Char, « son Dieu »[239]. Le premier d'abord, dont Sénac lut et relut *Noces* et qu'il rencontra le 2 mars 1948 lors des Rencontres culturelles de Sidi Madani, à la suite d'un échange épistolaire débutant en juin 1947, a œuvré à la diffusion des poèmes de Jean Sénac dont il publie le premier recueil dans la collection « Espoir » en 1954, collection qu'il a fondée chez Gallimard. Ami et conseilleur littéraire, débatteur politique, Camus, avec lequel il n'est pas nécessaire ici de rappeler les convergences biographiques, a particulièrement influencé la « maturité » de l'écriture de Jean Sénac. On retrouve de nombreux « échos lyriques et résonances sensuellement païennes »[240] dans les poèmes de Jean Sénac tout droit inspirés de ses lectures de *Noces*, ce « petit livre essentiel »[241] comme il aime à le nommer, comme par exemple dans le poème « Noces » (22 juillet 1949) au titre révélateur de l'hommage que le poète rend à l'œuvre de Camus.

> Tout ici est de peau bronzée
> abricot doux comme une fièvre
> les regrets ont mis sur mes lèvres
> la nourriture d'un été
>
> […]
>
> Tout ici est suant de sève
> son corps têtu comme ses mots
> sa voix charnue comme son rêve
> son cœur tendu entre deux eaux
>
> (*OP*, p. 47)

[238] Émile Temine et Nicole Tuccelli, *Jean Sénac, l'Algérien. Le poète des deux rives*, *op. cit.*, p. 57.
[239] *OP*, p. 520.
[240] Hamid Nacer-Khodja, *Albert Camus. Jean Sénac ou le fils rebelle*, *op. cit.*, p. 19.
[241] Ainsi que le qualifie Sénac dans un article « Notes sur le roman algérien », in *Ophrys*, n°3, Paris, octobre 1947, pp. 152-153. Voir également sa déclaration à Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, in *L'Afrique littéraire et artistique*, n°15, Paris, février 1971, pp. 20-24 (repris in *Poésie au sud. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, pp. 26-28 et par Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, in *Assassinat d'un poète*, *op. cit.*, pp. 33-36.).

L'intertextualité prend ici racine dans « la sensibilité "terrestre" et la douceur amoureuse avec laquelle [Sénac] contemple sa terre natale »[242]. L'affection pour les paysages de l'enfance et la suavité de ses habitants rappelle le lyrisme camusien qui se lit dans « le désir déchirant du soleil algérien, de la lumière, de la mer »[243].

Camus exhorte souvent le poète à fuir la facilité tout en l'encourageant à poursuivre son œuvre. Jean Sénac reçoit une véritable philosophie de vie de la part de son aîné qui le pousse à jouir en permanence et sans honte en dépit de sa pudeur. Grâce à cette relation amicale, il conquiert son affirmation, et malgré les désaccords principalement politiques entre les deux hommes, le soutien de Camus participe à l'émergence d'un lyrisme qui dit l'intensité de vivre du poète. L'attention soutenue qu'exerce Camus à l'égard de Jean Sénac s'entend aussi à travers l'ironie que l'élève figure dans ses poèmes. Il en va par exemple de ces quelques vers extraits du poème « Les massacres de Juillet », écrit le 14 juillet 1953, jour même où Jean Sénac prit connaissance de l'assassinat par les forces de l'ordre de six ouvriers algériens et d'un ouvrier français qui s'était joint à eux, lors d'une manifestation organisée par le parti nationaliste MTLD (« Mouvement pour le Triomphe des Libertés Démocratiques »), à Paris, place de la Nation :

> Ils ne dorment plus ils ne dorment pas
> on a lâché sur eux les nerfs de bœufs du monde
> l'Ordre à coups de pieds sur les têtes blondes
> édifie la paix
>
> (*OP*, p. 257)

L'ironie est en effet un trait commun aux deux parcours littéraires de ces auteurs[244] et Sénac poussera la conviction de la nécessité de ce registre jusqu'à évoquer le 1er avril 1962, « une école du point d'ironie »[245]. De plus, il semblerait que Camus et Sénac soient tous les deux adeptes de l'insaisissable : en effet, si « Camus n'écrit rien de ce qu'il pense réellement[246], Sénac veut être et paraître multiple dans l'écriture comme dans la vie »[247], le sujet demeurant inconstant, impermanent. De plus, tous deux cherchent à constituer un « moi national » où le poète cristalliserait dans son *ego*, l'altérité de tous. Le « je » initié souhaite être entendu des

[242] Giuliane Toso-Rodinis, « Le sort de Jean Sénac en France », in *Œuvres et Critiques*, *op. cit.*, p. 65.
[243] *Ibid.*
[244] Voir l'aveu d'Albert Camus, in *Carnets II*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Blanche », 1964, p. 317 : « Toute mon oeuvre est ironique. »
[245] Jean Sénac, *Carnet 1962*, Bibliothèque Nationale d'Algérie, Alger, fonds Sénac.
[246] « Je ne dis rien de ce que je pense », Albert Camus, in *Carnets III*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Blanche », 1987, p. 252.
[247] Hamid Nacer-Khodja, *Albert Camus. Jean Sénac ou le fils rebelle*, *op. cit.*, p. 70.

membres de la cité et faire résonner les voix des anonymes. Cependant la filiation littéraire revendiquée par Jean Sénac ne résistera pas à certaines déconvenues que le poète doit essuyer comme l'incompréhension de Camus à la lecture d'un poème dédié au « Capitaine Alexandre » (nom de résistant de Char) qui fait l'éloge de la violence. Cette mésentente autour du militantisme littéraire rendra fragile la relation que les deux hommes entretiennent. Camus, s'il accepte que le verbe puisse « tuer », ne cautionne pas Sénac dans sa démarche sociale et poétique ; en effet, ce dernier revendique la nécessité d'une violence salvatrice durant les affrontements qui opposèrent le peuple algérien à l'armée française. Il exhorte à la révolte, dans le sang même, si l'oppression l'exige. Cette divergence majeure se soldera par une rupture définitive consommée à la fin de l'année 1957. Sénac continuera à évoquer favorablement Camus dont il ne peut nier l'apport à sa vie d'homme et de poète sans pour autant lui pardonner ses opinions politiques :

> Ô Père, pourquoi m'ouvrir les yeux si c'est pour me montrer
> les ruines romaines et les malentendus.[248]

Quant à Char, le « maître constant »[249], il accepta de préfacer le premier recueil de poésie de Jean Sénac, *Poèmes*, lorsqu'il fut publié en 1954, et définit les poèmes sénacquiens en disant : « Ils chantent à longue voix nourrie et pure le paysage de l'atelier immense du soleil, atelier qui a la nuit pour toiture et l'homme comme exploit décevant et merveilleux. »[250]. Sur recommandation de Camus, Jean Sénac a découvert la poésie de René Char en 1949, poésie dont il ne discutera jamais l'hégémonie. Il confie par lettre à Camus : « Il y a quatre ans je trouvais mon philosophe, Albert Camus. Vers la même époque me vint la fertile révélation du peintre Galliéro, mon frère. Aujourd'hui je découvre enfin le poète tant recherché : René Char. »[251] La fidélité amicale et réciproque des deux poètes sera le ciment d'une complicité poétique qui informera Jean Sénac de la qualité des formules lapidaires et des images à double sens de son aîné. Par exemple, dans le poème « L'homme ouvert », datant du 21 avril 1952 et appartenant au recueil *Poèmes*, Jean Sénac écrit :

> Cet homme était juste comme une main ouverte
> on se précipita sur lui
> pour le guérir, pour le fermer

[248] Jean Sénac, *Ébauche du père*, *pour en finir avec l'enfance*, *op. cit.*, p. 72.
[249] Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, *L'Afrique littéraire et artistique*, n°15, *op. cit.*, p. 21.
[250] René Char, Avant-propos au recueil *Poèmes*, *OP*, p. 21.
[251] Jean Sénac cité dans l'annexe « Biographie de Jean Sénac », in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, p. 332.

alors il s'ouvrit davantage
il fit entrer la terre en lui

(*OP*, p. 116)

L'image de « cet homme » comparé à une « main ouverte » sert à désigner à la fois la figure christique et la figure du poète qui établit manifestement un lien entre son attitude profane et poétique, et celle par laquelle le Christ se donne dans son amour en embrassant le cosmos.
Char prônait une parole sous le signe de la brièveté, une « parole en archipel ». Engagé dans une infatigable recherche stylistique, obsédé par la mesure des mots et la « condensation furieuse des images » (Camus), Char tend vers une parole condensée et épurée. La « réduction drastique à l'essentiel »[252] de son verbe, s'inscrit dans une poétique qui réhabilite le silence comme moyen et résultat d'expression. Elle servira à tempérer l'afflux souvent lyrique, souvent incontrôlée, de la parole poétique de Jean Sénac qui avoue lui-même avec orgueil : « Toujours, partout, parler, parler de moi… »[253] René Char l'encourage à une poétique essentialiste et l'incite à maîtriser ses passions, qui bien souvent l'entraînent dans des délires de profusion verbale, quitte à le foudroyer par certaines déclarations telles que : « Un grand poète se remarque à la quantité de pages insignifiantes qu'il n'écrit pas »[254]. À ces conseils, Jean Sénac répond dans son journal : « Désormais, devrai me discipliner dans mon inspiration – féconde en banalités. Freiner ma production, mais la mûrir. Un vers en une semaine, un seul mais excellent, condensé, ayant valeur de strophe. »[255] Mais l'emprise de la fascination qu'exerce Char sur l'esprit de Sénac sera parallèlement néfaste à l'émancipation de la parole poétique de ce dernier. Le refus de Gaston Gallimard en octobre 1957 de publier *Diwan de l'état-major* invoquant la raison d'un « manque de renouvellement de son inspiration »[256] trop influencée par René Char qui reste son modèle, le prouve. Malgré cet échec dû à son manque d'indépendance littéraire, Jean Sénac ne cessera d'admirer et de remercier son « maître » à propos duquel il affirme : « Il nous montre la route… Parti des éclats blasphémateurs de Rimbaud, il va nous attacher aux rigueurs de ce monde, nous assurer que la vraie vie est ici, palpable à chaque mot… Ce rêveur est des nôtres, qui dresse contre les pièges sa fière stature

[252] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 56.
[253] Jean Sénac cité par Hamid Nacer-Khodja, in *Albert Camus. Jean Sénac ou le fils rebelle*, *op. cit.*, p. 77.
[254] *OP*, p. 677.
[255] Jean Sénac cité par Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, in *Assassinat d'un poète*, *op. cit.*, p. 105.
[256] Émile Temine et Nicole Tuccelli, *Jean Sénac, l'Algérien. Le poète des deux rives*, *op. cit.*, p. 97.

de constructeur, de « rassembleur », selon le mot d'Albert Camus… Ce solitaire s'est fait notre voix. »[257]

La résonance de pensées et de concepts littéraires amorcés par ces divers auteurs, s'inscrit dans la poésie sénacquienne sous le sceau d'une conviction identifiable et mesurable. Nous avons voulu montrer que ces grandes voix de la poésie pouvaient servir le dessin et le destin de la parole de Jean Sénac sans pour autant y laisser invariablement leur empreinte rhétorique. Elles agissent en amont de l'écriture sur la réflexion métapoétique de l'auteur et participent par là-même à l'édification du sujet énonciateur. Le « je » énoncé ne devient pas un pastiche de ceux de ses « maîtres » mais vibre de la jonction féconde entre réflexion esthétique et démarche stylistique, affirmant parallèlement ses différences et sa singularité. Le sujet lyrique se construit au rythme de ce mouvement d'adhésion et de répulsion de ces influences littéraires qui campent comme repères, cadre de son émergence. La « porosité » de Jean Sénac aux lectures de ces « tuteurs » lui permet de former le *substratum* d'une culture littéraire, le soumettant à un haut idéal d'art qui, paradoxalement et par une sorte d'émulation et de tension littéraire, fut particulièrement propice à sa création poétique, l'empêchant par une vigilance sans cesse réactivée de se laisser aller à la facilité. Ces « modèles », par leur présence littéraire et vitale, ont garanti l'authenticité et l'originalité de ses qualités poétiques. S'érige alors un verbe unique qui profile une pensée construite, aiguisée, mouvante, et s'affirme grâce, entre autres, à quelques créations rhétoriques, graphiques et stylistiques personnelles que nous nous proposons à présent de détailler.

c/ Sa signature

Comme Baudelaire, « confluent exemplaire des grandes voix de la vibration et de la conscience, dans la difficile perfection et les multiple résonances du langage »[258], Jean Sénac se démarque de ses « pères spirituels » en jouant d'innovations formalistes qui singularisent sa parole poétique. « L'histoire de l'art [devient alors] celle des formes inventées

[257] Émile Temine et Nicole Tuccelli., *ibid*., p. 53.
[258] Formule consacrée par Henri Lemaître à propos de Charles Baudelaire dans son article « Charles Baudelaire », in *Encyclopaedia Universalis*, corpus n°3, *op. cit.*, p. 878.

contre les formes héritées. Le génie naît quand l'artiste ressent le besoin de rompre avec le style dont il s'est inspiré. »[259]

Dans un premier temps, l'écriture sénacquienne se singularise par son hétérogénéité stylistique et formelle. Le poète joue alternativement du style biblique[260], de la prière[261], du style épistolaire[262], de la fable[263] et de la page blanche qui a pour fonction de prolonger un lyrisme discret ou celle d'inciter le lecteur à se dire à son tour[264], ou de la page trouée[265] qui figure à la fois l'espace de la sexualité installant alors le lecteur dans une intimité et une complicité très forte, et ce qu'il appelle le « trou vers »[266] représentation du seuil, du passage au verbe nouveau qui donnera un être de langage, le « Corps Total ». Le poète peut aussi passer de l'aphorisme[267] aux pamphlets ou poèmes d'amour sans répondre à aucune logique d'homogénéité. Cette éclatement stylistique et formel préfigure l'instabilité du sujet énonciateur qui tente de s'énoncer dans l'œuvre sénacquienne. L'alternance de ces formes verbales et typographiques mime la conscience du sujet en train de se cristalliser sur sa propre défaillance et sur ses illusions. La forme et le style de l'expression, déchirés, polyvalents, inconstants, disent la pluralité du « moi » et la multitude des moyens de son expression explicite ou implicite. Cette oscillation figure aussi la sensibilité agressée du poète et « si les textes sont écrits dans une forme poétique originale, c'est qu'ils se sont imposés ainsi à l'auteur. Un lyrisme à ce point immédiat ne pouvant aller sans écorcher l'esthétique, il fallait accepter de sacrifier l'art au cri de l'actuel. »[268] Ces formes sont aussi constitutives et révélatrices d'un sujet qui s'ignore et cherche l'espace de son déploiement.

À cette particularité s'ajoute celle de nombreux néologismes et néographismes dont la fonction est d'engendrer un nouveau verbe mais aussi de fonder une nouvelle conception de la poésie ; ils apposent la propre signature rhétorique du poète dans le corps même du texte, « concrétisant ainsi sa conception d'une poésie écrite avec un "regard avide" et non pour

[259] André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Éd. Gallimard, 1951, p. 357.
[260] « Alors il fut permis à chacun de périr selon sa joie », *OP*, p. 558.
[261] « Accordez-moi la paix de grandir chez les hommes / et d'avoir en commun la beauté de personne / et si la nuit est mon chemin / qu'il conduise à la vérité », *OP*, p. 188.
[262] Voir le poème « Lettre pour elle » dans lequel le poète s'adresse à la mort, *OP*, p. 783.
[263] *OP*, p. 192.
[264] *OP*, p. 748.
[265] *OP*, p. 749.
[266] *OP*, p. 751.
[267] « La solitude n'est pas une arme, elle est la mort », *OP*, p. 379.
[268] Jean Sénac, Carnets Paris (1954-1955) in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, p. 246.

souscrire à quelque [facilité] surréaliste »[269]. Parmi ceux-ci, nous comptons les termes de « corpoème » ou « spoerme »[270] qui figurent la synthèse de l'être et du langage en une poésie habitée par laquelle le sujet énonciateur veut se donner tout entier, et d'autres innovations comme le concept de « transfiguratisme »[271] ou de « trouvures »[272] que nous nous réservons d'expliquer à la fin de cette partie. Grâce à ces néologismes, Jean Sénac peut déstructurer et restructurer le verbe afin de le régénérer et pour qu'il récupère une saveur perdue. Ces formes ont pour vocation de perturber les connections langagières traditionnelles, « d'être des trous d'indéfinition dans les formes sues et […] de mettre à chaque fois la littérature en crise »[273] et donc de stigmatiser aussi la crise du sujet qui les énonce et qui cherche de nouveaux moyens d'expression susceptibles de mieux coller à sa réalité, à son regard. Le point d'ironie[274], caractère typographique auquel Jean Sénac confère le pouvoir de rendre l'ironie visuelle, et qui est destiné à « marquer l'indignation du poète qui dénonce les vices de la société »[275], intègre les structures du poème, convoque l'attention du lecteur qui s'étonne et qui redécouvre le langage poétique à la lumière de ce signe informateur. Les mots et les signes servent la densité du langage et cessent d'être seulement utilitaires. Il faut parfois juxtaposer l'inattendu au quotidien pour le révéler et pour permettre au sujet énonciateur de trouver son écho dans le discours qu'il déploie, car il cherche bien à « respirer dans le poème »[276].

Poètes nous avons mauvais goût ?
Pour ponctuer notre insolence
Il faudrait un point de démence
Nous n'avons qu'un point d'ironie !

(*OP*, p. 571)

Le rythme enfin compte aussi comme révélateur d'une subjectivité la réfléchissant et la révélant au poète. Il s'inscrit dans le prolongement du sujet de l'énonciation, tel que l'avait affirmé Henri Meschonnic dans son article « Le sujet comme récitatif ou le contenu du langage »[277], et grave littéralement l'existence du sujet dans le texte. Le rythme désarticulé de certains vers sénacquiens, son écriture faite de rafales, l'apposition des éléments linguistiques

[269] Hamid Nacer-Khodja, postface des *Œuvres Poétiques*, *op. cit.*, p. 793.
[270] *OP*, p. 717.
[271] *OP*, p. 462.
[272] *OP*, p. 751.
[273] Christian Prigent, *À quoi bon encore les poètes ?*, *op. cit.*, pp. 19-20.
[274] Ce point d'ironie ressemble à ceci :
[275] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal, Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 53.
[276] *OP*, p. 627.
[277] in *Le Sujet lyrique en question*, *Modernités 8*, *op. cit.*, pp. 13-17.

séparés par une ponctuation prolixe, servent à mimer ou plus vraisemblablement, révèlent les modulations du sujet qui s'exprime. L'impression qu'ils offrent d'un emportement généralisé, sporadique et libéré dans l'écriture, sert à rendre compte des passions qui agissent le poète. Dans une séquence d'un poème intitulé « Arbatache » et rédigé à la fin de l'année 1963, dans les premiers temps d'une indépendance chancelante, Jean Sénac dénonce les abus du pouvoir en place et donne un rythme adéquat à son poème grâce aux effets de répétition d'occurrences lexicales (« Mon peuple » en vers 1 et 2), de structures syntaxiques (« C'est le napalm » / « C'est le patriote »), et d'échos phoniques :

> Mon peuple est aliéné, torturé, trépané,
> Mon peuple est dans la souffrance et il n'a pas de pain.
> Non, mon frère, ce ne sont plus les monstres colonia-
> listes,
> C'est le napalm de nos bourgeois, des profiteurs, des
> « militants » sans base
> - Et ils n'y vont pas de main morte !
> L'ennemi pour eux n'a pas changé :
> C'est le patriote, le peuple.
> Ils saboteront tout afin que rien ne bouge,
> Masqués de surenchères, de lèches, de diplômes.
> Les rues de nos villes, les ministres empestent, la lèpre
> s'abat sur nos douars !
>
> (*OP*, p. 411)

La structure rythmique de ces vers constitue le sujet énonciateur dans la virulence de son énonciation. Au-delà du lexique convoqué par le poète, on lit dans le morcellement des vers hachés par la ponctuation, toute l'ampleur de la révolte et de la haine. Le souffle coupé par l'émotion, le sujet énonciateur semble suffoquer ces quelques vers. Il ne dit pas explicitement sa rancœur et sa colère mais ces dernières transparaissent grâce au flux de sa parole poétique agencée autour d'une ponctuation ramassée, concentrée et d'une forte modélisation.

L'épuration drastique de la ponctuation, quant à elle, apporte au poème une fluidité qui épargne les heurts de la diction et permet au verbe poétique de « rouler » dans la bouche, avant d'être libéré d'un seul jaillissement. À l'apaisement du sujet lyrique s'harmonise la fluidité du parler. Plus extrême encore, l'absence de ponctuation peut signifier la lente chute du sujet énonciateur qui s'abandonne au néant, enterrant ses dernières tentatives d'actualiser par le mot une réalité qui échappe à la parole poétique, tel que le poète l'énonce dans le poème « Les dormeurs » écrit en 1952 et appartenant au recueil *Matinale de mon peuple* :

Ici le silence est de mise
la nuit gronde la mer la ronge
rien ne crie plus que les cerceaux
la mort épaisse sur le dos

[…]

Ici le silence est de mise
seule est coupante la peine de l'enfant
dormeurs qu'un vent tempéré grise
méfiez-vous du matin vert.

(*OP*, p. 254)

Pour conclure, relevons qu'à de nombreuses reprises le poète appose sa signature en figurant un soleil à cinq branches dans le poème, comme par exemple dans le poème « Clous » du recueil *dérisions et Vertige* :

Je salue donc encore et je signe d'un soleil

(*OP*, p. 628)

Ce soleil, symbole d'un « baiser avide »[278] et de l'optimisme du poète, se déploie dans le sillage de la valeur symbolique de l'étoile dans la poésie de García Lorca. Il « affirme […] / Les droits de l'espérance »[279] et devient lentille grossissante de la matérialisation de l'écriture :

(Mots ?) Nous n'avons sur la langue – page
(Corpoème ?) – n'avons
Que le ui de l'encre

(*OP*, p. 566)

Ce soleil est comme l'empreinte digitale du sujet énonciateur en même temps qu'il sert à détourner le graphisme du mot, relevant ainsi son inconstance, son instabilité et sa futilité. Le remplacement du « o » par un soleil est particulièrement subversif et ce « vandalisme » poétique souligne que le poète relativise la valeur sacrée du mot. Il rappelle l'insignifiance matérielle de ce dernier, violant son intégrité graphique, le soumettant à sa fantaisie, pour mieux mettre en valeur sa futilité face à l'autre forme d'expression que Sénac lui oppose : le

[278] *OP*, p. 415.
[279] *OP*, p. 714.

« corpoème », un langage charnel. Le soleil sert de moyen critique au poète pour remettre en question la parole poétique traditionnelle en même temps qu'il représente son esprit séditieux et sa chaleur humaine. Il figure aussi la filiation que Jean Sénac revendique d'avec l'astre céleste : « fils du soleil, gorgés de ses rayons (à pleins couffins), bronzés jusqu'à la moelle, jusqu'à l'abêtissement triomphal. Oui, ses fils préférés. […] Nous étions heureux, férocement… »[280].

Jean Déjeux nous dévoile dans un de ses nombreux articles consacrés à Jean Sénac, que le poète, en 1946, tentait déjà de « trouver, issue du Symbolisme et des théories nouvelles […], une expression d'art personnelle, de forme classique quoique très indépendante ». La même année, Jean Sénac écrivait à un autre correspondant : « La recherche d'une expression personnelle (à travers toutes les influences) est douloureuse. C'est une crucifixion permanente de soi »[281]. Ce pèlerinage à travers les lectures de ses modèles littéraires l'a finalement conduit à se dégager de ces influences, bien qu'y cédant encore subrepticement et sporadiquement, pour faire entendre sa propre voix. Écrire à la suite de ses aînés et de ses glorieux contemporains demeure une aventure périlleuse mais cette démarche devient aussi garante d'une réflexion expérimentale en amont de l'écriture poétique en gestation ; elle participe aussi de la quête à travers laquelle « le poète se cherche, se perd et s'accomplit »[282]. Le sujet lyrique se construit grâce aux orientations philosophiques et stylistiques de ces voix. Les convergences entre la parole poétique de Jean Sénac et celles de ses modèles porteraient à croire qu'il existe peut-être une certaine dépersonnalisation du sujet énoncé. Or, ce « je », s'il traduit certaines résonances d'avec d'autres voix littéraires, cristallise surtout un rapport au monde et à la littérature subjectif. Il demeure à la fois révélateur d'une singularité et champ expérimental de l'identité du sujet.

« Citoyen du monde »,[283] le poète demeure avant tout fils du matin (rappelons nous du titre de son poème le plus référencé *Matinale de mon peuple*), « de cet instant où, juste avant le lever du jour, on parvient, dit le Coran, à distinguer un fil blanc d'un fil noir »[284]. Fils d'un

[280] Jean Sénac, *Ébauche du père, pour en finir avec l'enfance*, *op. cit.*, p. 163.
[281] Jean Déjeux, « Jean Sénac : poète pour habiter son nom », in *Jean Sénac vivant*, *op. cit.*, p. 11.
[282] Hamid Nacer-Khodja, *Albert Camus. Jean Sénac ou le fils rebelle*, *op. cit.*, p. 119.
[283] Expression employée par Jean Sénac lui-même dans sa Lettre à Jean Daniel, Paris, le 25.10.1957, in *Poésie au Sud. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 65.
[284] Salah Stétié, *Le Nibbio ou la méditation des imaginaires*, *op. cit.*, p. 12. Voici précisément la citation coranique à laquelle Salah Stétié fait référence ici : « Mangez et buvez jusqu'à ce qu'un fil blanc se laisse par vous distinguer d'un fil noir, à l'aurore. », Sourate II, 187, in *Le Coran*, essai de traduction par Jacques Berque, Paris, Éd. Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 2002, p. 51.

Orient intime, Jean Sénac guette l'illumination, la levée de ce que Salah Stétié nomme « l'ambiguïté qu'il y a à être sans être, à être plus justement du seul fait que l'on n'a pas été ou que l'on n'est pas encore, du fait que tout ce qui sera repose dans ce qui n'est encore que le berceau d'une promesse. »[285] Le poète conserve un rayonnement de l'augural et de l'inaugural où se forme la fraîcheur de la première lumière. L'identité se construit alors sur la complétude d'une patrie qui expulse autant qu'elle embrasse et d'un homme qui tente d'éclairer une nuit ou plus exactement « d'aboucher » sa nuit à celle de son peuple. L'intégration se présente comme une supercherie à laquelle se substitue une solidarité universelle dont les liens d'amour et d'esprit suppléent aux liens de sang. Le cinéaste Fernando Solanas déclarait : « la culture n'est pas nationale parce qu'elle se situe dans un cadre géographique déterminé, mais quand elle répond aux besoins particuliers de développement et de libération du peuple. »[286] C'est bien ainsi que Jean Sénac l'entend aussi, et il s'engage à devenir le témoin et l'artisan d'une algérianité vivace.

Son verbe poétique témoigne d'un lyrisme à la fois personnel et décentré dont le sujet se sait et se sent éparpillé mais unique. Pour Jean Sénac, la poésie est une passion, un art exigeant, non un commerce ou une mode. Dans ses *Notes sur la jeune poésie algérienne* du 6 septembre 1946, il déclarait : « Je tiens à considérer que seule une recherche patiente – et égoïste – de la personnalité (l'Influence, l'Imitation ne sont qu'un tremplin), seuls un retour aux sources pures, un filtrage des tendances modernes, une élaboration fervente de la simplicité et de la clarté, rendront à notre Poésie ses vertus premières. Le poète algérien s'est toujours préoccupé de l'Homme et de son Action ; fort d'hypersensibilité et de vigueur spirituelle, il doit savoir choisir dans son climat et les thèmes d'inspiration et la technique épurée qui rendront à son Art sa grandeur. »[287] Ainsi, le sujet énonciateur expérimente à tâtons, les voies (voix) de son édification au même titre qu'il annonce l'ère d'une Algérie nouvelle. S'attachant et se détachant de la parole de ses aînés, au gré du cheminement de son travail poétique, Jean Sénac façonne une écriture qui se réfléchit en même temps qu'elle pense l'art poétique. Le sujet lyrique dit alors la difficulté de se constituer comme sujet existant et non plus seulement figurant, tout en témoignant d'une hétérogénéité du sujet préexistant à l'énonciation. Cette double réalité se déploie dans l'œuvre sénacquienne au

[285] Salah Stétié, *Le Nibbio ou la méditation des imaginaires*, *op. cit.*, p. 13.
[286] Fernando Solanas et Octavio Getino, « Vers un troisième cinéma », in la revue *Souffles*, n°18, mars-avril 1970, Rabat, p. 71.
[287] Jean Sénac, *Poésie au Sud. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 46.

rythme d’un voyage intra et extra poétique dont le mouvement mime l’évolution d’un sujet lyrique en mutation.

Chapitre 2 :

Le voyage poétique

Le temps, le temps limpide est l'ennemi majeur.[288]

Jean Sénac était un nomade happé par l'urgence de crier son amour de la différence, différence qu'il transcendait en complémentarité. Sa curiosité débordante et son imperturbable humanisme l'ont conduit à fouler différentes terres, tandis que la guerre d'Algérie lui imposa l'exil avec son lot de souffrances mais aussi de rencontres. Que le voyage soit bien réel ou fantasmatique, il n'a de cesse de répondre à l'appel de l'horizon, décentrant le témoignage du poète pour le transformer en discours universel. À travers cette errance, il se révèle à lui-même dans un continuel questionnement existentiel et acquiert la richesse de l'humilité :

> Errant
> Parmi les draps les trottoirs les nations
> Ivre de clichés de salives de galbes
> Titubant ma besace de mots puante
> Nu sous ma loque sous vos corps
> […]
> J'arrive
>
> (*OP*, p. 614)

La confidence de ce vagabondage inhérent au poète sert alors de prétexte à raviver la remarque, omniprésente dans l'œuvre de Jean Sénac, qui dénonce l'inadéquation des mots pour relater le vécu. La péjoration de l'adjectif qualificatif « puante » ne laisse aucun doute sur la nature dépréciative de sa considération et la parole poétique ne semble définitivement pas convenir à la traduction de l'expérience sensible. Cependant, le vers final s'énonce comme une révélation, une déclaration ferme empreinte de défi qui sonne comme une promesse à double visée : cette affirmation, de nature quasiment prophétique, rend compte de l'énergie du poète et confirme sa détermination à aller au devant de la cité, venue qui s'annonce sur le même ton que celui employé pour prédire un événement salvateur à la tribu ; et simultanément, elle signe l'impression de l'*ego* dans la parole poétique. Le poète « arrive » dans ses mots même si ceux-ci demeurent insatisfaisants. Le voyage ne se décline donc plus seulement sur le mode de la configuration spatiale mais devient aussi trans-littéraire. Le sujet préexistant à l'écriture s'exprime par l'intermédiaire d'un « je » qui témoigne de ses réflexions métapoétiques et de ses expériences littéraires, véritables voyages de la sensibilité et de l'esprit dans les méandres de la création artistique. L'écriture devient une palingénésie pour un sujet qui clame sa volonté de rayonner envers et contre la présence latente de la mort :

[288] *OP*, p. 138.

« Je / Nie en moi ce je qui n'est que ma ténèbre »[289]. Ce « je – ténèbre » figure l'idée d'un vide que seul le travail poétique, le « voyage » dans les affres de la poésie, peut combler. Ce dualisme entre un « je » solaire et son « je » ténèbre trouve son équilibre dans les perspectives d'engagement et de mutation lyriques que promet le voyage dans l'écriture.

Nous nous intéresserons donc dans ce chapitre aux interactions entre les différentes formes d'expression de la parole poétique liées au voyage et la réalisation du sujet qui les vit, les génère et s'y dit. Puis, dans le sillage de cette analyse, nous considèrerons les qualités d'intemporalité de certains pans de la poésie sénacquienne, pour nous focaliser finalement sur la configuration spatiale à la fois typographique et conceptuelle de l'écriture qui se décline sur le mode de l'hétérogénéité. Le voyage spatio-temporel dans lequel nous embarque la poésie de Jean Sénac permettra de déterminer partiellement les enjeux des mutations de la poétique sénacquienne sur la formation et l'énonciation du sujet qui les conçoit et s'y révèlent.

1. Voyager dans l'écriture

Il est des voyages que l'on impulse et d'autres qui vous aspirent. Si Jean Sénac semble la plupart du temps maîtriser ses choix syntaxiques et lexicologiques, il avoue parfois être soumis à l'obligation, à la nécessité d'une parole qui s'impose à lui, qui infiltre sa voix à son corps défendant. Assujetti au pouvoir de la matière linguistique, il se laisse investir, devenant simple dépositaire transitionnel. La langue voyage en lui sans qu'il puisse ou veuille la contrôler.

a/ Le voyage de la langue

> Je n'aime pas travailler… C'est la peinture qui me prend
> Et c'est elle qui a raison de moi en quelque sorte
> Et qui finalement m'a conduit jusqu'au bout…
> Mais prévoir une œuvre, tout calculer
> Ça ne peut être que malgré moi…[290]
>
> Sauveur Galliéro[291]

[289] *OP*, p. 417.
[290] Sauveur Galliéro cité par Jean Sénac en exergue d'un article éponyme pour le Catalogue de l'Exposition au Centre culturel français d'Alger en 1967, in *Visages d'Algérie. Regards sur l'art*, textes réunis par Hamid Nacer-Khodja, Paris, Éd. Paris-Méditerranée, 2002, p. 193.

Dans un poème intitulé « …La main à charrue » et composé le 11 décembre 1960 dans une période d'intense production poétique, Jean Sénac médite sur son inspiration et sa création artistiques :

> Dans ce pays peuplé de nuit je ne choisis pas mes mots,
> ils viennent
> Ils savent pour le vent la syllabe passante,
> pour la solitude quel son conduit au plus court d'un visage.
> Ruse paysanne.
> Et déjà sur mes lèvres ils s'ajustent, beau fruit connexe à
> notre amour.
>
> (*OP*, p. 367)

Le poète proclame ici l'autonomie de la matière poétique. Il n'est plus auteur de son texte et le poème est pro-duit à travers lui et non plus par lui. Il n'est plus responsable du texte et à l'instar qu'Artaud qui « ne fait qu'inscrire la révélation [qui le traverse] sous la dictée supérieure » [292], il s'efface pour laisser place à une parole qui l'utilise, dont il n'est que le prête-voix ». Cependant, la relation que le poète entretient avec l'écriture interroge la relation que le lecteur peut avoir avec la poésie en tant que révélatrice d'un sujet lyrique. En effet, si le verbe poétique « traverse » le poète sans émaner de lui, que traduit-il alors du sujet par lequel il transite ? Car Jean Sénac se déclare bien séparé du verbe poétique. Ce sera alors certainement l'analyse des conditions d'accueil de ce verbe par le poète qui nous renseignera sur la filiation entre parole poétique et sujet lyrique. Plus précisément, l'empreinte du sujet énonciateur pourrait se lire dans cet éloignement, dans cette rupture qu'il exprime et figure. Cet écart d'avec la parole poétique qui fait de lui un simple connecteur entre le verbe et le monde sensible porte certainement les traces de son expression lyrique.

> Les mots m'ont envahi, m'ont ligoté.
> Je croyais être libre, ils ont tout retourné, ils circulent
> D'un membre à l'autre, des ongles aux vertèbres, du
> cœur
> À la lune, cet empire
> Où je règne sans regarder, sans tenir, depuis des millé-
> naires aussi sûr que ma peau.

---

[291] Sauveur Galliéro, peintre de son état, était l'un des amis les plus proches de Jean Sénac avec lequel il partageait le goût des veillées, de l'amitié et de la vie frugale. Dans *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, pp. 83-100, Hamid Nacer-Khodja a regroupé quelques écrits de Jean Sénac sur la peinture de son ami. On y lit les mêmes urgences et les mêmes nécessités que pour la poétique de Jean Sénac. Le discours apparemment objectif trahit quelques marques d'affection qui en disent long sur l'admiration qu'éprouvait le poète à l'égard de l'homme et de sa peinture.

[292] Gérard Durozoi, *Artaud, l'aliénation et la folie*, *op. cit.*, p. 176.

[…]
Je retrouve mes mots, leur garde rouge m'habite, leur
fantaisie me désaltère,
Tout passe de l'invasion à l'accueil. Et là…
(Un mot qui soit le sourire du mot !)

(*OP*, pp. 486-487)

La première strophe de cet extrait du poème « Avec nos cinq sens conquérir les autres »[293] témoigne de l'agressivité dont le poète se sent victime lorsqu'il devient, malgré lui, un simple « porte-parole ». Les mots se constituent en entité vivante le paralysant avant d'intervenir comme parole attendue et louée dans la seconde strophe. Grâce à ces mots inquisiteurs, le poète découvre un langage espéré, souhaité. Ils deviennent la matière formelle d'une pensée qui cherchait ses appuis langagiers. L'expression « Tout passe de l'invasion à l'accueil » signifie que la posture seule du sujet énonciateur détermine la nature de la réunion entre la voix et son discours. La distance originelle se métamorphose en réconciliation autorisant le sujet à prendre possession de son discours. Et les trois points de suspension qui closent la strophe présagent un investissement nouveau de la parole poétique et l'éclosion d'un poème singulier et original. Le « mot » ainsi énoncé devient « le sourire du mot » aliénant originel, un calque personnel et réjouissant d'une parole autonome, une appropriation fertile. Dans la première strophe, le sujet énoncé « je » se réfère au sujet énonciateur contemplant son débit verbal qui s'accomplit hors de sa volonté propre, et dénonçant le désarroi et l'impression de viol consécutifs à cette expérience. Le sujet se dit dans son humiliation et son incapacité à s'exprimer au travers d'une parole poétique qui n'est plus sienne et par conséquent, qui le dépossède de lui-même. Mais se jouant de cette « séquestration », il la transcende en don pour réinvestir le verbe, et pouvoir de nouveau s'y exprimer. Il choisit de récupérer cette matière verbale induite par son environnement naturel pour la plier aux contours de son style :

Nous sommes gavés de dérobades
Et déjà l'eau impérative
Qui donne sa syntaxe aux mots de la douleur
Fend la ravine.

(*OP*, p. 762)

Dans ces vers extraits du poème « Tu viendras (indices) » appartenant au recueil *dérisions et Vertige*, le poète consent à s'avouer plein « de dérobades » : il a volé, capturé le verbe

[293] Ce poème est daté du 21 novembre 1966 et appartient au recueil *Avant-Corps*.

cosmique de « l'eau » pour s'en proclamer « géniteur ». Il reconnaît n'être pas responsable d'une syntaxe qui trouve son pli dans l'ordonnance du cosmos mais si cette parole pénètre son esprit et sa voix, elle se laisse alors contaminer par un lyrisme original qui préfigure un style propre, tel que l'exprime l'extrait suivant du poème « Le paquet Reverdy » rédigé en novelbre 1966 et appartenant au recueil *Avant-Corps* :

> Je fais les cent pas sur ma page.
> Passée à la chaux, c'est là que mon soleil s'ajuste le
> mieux au néant.
> […]
> La syllabe que nous attendions pour lier nos phrases dis-
> jointes,
> Remettre debout ce corps disloqué.
>
> (*OP*, p. 489)

L'accumulation dans ces quelques vers de l'adjectif possessif « mon » sous diverses déclinaisons, tend à prouver que le poète s'approprie les mots qui participent à « remettre debout ce corps disloqué » c'est-à-dire à réunifier le sujet énoncé en tant que révélateur entier d'un sujet d'énonciation qui cherche les moyens de son expression. La « page » et les « phrases » deviennent la propriété du poète qui se réconcilie, grâce à elles, avec une stabilité, un équilibre, à la fois ontologique et énonciatif ; l'insistance concernant leur appropriation suggère aussi qu'elles ne préexistent pas seulement à la réalisation du sujet mais deviennent garantes d'une empreinte lyrique. « La syllabe » attendue se fond à l'énoncé pour configurer son expression lyrique non plus fragmentée mais totale. Le « corps » qu'évoque Jean Sénac est à la fois un corps de chair et le corps littéraire de son écriture. « La syllabe » devient le ciment qui unifie l'expression lyrique disséminée. Le poème devient un corps total, transcription de la chair et de l'esprit.[294]

Ainsi la poésie voyage du cosmos au poète pour s'ancrer dans une parole où elle s'enrichira d'un lyrisme singulier. Tel l'alchimiste, le poète accueille cette parole, s'inspire de cette révélation pour confectionner son verbe propre, éblouissant mélange de mots autonomes et d'une inspiration intimiste, combinaison qui formule une expression lyrique paradoxalement séculaire et référentielle. Ainsi Jean Sénac s'appuie sur les qualités

[294] Cette poétique est développée de façon générale dans l'ouvrage de Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, P.U.F., 1997.

graphiques et sonores d'autres langues pour composer un métissage poétique portant à la fois les marques communautaires de la tribu et l'empreinte de son identité.

b/ Diversités et résonances linguistiques

Il est impossible de parcourir l'œuvre de Jean Sénac sans appréhender les influences de la culture littéraire des pays d'Afrique du nord. En effet, si la graphie, la rhétorique, les expériences typographiques et l'évolution de la pensée artistique qui composent ses poèmes, rappellent étroitement l'héritage de la poésie moderne française, par un subtil jeu de résonances graphiques et sonores, la poésie sénacquienne invite le lecteur à voyager dans les contrées de la poésie orale arabe, ressuscitant sous forme d'hommage la tradition littéraire du conte ou de la poésie populaire maghrébine. Il s'agira alors pour le poète de « métisser » le discours poétique pour en extraire tout le potentiel rhétorique et culturel.

Dans un poème écrit sous la forme de notes entre 1964 et 1966, Jean Sénac déclarait : « ma poitrine chante en arabe »[295]. Confirmant cette prédisposition de cœur, il intègre dans son verbe poétique quelques mots arabes écrits en graphie française comme une marque qui réactiverait la présence de l'espace social dans lequel le poète se vante d'évoluer :

> Qu'ils sont beaux les porteurs de nouvelles !
> « Istiqlâl el djezaïri ! »
> Qu'ils viennent pour l'émerveillement du cœur,
> et qu'ils aillent répétant :
> « Là était la ruine et là le nid. »
>
> (*OP*, p. 392)

Dans cet extrait du poème « Istiqlêl el djezaïri » écrit entre juin et juillet 1962 et appartenant au recueil *Aux héros purs*, l'arabe se couple au français et permet d'actualiser la scène sans l'apparat de la traduction linguistique[296]. Le lecteur rencontre la réalité du poète et ce dernier se fait porte-parole de la vie algérienne. Le lyrisme de ces vers est à la fois introspectif puisqu'il nous introduit dans le quotidien intime du poète, là où « l'émerveillement du cœur » se murmure, et altruiste car il oriente notre regard selon l'angle d'observation choisi par le

[295] *OP*, p. 429.
[296] « Istiqlâl el djezaïri » signifie « Indépendance algérienne ».

sujet énonciateur c'est-à-dire vers la dynamique de la vie sociale algérienne, vers les « porteurs de nouvelles ! » Ainsi l'introduction de quelques mots arabes dans le discours poétique français apporte, au-delà d'un « exotisme » esthétique, la révélation de la sensibilité affective du sujet énonciateur envers cette langue, cette culture et ces hommes qui la vivent.
Il est intéressant de constater aussi que certains poèmes[297] de Jean Sénac comme celui cité ci-dessous jouent d'associations entre mots d'origine latine et mots dont la traduction phonétique française respecte et rend compte de la richesse de la langue arabe.

La machine tape est-ce qu'on sait
Est-ce qu'on sait ce qu'elle tape ?
X
  Y
    Z
      v z i b x u o d m i k g
Vlmuklod mighqpqp Iktenism lpqhianm
Azkl melwpal "lpsjeghr" mqiepyjsl.
L'acier parle, et le plomb, l'encre
Et l'onde entre l'r et moi.

(*OP*, p. 741)

Rappelons que la langue arabe classique compte vingt-huit phonèmes : vingt-cinq consonnes, trois voyelles et deux semi-voyelles, *w* et *y*, assimilées aux consonnes. Le berbère et les dialectes maghrébins s'identifient aussi par leurs nombreux sons consonantiques. On ne compte que trois voyelles fondamentales *a*, *i* et *u* qui se déclinent en système vocalique bref ou long. Enfin, une voyelle d'appui peut intervenir dans la formation des syllabes. Ce rappel nous permet de mettre en perspective l'alliage linguistique éloquent que le poète tente ici de reconstituer afin de mettre en résonance la charge sensitive et cognitive de chacune des deux langues, souligner leur complémentarité et leur harmonie phonique et certainement redonner ses lettres de noblesse à l'arabe en révélant toute la suavité de son élocution. Les trois vers écrits ci-dessus sur le principe de la transcription phonétique française de l'arabe demeurent sans doute inintelligibles[298] car lus de gauche à droite par le lecteur français alors que le texte de langue arabe se parcourt de droite à gauche. Mais ce qui semble par dessus tout importer à

[297] Principalement ceux de son avant-dernier recueil *dérisions et Vertige* pour lesquels la recherche formelle particulièrement avancée, celle de la désarticulation du vers et de l'éclatement de la logique sémantique, demandent au poète d'aller puiser dans l'héritage culturel de son pays pour en extraire des moyens rhétoriques de substitution verbale au service d'une pensée qui ne cherche plus seulement à se dire mais veut acquérir une dimension concrète, s'inscrire dans la chair du lecteur comme elle s'inscrit déjà viscéralement chez le sujet qui l'énonce et qui s'y énonce.
[298] N'ayant pas pu faire traduire ces phrases, nous ne pouvons confirmer notre intuition. Il nous paraît cependant incertain que ces quelques mots de modèle arabe aient une signification précise.

Jean Sénac, c'est la magie phonique du mot arabe par lequel il restitue un quant à soi reconnaissable et estimé de la langue. La découverte impromptue de ces vers incite le lecteur à les énoncer à voix haute, énonciation que réclame le déchiffrage des mots ; et le ralentissement auquel il sera certainement confronté dans sa lecture l'obligera à poser un regard nouveau sur la langue arabe. Évidemment, au-delà du travail de promotion culturelle et musicale de la langue, le poète cherche à sensibiliser son lecteur sur les motivations de cette expérience poétique. Il lui suggère certainement moins la revendication d'une forme d'appartenance africaine qu'un besoin de combler le sentiment de se sentir étranger dans son pays. En effet, son « africanisme » demeure une aspiration à s'intégrer au sol et au peuple algériens plus qu'une conviction revendiquée d'être arabe. Son émerveillement pour la langue de son pays qu'il n'apprendra d'ailleurs jamais, souligne une sensibilité singulière qui nourrit le rapprochement souhaité entre lui et le peuple algérien, par delà les différences graphiques, sonores et culturelles de leurs langues respectives. Le poète puise à la source de l'héritage des communautés d'Afrique du nord afin de reconfigurer et d'élargir l'espace de déploiement d'une poésie sans frontière, d'ouvrir le regard du lecteur sur le potentiel de sensualité de cette dernière et de nourrir son pouvoir d'attraction. Les poèmes destinés originellement à la lecture reprennent leur dimension orale et retrouvent la saveur d'une culture audio-vocale. En effet, l'origine de la poésie arabe est enracinée dans l'oral et la poésie *jahilite* (ou poésie anté-islamique) nous est parvenue par transmission orale. La récitation (*inchâd*) et la mémoire faisaient office de livre pour propager et préserver cette poésie. Cette dernière est donc née chant, autrement dit pour être écoutée, et fut voix avant d'être alphabet. Or, c'est sans doute cette première qualité que Jean Sénac cherche à réactiver dans sa poésie : celle de restituer un chant poétique qui soit à la fois parole et musique, souffle de l'être qui la profère. Ainsi, confère-t-il à ses poèmes une dimension sonore particulièrement travaillée dès ses premières compositions et qui s'affranchira des règles de versification classique pour tendre vers une harmonie moins conventionnelle, moins rigide[299], sans doute plus représentative de la vitalité

[299] Dans un poème intitulé « Petite suite à variantes », le poète ne cache pas son dégoût du classicisme :

> Le goût des petits poètes
> Pour les variantes avariées
> Empeste les anthologies
> De rimes bêtes et variées
>
> Pour aider la culture
> Un bocal dans le panier !
> Pour sauver la grise culture
> Le dictionnaire au fumier !
>
> (*OP*, p. 680)

baroque du sujet qui l'énonce. Selon le principe de ce qu'il nommera la « transcréation », il cherche à « adapter à l'expression française la sensibilité du peuple arabe, [à] plier la grammaire française et la métrique de façon à les rendre correspondantes aux sons arabes »[300]. Ainsi, la musicalité du vers sénacquien s'entend à l'ombre du chant poétique mélodieux des temps anciens. Le rythme poétique, comme tendent à le croire la plupart des chercheurs, a commencé en orient avec le *saj'*, l'assonance, qui fut la première forme de l'oralité poétique arabe. Cette assonance ponctuait le vers d'un écho musical interne qui facilitait la mémorisation et apparentait la diction du poème à un voyage dans le temps, rythmé par le retour incessant de certaines occurrences sonores. Ces effets assonantiques se retrouvent disséminés tout au long du recueil poétique de Jean Sénac et sont particulièrement effectifs dans cet extrait du poème « Prodome » appartenant à *A-Corpoème* :

Dans l'abyssale traînagie
Quelle girelle en toi agit ?
Ne t'agite plus ; la magie
Des mots tatoue ton corps
D'une vertigineuse paix.

(*OP*, p. 563)

Il serait hasardeux d'affirmer que le travail des assonances de ces vers repose sur une volonté totalement consciente du poète de fonder son style sur les règles poétiques matriciels de la poésie anté-islamique. Nous ne possédons aucun témoignage qui avaliserait ce rapprochement. Cependant, nous connaissons les conditions de son éducation par une mère très croyante qui lui récitait des psaumes ; et le poète ne cachait pas son goût et sa sensibilité pour les nuances sonores de la poésie biblique ou pour les modulations rythmiques des langues qu'il voyait en couleurs. Son oreille fut donc éduquée aux sons liturgiques et à la mélodie de langues inconnues et il n'est pas surprenant d'apprendre que Jean Sénac était très attentif à la musicalité des mots. Cette assurance nous permet d'entendre le travail de précision des échos vocaliques que le poète active dans les vers ci-dessus. Dans les trois premiers vers octosyllabiques , le son [i] résonne à chaque fois en troisième et dernière syllabe, instaurant un équilibre sonore et rythmique, en réponse au poids sémantique de l'impératif « ne t'agite plus ». Le quatrième vers ne compte que six syllabes et l'équilibre vocalique initiale se disloque au profit d'une allitération en [t] soutenue par la présence du son [o] de « mots » et de sa variante [ ] de « corps », deux assonances qui ne se répondent que

[300] Giuliana Toso-Rodinis, « Le sort de Jean Sénac en France », in *Œuvres et critiques, op. cit.,* p. 67.

partiellement ; ce changement de séquences sonores intervient au moment où la poète fait part du « tatouage » des mots sur la chair et donc de l'agressivité du verbe qui traumatise aussi le corps. Enfin, l'équilibre sonore retrouve ses premiers fondements et de nouveau le son [i] réapparaît au cinquième vers, lui-même redevenu octosyllabique ; mais ce son est placé différemment dans le vers, en quatrième et cinquième syllabe, car s'il est associé au retour du calme, de la quiétude, la nature de cette « paix » est divergente de celle ordonnée au troisième vers. Elle résulte de l'acte verbal alors que la première l'anticipait. Ainsi l'harmonie phonique construite autour du son [i] soutient la valeur sémantique du poème en instaurant une rythmique plus ou moins constante selon les révélations du signifié. La strophe semble être conçue autour d'un jeu de variations phoniques qui s'intègre dans un système métrique d'une relative régularité, lui-même dépendant de l'émotion véhiculée par la nature sémantique du vers. À l'instar donc des qualités sonores héritées de l'oralité anté-islamique et répondant à la sensibilité auditive du poète, le poème enrichit son pouvoir d'évocation par l'émotion que génèrent les modalités sonores et rythmiques du texte. Cette musique enrichit l'imaginaire du lecteur et ses représentations. Elle décuple ses facultés contemplatives et sa perméabilité émotionnelle. Elle révèle la sensibilité du sujet énonciateur, en même temps qu'elle dilate celle du lecteur.

Dans le sillon de ces effets sonores internes au vers s'entend la rime, caractéristique du chant populaire, dont la répétition et la qualité créent « une homogénéité qui assure une cohérence psychique temporelle et musicale au poème »[301]. Ainsi retrouvons-nous dans les poèmes de Jean Sénac de nombreuses rimes finales croisées, embrassées et plates mais travaillées sans constance, de façon assez fantaisiste :

REFUGE DES CENDRES

La porte est fermée
une fois pour toutes
l'enfant se fatigue à des joutes
dont l'enjeu n'est pas l'été

Il court après les oiseaux
sans fronde la voix déserte
il anime sa solitude
d'un mouchoir en pure perte

Il épuise la soif
à des sources calcaires

[301] Adonis, *Introduction à la poétique arabe*, Paris, Éd. Sindbad, coll. « La bibliothèque arabe », 1985, p. 25.

la porte ne s'ouvre pas
ni la huche ni la lampe

Crainte crainte
la lumière
divorce d'avec le feu

Et L'enfant ténu
se laisse prendre au fil bleu
d'une plainte
à l'aveu d'une robe éteinte
à la mémoire du grillon.

(*OP*, p. 42)

Dans ce poème daté du 12 février 1951 et appartenant au premier recueil poétique de Jean Sénac *Poèmes*, nous constatons d'abord le réflexe par lequel le poète contraint le mot aux effets de la rime. La première strophe révèle des rimes embrassées alors que la seconde propose une rime croisée ; puis la rime se dissout pour ne plus répondre à aucun schéma établi, réapparaissant sporadiquement aux vers quinze et dix-sept, puis aux vers dix-huit et dix-neuf. Cette inconstance de la rime pourrait être jugée comme une fantaisie gratuite qui n'obéirait à aucun dessein poétique. Pourtant cet agencement soit « donne lieu à une exploitation fascinante des possibilités sonores des mots à jouer entre eux, créant un tissage unitaire et serré du texte, et répondant à la ténacité de l'enfant qui tente d'échapper à sa solitude en s'amusant, soit il produit un vertige, associée à la thématique [de la plainte de l'enfant] »[302], comme le constatait Christine Van Rogger-Andreucci à propos de la stylistique poétique de Max Jacob, et les sons disharmonieux rendent comptent alors du séisme émotionnel de l'enfant. Le jeu des rimes favorise l'entrelacement des analogies sémantiques tandis que l'absence de rimes provoque une discordance qui s'infiltre de l'oreille jusque dans la chair du lecteur, à l'image du malaise exprimé par les trois dernières strophes. Nous ne trouvons qu'une infime quantité de rimes batelées[303], couronnées[304] ou fratrisées[305] dans le

[302] Christine Van Rogger-Andreucci, *Religion et poésie dans l'œuvre de Max Jacob*, *op. cit.*, p. 622.
[303] Nous donnerons toutefois un exemple de cette rime tiré du poème *Les dormeurs* :

Les hommes clairs marchent vite
leurs idées vite font le tour
du soleil, de l'amour
mais liberté sa fleur est lente

(*OP*, p. 254)

La rime batelée qui fait rimer la fin du vers avec la fin de l'hémistiche suivant ne repose pas seulement ici sur une résonance phonique de séquences syllabiques mais sur le retour d'un seul et même mot, ce qui affaiblit sa

recueil poétique de Jean Sénac, présence qui témoignerait d'une maîtrise des procédés rhétoriques et d'une démonstration de virtuosité. Et pour cause : l'enjeu de la poésie pour cet artiste atypique ne dépendait pas de la qualité de l'exercice formel mais davantage de sa puissance d'évocation et des subtilités sonores qui, tout en évoquant la légèreté ou l'harmonie, n'altéraient pas la gravité du ton ou du sujet traité. L'esthétique n'était pas affaire de performance technique mais bien plus de justesse. Ainsi, l'effet sonore anaphorique ou isolé sert à la fois d'accompagnement au signifié et d'outil signifiant à part entière. Son importance fut telle que Jean Sénac s'essaya parfois à la transcription phonétique pour obliger davantage son lecteur à ressentir le mot et moins à l'interpréter, à l'imaginer comme le présente par exemple cet extrait d'un poème appartenant au recueil *dérisions et Vertige* :

> L'acier parle, et le plomb, l'encre
> Et l'onde entre l'r et moi.
>
> (*OP*, p. 741)

Dans ce dernier vers, la lettre « r » s'entend comme le mot « air » qu'elle matérialise de façon sonore. La graphie et l'imaginaire visuel qu'elle active, laissent place à l'impression et c'est à la fois le son [r] et la sensation tactile de l'air qui émeuvent le lecteur. L'effet de résonance viscérale est immédiat. Le son poétique possède une dimension complexe : il est en même temps qu'il intègre l'être, qu'il fait raisonner l'être. « L'hallucination de l'oreille évoque la sensualité tactile […] qui met en activité les vibrations nerveuses de l'homme »[306] car le son est chargé de tout le potentiel humain, affectif et dynamique.

En effet, les sons qui circulent dans le poème font parfois référence à la manifestation d'une entité vivante ou mouvante, qu'elle soit naturelle, humaine ou matérielle. Mais les sons

---

qualité. Cependant, nous la prenons en considération car cette particularité rhétorique fonde la majorité des rimes batelées des vers sénacquiens.

[304] Rappelons que la rime couronnée consiste à répéter une ou plusieurs syllabes de la rime dans un même vers. Notre lecture de l'œuvre poétique ne nous a pas permis d'en relever un exemple pertinent.

[305] La rime fratrisée s'entend sur le retour d'une ou plusieurs syllabes de fin de vers en début de vers suivant :

> Ô Paris comme tu es triste
> triste et sévère pour ma race
>
> (*OP*, p. 262)

Nous ferons la même remarque que pour la rime batelée quant à la qualité stylistique de la présente rime fratrisée.

[306] Arthur Pétronio, « Manifeste verbophonique », in *Poésure et Peintrie,* [exposition Marseille], Centre de la vieille charité, Paris, Éd. Réunion des musées nationaux, 1993, p. 518.

activés ou les onomatopées sont portés par le premier son, celui de la voix, celui de l'énonciation. Le poème, lorsqu'il se déploie comme un chant, suggère la présence d'une voix, difficile à définir, mais qui s'apparente à celle du sujet énonciateur, à l'écrivain qui dit et se dit dans les murmures de la musique poétique. Ainsi Adonis déclarait-il : « Quand j'entends la parole, tel un chant, je n'entends pas que les lettres, j'entends l'être qui la profère, j'entends ce qui dépasse le corps vers l'espace de l'âme. […] Le signifiant n'est plus simple indication d'un signifié, il est énergie. Il est le sujet transformé en verbe-chant. Il est la vie devenue langue. Il s'ensuit cette coïncidence parfaite entre les valeurs "sonores" de la parole et ses connotations, affectives et émotionnelles. »[307] Ce qui doit donc s'entendre par delà le message, c'est la présence de la voix qui l'énonce, elle même révélatrice du sujet qui s'y impressionne. Le « je », principe actif de la création, se révèle à travers le rythme et l'atmosphère qu'orchestrent les sons mélodieux du poème[308]. Le mot devient une projection sonore du sujet lyrique : les sons perçus par le lecteur déclenche dans son psychisme et dans son corps une chaîne de réactions qui s'apparente à celle traversée par le sujet qui a choisit ces mots et qui vit dans ces mots. Les séquences phoniques dé-voilent le sujet, trahissent sa sensibilité, révèlent son rapport au monde et à la langue.

> Porteurs furieux des gerbes mortes
> humanistes en la noire ferraillerie des livres,
> que sommes-nous sinon
> les officiants du bavardage,
> les aèdes au miroir qui se pâment à rayer le tain ?
>
> (*OP*, p. 231)

En étudiant les résonances les plus intrinsèques de cet extrait du septième poème du recueil *Poésie* rédigé entre 1958 et 1959, nous relevons les échos du son [r] qui s'entendent comme un retour périodique du râle du poète, qui y fait entrer toute sa souffrance et sa colère. La valeur sémantique du poème ne laisse aucun doute quant à l'aversion qu'éprouve le poète face à l'insuffisance de ses capacités. Il se considère « officiant du bavardage » et dévalorise ses qualités oratoires et scripturales. L'anaphore consonantique du son [r] accompagne le signifié et, plus encore, laisse apparaître le ton adéquat à cet aveu : derrière le grincement du son s'entend le désespoir de l'artiste, la blessure et l'humiliation. Au croisement du sens et du son,

[307] Adonis, *Introduction à la poétique arabe*, *op. cit.*, p. 18.
[308] Sur le rapport entre rythme, sens et sujet poétiques, se référer au chapitre « L'enjeu de la théorie du rythme » de l'ouvrage de Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Éd. Verdier, 1982, pp. 65-116.

le sujet énonciateur livre « une volonté d'expression et une volonté d'existence »[309]. Le poète donne une forme sonore à son obsession. Le son, tout comme le rythme qu'il instaure, devient alors « pulsation de l'être et de la vie »[310]. Et c'est aussi par lui que le créateur se révèle à lui-même, s'observant dans ce miroir que devient la musicalité de son poème et qui exacerbe sa personnalité. Les combinaisons de certains sons se mettent au service de ses impulsions affectives mais demeurent toutefois ordonnées par une logique alerte. Il serait candide de croire en la spontanéité totale de cette écriture déployée sous la dictée des impulsions affectives du sujet énonciateur. Le sujet trie les mots, choisit leur agencement, ordonne les vers, compose leur musique selon la charge mélodieuse qu'il leur prédestine.

Ainsi, cette maîtrise assurée des qualités sonores du mot pousse le poète à expérimenter une poésie quasiment abstraite, ne reposant plus que sur les vibrations phoniques du poème. Il en va par exemple du poème ci-dessous extrait du recueil *dérisions et Vertige* qui entérine la dislocation du verbe intelligible au profit d'une énonciation sensible de l'être et du monde :

CHANT BARBARE

Ithaque tac tac
Ithique tic tic
Ithouque touc touc

Pourquoi pas?

(Quand nous guette la rupture
La désintégration
L'adieu.)

(*OP*, p. 665)

Le choix des onomatopées succédant aux trois néologismes « Ithaque, Ithique et Ithouque » soutient la volonté du poète de défaire les modèles sonores de la poésie traditionnelle pour lui rendre ses premières vertus musicales : le poème redevient vibratoire, inintelligible et illustre parfaitement le titre « Chant barbare ». L'épithète ne doit pas être ici interprété dans le sens de « cruel, féroce » mais bien davantage « primitif », c'est-à-dire construit sur le modèle du cri. Le poète invite à une régression linguistique jusqu'à recontacter les saveurs de la langue matricielle, celles du cri désarticulé des premiers hommes qui ne répondait pas encore à une

[309] Henri Meschonnic*, ibid.*, p. 39.
[310] *Ibid.*, p. 37.

logique syntaxique inhibitrice, à une codification qui aurait gommé la singularité de l'expression. Le poème se libère des structures langagières « civilisées », figées, pour se nourrir d'un langage plus proche de l'être – animal, plus authentique, moins intellectualisé, moins social. Par là-même, le sujet qui se fait locuteur de ces sons devenus substituts des mots, se dit dans sa nature sauvage, première et instinctive. Il révèle son penchant pour les jeux de sons ; son tempérament juvénile se libère ; l'homme vertébré, incarné dans son cri, récupère l'espace de son expression, espace que lui avait dérobé le verbe de l'*homo sapiens*, de l'homme « éduqué ». Le sujet lyrique ne se dévoile plus seulement dans sa pluralité mais aussi dans les évolutions et régressions qui caractérisent son espèce et qui le constituent, dans un semblant de va-et-vient incessant entre passé et présent historique, dans son déploiement temporel. En lui se devine l'individu singulier mais aussi l'Homme dans tout ce qui le rattache à son espèce et à ses origines ancestrales. En rendant au langage ses qualités premières, le poète met en lumière la valeur intemporelle du discours sur le mode pourtant acquis de l'éphémère, de l'instantané. Le cri se prolonge de toute sa résonance dans l'espace affectif et viscéral de celui qui l'émet ou l'entend, de la même manière aujourd'hui qu'au commencement de l'humanité. La valeur sonore, musicale, d'un mot, puisqu'elle est originelle, ne se dissout pas dans le temps mais, au contraire, passe les époques de façon cyclique, pour toujours réapparaître dans le mode de communication du moment. Ainsi, le mot sort de sa servitude pour se déployer dans un espace qui ne sera plus seulement celui de l'utilitaire.

Boucan du bouquin sauvage
Toucan au tocsin l'ouvrage
Cesse : le mot vit.

Bouquet de boucs et d'orages
Derviche ingénieur, le servage
Cesse : spartacus consume la page.

Pupilles de feu du fond des mers
Cuisses colonnes insoumises
Le mot « spartacus » à poil sur cette page.

PS

Toucan
Bouquin
Boucan sauvage.

(*OP*, p. 682)

Dans ce poème du même recueil intitulé subversivement « Annuaire de l'anus », la signification perdure mais la musicalité des sons agencés et répétitifs cautionnent l'idée réfléchie : celle d'un art mis à nu[311], celle du mot dont l'épaisseur ne se construit ni grâce à « l'ouvrage » dans lequel il trouve sa place, ni grâce à son « servage » qui, pour reprendre les mots de Christian Prigent, « réduit sa dimension linguistique à celle de la communication »[312]. Lorsque le poète déclare « le mot vit », il promulgue l'émancipation du verbe, reconnaît en priorité ses qualités plastiques, esthétiques et vibratoires. Le mot est libéré de ses associations sémantiques et la cohérence du poème naît de la capacité d'imagination du lecteur qui se nourrit de ses sons et de ses signes. Comme l'exprimaient Raoul Hausmann et Kurt Schwitters, « la poésie ne sert plus aux besoins [ou] à remplir l'espace à vivre de l'homme. »[313] La poésie se pare d'un langage sensible, expression des sens et non plus seulement de la raison. Par le poème sonore, le mot se libère de sa fonction d'enseignement pour se goûter, s'entendre, tel qu'il se présente, dans son épaisseur physique. Il réclame la voix du sujet, une récitation du monde et de l'être, et donc le lecteur y entrevoit une « présence lyrique » qui demeure abstraite mais qui se ressent, s'imagine. Le sujet énonciateur se dissimule, ne se livre pas aussi facilement que dans le message et demeure en retrait du mot, en spectateur de sa dynamique. Il n'intervient que comme récitant potentiel, éventuel. Il ne s'affirme plus dans le verbe mais comme serviteur du verbe. Le schéma s'inverse : le sujet devient objet et l'objet devient sujet. Seuls quelques jeux de croisements, d'entrelacements et d'associations syllabiques qu'illustrent explicitement les trois derniers vers, signent la présence de son intervention, de sa réflexion, de sa logique et de sa maîtrise ; à condition que ces trois derniers vers ne soient pas destinés à rendre uniquement compte du potentiel de renouvellement du langage, auquel cas la présence d'un quelconque sujet serait factice.

En conclusion, le voyage que le poète entreprend dans les dimensions acoustiques de la langue, prouve que pour lui la poésie demeure ce qui veut unir. Toute culture, quelle soit arabe, française ou autre, apparaît comme une île emprisonnée dans la masse des formes de la pensée. La poésie sénacquienne a pour vocation de révéler l'existence de ponts entre ces îlots, ponts par lesquels ne cessent d'interférer l'universel et le particulier. La poésie qui retrouve les vertus ancestrales des premiers cris, des sons inintelligibles, est au croisement de ce que

[311] Le choix du mot « spartacus » comme exemple de mot « libéré », insoumis, ne relève pas du hasard. En effet, il se réfère au chef des esclaves révoltés sous l'empire romain et se décompose en laissant apparaître le mot « art », un art destiné à être révolutionné, à retrouver tout l'espace de sa manifestation, susceptible d'être vu, touché, entendu pour lui-même, sans aucun intérêt social ou philosophique.
[312] Christian Prigent, *À quoi bon encore des poètes*, *op. cit.*, p. 24.
[313] Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, « La poésie », in *Poésure et Peintrie*, *op. cit.*, p. 514.

l'homme porte de plus commun et de plus singulier en lui. Et le poète devient « celui qui vérifie que les situations universelles de l'existence comme la société les comprend, ne sont cette réalité, cette cause d'exaltation, que pour autant qu'elles accueillent, les sublimant mais sans les trahir, le désir et la sensibilité de l'individu »[314]. Se rencontrent dans le son poétique destiné à être émis, un acte de voix, un acte de corps, un acte de verbe et un acte d'esprit. Ainsi le sujet énonciateur peut-il se découvrir, se confier, par la tonalité sonore de son discours, par la récurrence de certains sons ou même l'absence de jeu phonique, en même temps que ces derniers donnent vie à un sujet énoncé pouvant être soit référentiel, soit figuratif. Ce voyage à travers les résonances de la sensibilité de Jean Sénac nous ouvre les portes d'une curiosité viscérale chère au poète, qui mène notre analyse sur les voies des multiples interactions artistiques en jeu dans son œuvre poétique. En effet, si les sons constituent un élément important de son univers poétique, nous allons à présent vérifier que son amour de l'art, et en particulier de la peinture, sert de moteur à l'évolution de sa sensibilité, au renouvellement de sa poésie et à la construction ou parfois à la décomposition du sujet qui l'élabore.

c/ D'un art à l'autre

Une architecture rudérale sur le versant du cratère[315]

Précisons avant de développer notre thématique de recherche, que l'ouvrage de Hamid Nacer-Khodja, *Visages d'Algérie*, auquel nous ferons régulièrement référence ici, nous a permis de mettre en corrélation le cheminement poétique de Jean Sénac et son investissement en faveur de l'émancipation et de la reconnaissance de l'art maghrébin. Nous avons ainsi pu observer, sous la vigilance d'un regard averti, de quelle manière le poète fait résonner dans son œuvre sa sensibilité dévouée à l'art pictural afin d'y faire germer les esquisses d'un sujet parfois en pleine dépossession de lui-même. Car si l'art édifie l'homme, il lui fait aussi miroiter des idéaux qu'il n'atteindra peut-être jamais et le confronte à ses propres hiatus.

Dans une lettre d'Augustin Ferrando[316] adressée à Jean Sénac pour le remercier d'une présentation de son œuvre parue dans le journal l'*Africain*, nous découvrons un en-tête peu

[314] Yves Bonnefoy, Avant-propos à l'ouvrage d'Adonis, *Introduction à la poétique arabe*, *op. cit.*, p. 13.
[315] *OP*, p. 756.

banal : « Monsieur Sénac, peintre et critique d'art ». Si Jean Sénac ne s'est jamais proclamé critique professionnel[317] (il reconnaissait manquer de formation et de matériaux critiques), il n'a jamais caché pour autant son intérêt et sa curiosité pour l'art en général et la peinture en particulier. S'il envisagea un temps s'inscrire à l'École des Beaux Arts d'Oran (1943 puis 1944), il opta finalement pour la liberté d'une formation autodidacte nourrie des nombreuses amitiés que le poète entretenait avec des peintres tels que Orlando Pelayo, Louis Nallard, Sauveur Galliéro, Baya, Denis Martinez et Abdallah Benanteur[318]. Portraitiste de talent[319], son goût développé pour la peinture s'exprime très vite à travers des écrits que le poète qualifie lui-même de « livres d'art » : *Poésie* (mars 1959) et *Diwân du Môle*[320]. Le premier se présente comme « un livre d'art où cohabitent écriture et peinture »[321] et dans lequel il fait figurer des œuvres picturales de production algérienne en regard de textes poétiques personnels écrits entre 1958 et 1959. Il y traduit l'avènement d'un corps, d'une matière aussi signifiante que le mot, et tente d'y concilier érotisme et politique, être et agir. Le second, qui n'est en fait que la partie la plus importante de *Poésie*, véritablement achevé le 21 avril 1962, fut tiré à cinquante exemplaires, auto-financé et édité dans la clandestinité par Jean Sénac et le peintre Abdallah Benanteur, avec lequel il collaborera à plusieurs reprises et en particulier pour l'illustration de son recueil de poésie *Matinale de mon peuple* publié en 1961. Le poète y fait l'éloge d'un art algérien qui se revendique art populaire et en faveur duquel il va très vite s'engager. À propos du titre choisi, Jean Sénac expliquait : « *Diwân* : parce que cela veut dire assemblée et aussi recueil de poèmes en arabe ; *môle* : c'est un guide, un symbole, un bras, une flèche qui montre un but, c'est aussi ce qui rattache à la terre. Pour nous artistes, c'est un symbole qui a un sens profond. »[322] Ainsi se dessine la nature de ses goûts picturaux. Tout comme en poésie, il affectionne particulièrement l'art mis au service du peuple et pour le peuple[323], une peinture attachée aux réalités nationales enracinées au terroir mais qui rejette « la complaisance et

---

[316] Augustin Ferrando était un peintre. Trois tableaux de sa composition sont à découvrir en annexe III.
[317] « Je ne sais pas raisonner. Je ne critique pas. Je ne sais pas attaquer. J'aime te je parle de ceux que j'aime, de ce que j'aime. » (Lettre à Camus, 1947, in *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 8.)
[318] Voir quelques reproductions d'œuvres picturales et sculpturales de ces artistes en annexe IV.
[319] Jean Sénac croquait avec beaucoup de réalité certains écrivains qui croisaient sa route et pour lesquels son admiration ne faisait aucun doute. Certains de ces portraits sont présentés dans l'ouvrage *Visages d'Algérie* aux pages 213-221 et sont reproduits en annexe V de notre travail.
[320] Publié à titre posthume in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, pp. 105-146.
[321] Hamid Nacer-Khodja, postface des *Oeuvres Poétiques* de Jean Sénac, *op. cit.*, p. 791.
[322] In *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 149.
[323] A propos des peintres de l'art populaire engagé, Jean Sénac disait : « […] car ils sont tous des passionnés. […] Chacun à leur façon, « figurative » ou « abstraite », élaborée ou spontanée, ils expriment une part de nos racines et les mouvements les plus hardis des branches dans le vent généreux de la Révolution » (Texte extrait du Catalogue de l'exposition collective *Fêtes du 1er novembre 1963* à Alger, in *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 158.)

l'orientalisme »[324] qu'il exècre par dessus tout[325]. Cependant, ce sera surtout du côté de l'abstrait que Sénac cherchera « le plus authentique visage de l'art [algérien] »[326]. Alors qu'il affronte les injures des communistes de *Liberté* qui, loin de penser comme lui que « la peinture abstraite peut être aussi révolutionnaire »[327] et jugent cette « forme d'expression décadente au service d'un régime oppresseur »[328], il écrit en 1946 à l'occasion d'une exposition sur les « Jeunes tendances picturales » à la Galerie Colin d'Alger : « La peinture suggestive et abstraite [est] en réaction contre la technique d'imitation et l'académisme. [Elle] tend vers une conception de l'art plus ample : harmonie chromatique par plans, tragique inquiétude, poésie "disloquée" depuis le réel. L'objet ne doit servir qu'à avancer dans la suggestion. »[329] Le pouvoir évocateur de la peinture abstraite, qui s'inspire du surréalisme mais en diverge, fascine le poète qui cherchera à en exploiter les vertus dans son travail poétique. Cependant, s'il reste convaincu de la suprématie de l'art populaire et de la peinture abstraite, il sait aussi s'émouvoir de la peinture figurative de Zérarti[330] ou de Sauveur Galliéro, ami précieux et maître à vivre. Cette dernière interroge « la mise en figure de l'événement ou de l'émotion »[331] ; dans un mouvement lyrique, l'imagerie d'essence populaire enracinée dans la réalité, côtoie les propriétés du symbolisme par lesquelles « ne demeurent de l'élément humain et de ses objets familiers que leur expression la plus universelle et leur signification mythique »[332]. Nous verrons dans le développement de notre analyse comment Jean Sénac a tenté de reproduire dans un langage poétique singulier les qualités de cette peinture figurative à tendance symboliste, et nous analyserons les contraintes rhétoriques auxquelles il a dû plier son verbe pour l'enrichir de ces vertus. Signalons pour clore ce tour d'horizon des passions artistiques de Jean Sénac, que son intérêt pour l'art pictural ne se limite pas à la réalisation de talents personnels et à quelques essais ou articles critiques dans lesquels il fait cas de ses aversions ou de ses assentiments. L'engagement de Jean Sénac en faveur d'une réhabilitation de l'art algérien dans la mémoire collective passe par des manifestations culturelles de son initiative. « Mécène infortuné », bienfaiteur de la

[324] Guy Dugas, Préface à *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 10
[325] « Nous en avons assez de cet orientalisme de parade qui, après Fromentin et Dinet, empoisonna nos tempéraments ! » (Jean Sénac, « Notes littéraires sur les artistes qui ne le sont pas » (c'est-à-dire les peintres qui ne sont pas littéraires), in *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 22.)
[326] Guy Dugas, Préface à *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 10.
[327] *Ibid.*
[328] *Ibid.*
[329] In *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 15.
[330] Se référer à l'annexe VI pour découvrir deux reproductions de tableaux de Zérarti.
[331] Jean Sénac, « Note du catalogue de l'exposition du Centre Culturel Français d'Alger », in *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 201.
[332] *Ibid.*, p. 202.

cause artistique algérienne, le poète soutient par des moyens humbles mais effectifs la dynamique artistique de son pays : il fonde dès juillet 1946, le club artistique et littéraire Lélian[333] qu'il présidera jusqu'à son hospitalisation au Sanatorium de Rivet le 1er mars 1947. Les « amis de Lélian » organisent des cercles d'études, des débats, des expositions, des représentations, des rencontres et présentation d'artistes, sans distinction d'art ou d'école, et à la mesure de leurs moyens. Ils aident aussi de jeunes talents prometteurs à se faire connaître. À sa sortie du Sanatorium de Rivet où il fit l'expérience de « l'isolement qui […] laisse le temps d'apprécier formes et couleurs, favorise la théorisation des expériences et l'évasion par l'imaginaire »[334], Jean Sénac se consacre à la rédaction d'une première revue *Soleil* (1950 – 1952) qui comptera sept numéros, puis d'une seconde revue, *Terrasses* (1953), qui n'en connaîtra qu'une unique mais riche livraison. Ces deux revues servaient de moyens médiatiques pour promouvoir des expositions artistiques, et regroupaient textes critiques, illustrations picturales et essais littéraires. À propos de la revue *Soleil*, Jean Sénac écrivit sur une de ses pages de brouillon qu'il conservait précieusement : « La revue *Soleil* se propose de réunir les jeunes écrivains désireux de s'exprimer sur cette terre d'Afrique, de témoigner d'un esprit lumineux et sain, de marquer au milieu des divergences et des inquiétudes la fraternité et l'espoir des hommes, l'honnête certitude d'un monde, d'un univers humain »[335]. Dans la seconde revue, Camus signa l'essai inédit *Retour à Tipasa* en gage de sa reconnaissance pour le travail qu'effectue Jean Sénac afin d'exprimer la réalité algérienne et ses trésors artistiques. Dans l'éditorial de *Terrasses*, le poète veut voir apparaître au programme de sa revue « un témoignage [de l'Algérie], carrefour culturel, et [une] constitution, dans les limites de son domaine, [pour] dégager l'homme de son désarroi, au moment où les valeurs les plus assurées de la civilisation occidentale sont mises en question. Confrontant la pensée méditerranéenne et la pensée du désert, le message oriental et le message romain, les structures européennes et les structures islamiques, l'Algérie se définit progressivement comme un des creusets les plus généreux de la littérature actuelle »[336]. Jean Sénac s'entoure alors d'artistes de sensibilité et de spécialités diverses qui éveilleront et éduqueront ses prédispositions à l'observation et à la méditation critique. Ces deux revues se veulent prudentes quant à un parti pris politique et privilégient avant tout le rassemblement des affections artistiques du peuple algérien. À ces

[333] Le « cercle Lélian », de l'anagramme rimbaldien du patronyme « Verlaine ». Jean Sénac affectionnait particulièrement la poésie de Verlaine qui nourrira l'inspiration de ses poèmes de jeunesse.
[334] Guy Dugas, Préface à *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 9.
[335] Jean Déjeux, « La revue algérienne *Soleil* (1950-1952) fondée par Jean Sénac et les revues culturelles en Algérie de 1937 à 1962 », in *Présence francophone*, n°19, Université de Sherbroock (Québec), Éd. CELEF, automne 1979, p. 12.
[336] *Ibid.*

dernières succède l'inauguration de la Galerie 54 que fonde Jean Sénac en 1964 en collaboration avec le peintre Mohammed Khadda et « qui se veut une galerie de recherche et d'essai en contact permanent avec le peuple, [regroupant] des artistes de nationalité algérienne ou ayant des attaches charnelles avec [le] pays. Chacun exprime à travers l'aspect ou l'essence des choses vues, une part de la réalité algérienne d'aujourd'hui. Enracinés et ouverts sur le monde moderne, leur seul point de rencontre réelle est une certaine qualité technique et une volonté de « voir » librement ce qui marque leur conscience et leur cœur dans ce « moment » de l'édification qui est aussi celui du soleil et de la poésie. [Ils] façonnent une image de l'homme dont ils scrutent inlassablement le Nouveau Regard. »[337] La Galerie 54 célèbre une « école du Noûn » (ou « signe ») dont nous constaterons au chapitre suivant l'influence sur l'évolution du travail poétique de Jean Sénac, et « se porte caution » du mouvement « Aouchem » (en arabe « tatouages ») qui fut le premier mouvement artistique de l'Algérie indépendante et dont les membres intégraient dans leurs œuvres des textes calligraphiques, des cris ou des mots d'ordre. Elle eut pour ambition de stimuler les vocations et d'être la place d'émergence de la démocratisation de l'art algérien. Puis Jean Sénac se consacra à la réalisation de deux films sur l'art pour son éphémère émission de télévision « Diwân Es Shems » avant de se vouer à la promotion de la jeune poésie algérienne via son émission radiophonique « Poésie sur tous les fronts » et son *Anthologie de la nouvelle poésie algérienne* (avril 1971).

Chacun de ces repères de l'aventure affective et effective de Jean Sénac dans le monde artistique de l'Algérie, sert à mieux comprendre les origines de la réflexion que le poète mène sur les conditions de détermination de ce que l'on juge « artistique » ou pas. En effet, la curiosité, les analyses critiques et la sensibilité de Jean Sénac vis-à-vis de nombreuses compositions artistiques, l'ont amené à penser l'art, et surtout l'art moderne, selon diverses influences esthétiques. Cette réflexion subjective peut s'interpréter comme une sorte d'empreinte de la personnalité du sujet qui en fait part. Elle révèle ses exigences, ses attentes et sa sensibilité au même titre que l'expression poétique, qui, nous le verrons dans le paragraphe suivant, formalise et cristallise aussi ses idées critiques et la relation épidermique qu'il entretient avec la représentation artistique du monde.

[337] Jean Sénac, « Présentation de la Galerie 54 », in *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 164.

Pour Jean Sénac, l'art doit savoir « donner au sujet une intensité propre et instinctive par la couleur […], satisfaire l'œil et l'esprit par une substance évocatrice tirée des lignes et des volumes […] et étendre les investigations de l'humain au domaine de l'Inconscient, de l'Impalpable, du Rêve […] ».[338] Il est un atelier de polissage du regard, de l'esprit et de la sensibilité en même temps qu'une école de rigueur et d'humilité. La transcription des différentes dimensions du réel doit s'enraciner dans la recherche de lignes et d'effets dont les propriétés évocatrices totalisent le réel. L'art devient alors « un lieu de vérité et de solitude »[339] qui révèle le sujet – artiste à son moi profond. Il lui permet de tendre vers ses possibilités d'expression tout en lui faisant appréhender ses limites. Il le « ramène à la surface des formes qui le peuplent »[340], véritable école d'introspection et de révélation. En définissant aussi rigoureusement l'art, Jean Sénac affirme implicitement que le sujet qui décide de s'y exercer doit avoir conscience de l'auto-discipline qui lui incombe et de la vigilance permanente qu'impose son art. Il apparaît évident que ce « sujet » pourrait être lui-même et que, se prenant implicitement à partie dans ce discours, il porte un jugement sévère et angoissé sur ses propres capacités d'expression. Un de ses poèmes intitulé « Fatras Zorro » et appartenant au recueil *dérisions et Vertige* fait écho à notre interprétation :

Poètes qui chantaient le vin
Le nom du bien-aimé dans la foule sultane
Ne me laissez pas comme un âne
Errer parmi les mots

(*OP*, p. 672)

Dans ces quelques vers s'entendent explicitement la fermeté et la gravité avec lesquelles Jean Sénac se regarde et se juge. La violence du dépréciatif « âne » auquel il se compare, ne laisse aucun doute quant à la nature de son auto-jugement. Il se proclame vagabond « parmi les mots », sans capacité de maîtrise ou de coordination, alors qu'en face de lui trônent les « vrais » poètes, capables de « chanter », poètes auxquels il se sent étranger. L'artiste qu'il souhaite devenir n'a pas encore trouvé sa réalisation et le poème continue de lui échapper tandis qu'il prie ses « maîtres » de l'aider. Se considérant certainement poète à venir, en devenir, le sujet énonciateur n'existe pas encore grâce au poème, produit de son talent et de

[338] Jean Sénac, article paru dans l'*Africain*, n°633, du 12 juin 1946, Alger, cité in *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 15.
[339] Id., « La peinture algérienne en hélicoptère », in *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 157.
[340] Id., article paru dans *Jeune Afrique*, n°488, du 12 mai 1970, Paris, cité in *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 189.

son travail, mais de la quête, de la persévérance, qui le mènent vers *Le* poème, tel qu'il l'exprime dans son poème « Préface à vaincre » appartenant au recueil *dérisions et Vertige* :

> Ne périssons pas. Essayons
> De tenir une strophe, une autre,
> Un grave de flûte tenace
> Jusqu'au raccord – le coq
> (ou plutôt cette frénésie d'oiseaux sur le square).
> Mais le soleil incertain.
>
> Ne périssons pas. Un café,
> Le radeau des visages, la paix
> Dérisoire d'un corps (périssoire fruitée),
>
> Toute la mer à inventer
> À chaque flaque.
>
> (*OP*, p. 635)

En poésie comme en peinture, l'artiste marque sa présence dans le poème grâce au témoignage de sa persévérance plus que de sa performance. Dans cet « essai » qu'il scande et qui rythme son avancée vers le but d'un art représentatif de ses ambitions, le poète apprend à se tester, à se connaître, et le sujet énonciateur qu'il incarne se perd et se retrouve alternativement en fonction des échecs et des réussites que lui confirment ses vers. Jean Sénac affirmait que l'art n'est pas une question de courant mais de qualité[341] et cet objectif qualitatif semble être son propre baromètre poétique. Il confirme cette opinion en ponctuant : « […] tout art véritable est dangereux, parce que dynamique et révolutionnaire dans son essence, parce que lié aux racines vives du pays »[342]. Les adjectifs qualificatifs « dynamique » et « révolutionnaire » doivent s'entendre au-delà d'une simple allusion au contexte socio-politique de l'Algérie en ces temps de guerre. Ils témoignent des qualités que l'artiste doit rendre perceptibles dans son faire ou son dire, de façon absolue. Ces qualités, « dynamique » et « révolutionnaire », intrinsèques au verbe, Jean Sénac cherche à les rendre actives dans ses compositions poétiques. Et dans ce travail acharné, le poète se construit et se déconstruit inlassablement. Ainsi l'art devient-il miroir de son évolution. Le regard qu'il pose sur les autres formes d'art que le sien lui précise la justesse de son appréciation et c'est aussi en se servant de ces autres expressions artistiques qu'il va tenter de surseoir à son ambitieux projet.

---

[341] « Le problème concerne davantage la qualité [d'une œuvre] que sa situation dans un courant, une vision ou une technique d'expression. » (Jean Sénac, Extrait de son *Journal Alger : janvier-juillet 1954*, in *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 127.)

[342] Jean Sénac, *Le Soleil sous les armes*, Rodez, Éd. Subervie, 1957, p. 17.

En effet, afin de parfaire, redécouvrir, sa poésie et tester ses capacités d'innovation poétique, Jean Sénac va s'inspirer des modalités d'expression d'autres arts. Il instaure alors une connivence entre les arts qui s'éclairent et s'enrichissent mutuellement. Il va particulièrement travailler son verbe à partir des techniques de composition picturale. Sa poésie va alors acquérir une dimension visuelle qui stimulera d'autant plus l'imagination du lecteur qu'elle s'accompagne d'une valeur symbolique très forte. Les concepts poétiques que Jean Sénac élaborera, porteront les marques de cette influence que l'analyse de quelques extraits de poème confortera aisément.

La fascination de Jean Sénac pour la peinture s'explique par le fait que, selon le poète, les peintres parviennent à saisir l'univers dans sa totalité grâce à la richesse des contrastes chromatiques, à la recherche des volumes, au travail de la matière, aux effets d'ombre et de lumière. Ainsi s'extasie-t-il devant l'œuvre de Simian[343] et dit du peintre qu'il « perçoit avec une vive acuité les multiples visages d'un monde insaisissable, […] ce qui explique peut-être son *tragique* »[344]. À l'instar du peintre, il veut sa poésie tourmentée et riche en contrastes, englobante et ouverte sur le monde. Pour ce faire, il conçoit en 1945 le concept de « poépeintrie »[345], un état poétique de fusion entre écriture et peinture, et qu'il définit comme « la synthèse intime des rapports impalpables de la Poésie et de la Peinture »[346]. Il s'appuie sur ce principe pour exalter non seulement les formes mais aussi les couleurs dans plusieurs de ses poèmes, tels que « L'absurde » appartenant au recueil *Les Désordres*.

Je t'appelle je t'appelle
quel innocent répondra
qui m'arrachera la pelle
la terre rouge des draps ?

[…]
Dans le bleu de la chance
batailles du frelon
le poème se balance
qui dit oui et qui dit non.

(*OP*, p. 165)

[343] Voir les reproductions de deux de ses tableaux en annexe VII.
[344] Jean Sénac, « Notes littéraires sur les artistes qui ne le sont pas », in *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 19.
[345] Jean Sénac emploie de le terme de « poépeintrie » pour la première fois dans son recueil *Heures de mon adolescence*, publié in *Assassinat d'un poète* de Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, *op. cit.*, pp. 89-110.
[346] Jean Sénac cité par Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, *Assassinat d'un poète*, *op. cit.*, p. 108.

L'intervention des couleurs « rouge » et « bleu » pour agrandir l'espace symbolique des noms auxquels elles se rapportent, suggère que le poète travaille comme un impressionniste, par touches significatives. La palette chromatique dont il se sert est révélatrice de ses goûts en même temps qu'elle participe d'une stimulation de l'imagination. Le « rouge », par association d'idées, fait penser au sang que le poète, « qui appelle » de tout son corps, déverse dans sa poésie. Le « bleu », couleur à la fois céleste et terrestre, signifiant les opposés, symbolise l'inconstance du poème qui « se balance [entre] oui et non », ne pouvant trouver son ancrage dans une réalisation idéale. Mais l'intervention de ces deux couleurs primaires dépasse le simple effet suggestif et leur présence fait écho aux premières lueurs de la création artistique. Couleurs primaires, elles stigmatisent les épreuves du commencement. Le poète joue de sa palette d'initié pour tenter de figurer l'état du poème en gestation. Le bleu et le rouge, couleurs fondamentales à la base de toutes les autres nuances chromatiques, interviennent volontairement dans un poème qui fait le récit de la formation du poème : elles rappellent que le poète est artiste et qu'il doit apprendre à composer avec ses outils, sa matière verbale, et que l'essai (le poème) se transformera, peut-être seulement (« qui dit oui et qui dit non »), en réussite. Ces « deux couleurs qui s'opposent, disposent de la formule de la vie et de son contraire »[347]. Le sujet créateur se retrouve donc dépourvu de certitudes quant au devenir de ses tentatives de création. Il se fait apprenti, se familiarisant avec la matière première de son poème, domptant le verbe avant de pouvoir le nuancer, le travailler, le coupler. Celui qui dit « je » dans ces vers et ne dispose que de matière « primaire » pour élaborer son poème, se dit dans ses ambitions, sa patience et ses angoisses. La sympathie de Sénac pour la peinture se manifeste donc par l'évocation d'une palette de couleurs qui dénonce son penchant pour les couleurs vives comme le rouge ou le jaune « qui […] prend à la bouche »[348], auxquelles il oppose néanmoins les ombres et les noirceurs qui stigmatisent l'inconstance de son humeur et ses douleurs existentielles.

Tu es seul et tu t'écoutes
et tu ne t'entends même pas
En écrivant tu fuis ton ombre
[…]
Tout ensemble tu es noir
et tu règnes transparent

(*OP*, p. 71)[349]

[347] Giuliana Toso-Rodinis, « "Nicolas de Staël" : une élégie ou une exaltation de la vie ? », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 101.
[348] Jean Sénac, « Pour saluer un passant », *OP*, p. 205.
[349] « Jardins du différent », octobre-novembre 1950, est un des poèmes qui composent le recueil *Poèmes*.

L'avidité de Jean Sénac pour les couleurs ensoleillées se rencontre en particulier dans le discours que le poète tient à propos des tableaux de Baya[350] à qui il dédicacera *Matinale de mon peuple*, et de ceux de Nicolas de Staël auquel il consacrera un poème éponyme[351] après avoir appris le suicide du peintre, geste qu'il éprouvait « comme un insoutenable excès de beauté, une impossibilité à regrouper le regard, à unifier le cœur »[352]. Dans ce poème, Jean Sénac avoue son goût pour les couleurs fauves et la lumière très méditerranéenne des tableaux de Nicolas de Staël, ce qui lui donne le prétexte d'une interrogation provocante sur les raisons de son suicide : « Nicolas de Staël, le jaune vous avait-il lâché ? » Ces couleurs exaltantes avaient permis au peintre « de faire gicler de ses toiles un sens d'apothéose de la nature – donc de la vie »[353] auquel adhère Jean Sénac. L'esprit rieur et affamé de vie du poète trouvait sa réalisation formelle dans les tableaux du peintre. Le sujet célébrant l'œuvre de Nicolas de Staël dévoile sa nature ambivalente via son exaltation pour les couleurs qui composent la palette du peintre : le rouge, le jaune et le noir qu'il glorifie, disent à la fois son amour de la vie et sa détresse, inflexion de son ivresse. En chantant les beautés de la réalisation artistique d'un semblable, le sujet révèle pudiquement, subrepticement, sa sensibilité qui, elle-même, trahit la palette de ses humeurs. Sous la tutelle d'un regard sensible aux franches superpositions chromatiques des œuvres de Nicolas de Staël, le sujet détermine davantage la nature et les origines de sa sensibilité artistique. Il exprime un lyrisme poétique qui se précise sans pour autant maquiller ses zones d'ombre. L'hermétisme même de certains vers sénacquiens par lesquels le sujet-énonciateur tente de laisser son empreinte, corrobore l'impuissance du poète à définir clairement son *ego*. Ou peut-être cet hermétisme sert-il de filtre à une énonciation trop relative des choses et de l'être.

BOULANGERIE

Pour un mot pour moins qu'un mot
La source et les écheveaux
Sur ta langue les chevaux
Qui frouent les hiboux qui bêlent
Cratère où vient boire l'eau
Glossolalie ou linteau
Sur ma plaie ton corps épèle
La première mie du mot.

(*OP*, p. 732)

[350] Voir les reproductions de deux tableaux de Baya en annexe VIII.
[351] Nous avons décidé de reproduire ce poème en annexe IX car sa densité formelle aurait interrompu trop lourdement le développement logique de notre analyse.
[352] *OP*, p. 524.
[353] Giuliana Toso-Rodinis, « "Nicolas de Staël" : une élégie ou une exaltation de la vie ? », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 102.

Dans ce poème extrait du recueil *dérisions et Vertige*, les nombreuses métaphores qui brouillent la logique sémantique de ces vers, répondent à l'attraction de Jean Sénac pour le courant artistique de l'abstraction qui, selon lui, rapproche de l'essentiel de l'être ou de l'objet en « désaccoutumant » le regard. « […] Il ne s'agit plus de figuration mais d'un *transfiguratisme* (un passage à la grâce) qui a su tirer de l'exigence abstraite une effusion plus juste, un concert subtil et l'équilibre impalpable (quoi que saisi) des choses. »[354] À l'instar du peintre abstrait qui transcrit le quotidien en le libérant d'un regard superficiel et matériel, le poète « ponce » la propriété intelligible du vers pour ne retenir petit à petit que l'essentiel, c'est-à-dire l'affect, l'impalpable, la quintessence de l'être qui s'y dit. Il cherche à éradiquer la logique au profit de l'expression épurée du sensuel, de l'émotion. « Il n'y a pas de pensée. L'ordre de la pensée est un mensonge. […] Nous sommes déluge. Pas ordre. »[355] Dans ce poème, l'idée générale se décrypte difficilement mais est éclairée par l'intervention des deux derniers vers. Cependant, si le poète accède à la requête du lecteur en mal de compréhension, il semble évident que sa priorité n'est pas de faire « comprendre » au lecteur sa composition poétique mais de lui faire « ressentir » son expérience poétique telle qu'il la vit. En s'appuyant sur l'homonymie (« écheveaux / les chevaux ») qui perturbe son schéma sémantique de lecture, sur l'absence de ponctuation, et sur l'amphibologie syntaxique, le poète déconstruit les habitudes réflexives du lecteur au profit d'une compréhension sensitive. Le sujet énonciateur tente de se faire entendre par la résonance non plus figurative mais sensible du mot. Nous pourrions même supposer qu'il crée un sujet lui étant référentiel à partir des propriétés matérielles du verbe poétique ; et pour parodier le discours du poète sur les « peintre d'intensité », nous constatons qu'« il s'agira [d'écrire] non d'après un sujet [objet ou *ego*] mais de créer un sujet, avec toute la richesse qu'offrent les perspectives [poétiques]. En cela [Jean Sénac] obtient une [poésie] très [picturale]. »[356]

Au terme de ce développement, nous pouvons affirmer que le sujet énonciateur se donne à lire à travers le message coloré et vibratoire d'une poésie qui s'inspire des mouvements chromatiques de la peinture. Le sujet énoncé n'est plus seulement révélateur d'un sujet se dévoilant dans sa poésie ou lui pré-existant mais figure une présence quasiment immatérielle que dessinent les propriétés symboliques des couleurs. Le « je » recouvre tout son déploiement grâce à la conjecture de l'élément sémantique et sensoriel qui réactive sa

[354] Jean Sénac, 1ère note du « Catalogue de l'exposition du Centre Culturel Français d'Alger », à propos de la peinture de Jean de Maisonseul, in *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 206.
[355] *OP*, p. 523.
[356] *OP,* p. 523.

présence plus que son image. Le poète tente même de dissoudre cette dernière au profit d'un autre mode de réalisation : le sujet énoncé, bien que se référant à lui-même, n'est plus une *projection* de son *ego* mais une *fabrication* à part entière élaborée à partir des effets sensitifs du verbe et de ce que le poète veut faire ressentir de son être. Le poète s'auto-crée grâce à l'intervention du « je » lyrique et « s'accorde alors bien à [sa] présence. »[357] Le poème invite au rêve voluptueux d'un sujet-création autant que d'un sujet-impression. Se dessine consécutivement à cet effet de présence permanente, un voyage temporel dans et de l'écriture au travers duquel le « je », à la fois spectateur et acteur du périple, trouve les conditions d'une mutation de sujet-référent en sujet « atemporel ».

2. Le poème : instance de dilatation temporelle

> Comme l'amour le temps prend la forme de l'x
> et sur la bouche ainsi que des galets profonds
> reviennent la tendresse et la stupeur de l'abandon[358]

Dans le développement précédent, nous amorcions une réponse à la problématique du flux temporel tel qu'il s'énonce dans l'œuvre sénacquienne, grâce à l'analyse des possibles réminiscences et de la mesure rythmique produite par les effets phoniques du langage poétique. Les traces visuelles et les échos musicaux de la langue participent d'un déploiement spatio-temporel du poème qui fluctue au rythme des humeurs et des ambitions du *cogito* qui harmonise ces empreintes graphiques et sonores.

Nous nous intéresserons à présent au traitement du temps à travers la mise en discours d'événements ou de faits historiques et à travers celle d'un lyrisme spécifique à l'œuvre poétique de Jean Sénac. À cette analyse, nous joindrons l'étude de la capacité de reconfiguration temporelle qu'engage, pour notre auteur, l'acte d'écriture lui-même.

Ainsi, nous révèlerons que par le témoignage poétique de l'histoire de l'indépendance algérienne en marche, Jean Sénac suppose un rapport au temps qui, à l'instar de l'appréhension claudelienne, place le sujet dans un présent « comport[ant] toujours la réserve du futur et du passé »[359]. Nous nous attarderons ensuite sur le concept de « vécu de soi comme

---

[357] *OP*, p. 456.
[358] *OP*, p. 154.
[359] Paul Claudel, « Halte sur le canal », in *Connaissance de l'Est*, Paris, Éd. Mercure de France, 1913, p. 146. Cette citation figure dans l'ouvrage de Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1989, p. 48.

temps »[360] dont la transcription poétique suivant les variations rythmiques du « pouls » du sujet, préfigure une multiplicité d'instants qui sont autant d'indices « d'une constellation aux éclats innombrables et aux éclipses non moins nombreuses »[361] du moi. Enfin, nous tenterons de déterminer comment l'extase ou la jouissance de l'écriture produit chez le sujet énonciateur une appréciation subjective du temps humain qui s'exprime par la sensation personnelle d'un temps en suspension, d'un seuil ou parfois d'une rupture temporelle. L'affect mobilisé par l'expérience poétique brouille l'appréhension chronologique de l'écoulement du temps et féconde un vécu atemporel, quasiment métaphysique, dans lequel le sujet tente de répondre durablement à la question : « qui suis-je ? ».

a/ Histoire et (rétro)projections temporelles

La poésie engagée de Jean Sénac ne laisse aucun doute sur l'implication politique de l'auteur en faveur de la construction d'une Algérie indépendante. Nombre de ses poèmes traduisent son activisme nationaliste et intensifient l'expression de la lutte. Partisan résolu de l'indépendance algérienne, le poète fréquente les milieux nationalistes algérois qui le forment politiquement, puis entre en résistance, malgré l'exil, en rejoignant à partir de février 1955 les rangs de la Fédération de France du FLN en guerre. Il intègrera, en 1962, le cabinet ministériel de l'éducation nationale. À travers ses poèmes, il s'investit et s'expose jusqu'à soutenir ouvertement Ahmed Ben Bella[362], comme en témoigne le poème « Arbatache » écrit entre le 1er et le 24 décembre 1963 :

> « Un seul héros : le peuple »,
> mais si le peuple a besoin d'un regard pour éclairer son
> exigence
> s'il a besoin d'un nom, d'un visage, pour donner au
> socialisme abstrait un contenu charnel
> alors n'ayons pas peur de ces retenues très intelligentes
> et nous aussi, intellectuels, prenons le souffle populaire
> pour crier : Yahia Ben Bella ! Vive Ben Bella le pauvre !
>
> (*OP*, p. 410-411)

[360] Serge Champeau, *Ontologie et poésie*, Paris, Éd. Librairie philosophique J. Vrin, 1995, p. 66.
[361] Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Éd. Gallimard, 1967, p. 236.
[362] Sur la vie et l'Algérie de Ben Bella, voir *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, par Benjamin Stora, Paris, Éd. La découverte, 1995, pp. 14-25.

Pour Jean Sénac, l'art et en particulier la poésie doivent être dynamiques et révolutionnaires. Ses poèmes « politiques »[363] témoignent souvent de l'invivable et dénoncent les injustices coloniales à l'origine du soulèvement national. Le poème récupère alors l'événement afin de l'exorciser et d'en transcender la portée, comme l'illustre « Poèmes de la mort d'Ali » extrait du recueil *Matinale de mon peuple* :

POÈMES DE LA MORT D'ALI

Devant l'officier
à la porte du camp
il a levé la tête.
Comme il est fier Ali !
Comme il est digne de son père, le cheikh Toumert !
Franc et noble comme une sourate !
L'officier a giflé.
Ali n'a rien dit. Il a levé la tête.
Fou de rage, l'officier s'est mis à hurler,
à trépigner.
Délire de guêpes
Autour du rosier limpide.
Ali lève la tête en souriant.

Ils t'ont battu si fort,
ils ont conduit si loin dans tes os l'électrique
stupeur,
qu'à ton réveil tu as dit : « Mère… »
et tu t'es éloigné de toi
vers des broussailles
où ils ne t'atteindront plus.

Ils ne sont même pas dignes
de laisser leurs pas dans la boue.

(*OP*, p. 316)

Ces quelques vers racontent l'insoutenable torture pratiquée par un officier français sur la personne d'Ali[364], jusqu'à exécution finale, transcrite par la métaphore « tu t'es éloigné de toi

[363] Nous pensons entre autres à *Matinale de mon peuple*, *Diwân de l'Etat major*, *Diwân de Yahia S. Ben Hadji*.
[364] Nos recherches concernant cette personne ne nous ont pas permis d'établir une identité avérée. En recoupant certaines informations historiques et en tenant compte de la date de rédaction de ce poème (1958), nous pensons qu'il s'agit peut-être d'Ali Boumendjel, un avocat arrêté et assassiné en mars 1957, durant la guerre d'Algérie, par les forces armées françaises. La version officielle stipulait qu'Ali Boumendjel s'était « suicidé » en se jetant d'un immeuble. Bien qu'aucun démenti n'ait été encore publié (il faudra attendre la parution en mai 2001 de l'ouvrage *Services spéciaux, Algérie 1955-1957*, de Monsieur Aussaresses, anciennement général et coordinateur des services de renseignement de l'armée à Alger en 1957 auprès du général Massu, dans lequel l'auteur fait état des assassinats et de la torture pratiqués par l'armée française durant ces années de guerre), Jean Sénac dénonce peut-être déjà la réalité de cette disparition suspecte. La référence au « cheikh Toumert » est historique et sociale puisqu'il s'agit certainement de Mohamed Ibn Toumert (5 mars 1091-20 août 1130), père spirituel du monde musulman, fondateur de la nouvelle doctrine musulmane du « Tawhid », l'unicité de Dieu qu'il prône dès 1116,

/ vers des broussailles / où ils ne t'atteindront plus ». Témoigner de cette barbarie permet au poète d'exprimer sa colère qui se lit dans l'emploi de l'adverbe d'intensité « *si* fort, […] *si* loin » et par le truchement de l'adjectif « digne » qui valorise l'attitude d'Ali alors qu'il déprécie celle de l'officier. Parallèlement, l'histoire de cet événement devient métonymique d'un comportement colonial brutal et inadmissible[365] que le poète dénonce. Mais si la portée de ce témoignage trouve son prolongement dans les poèmes qui militent en faveur du soulèvement et de la révolution du peuple arabe, le poète s'interroge sur les qualités cathartiques du verbe lorsque celui-ci sert la dénonciation d'un tel acte :

Un exorcisme, est-ce que ça tue ou est-ce que ça libère ?[366]

En effet, réactualiser l'événement par le biais de la transcription poétique, plonge l'auteur dans une double consternation : d'une part, il lui apparaît évident que même si le poème lui permet d'exprimer sa colère, il ne l'enraye pas car cette dernière continue de se déployer sous la forme d'un militantisme dans d'autres vers, et d'autre part, « l'épreuve d'exorcisme » ne jugule pas le sentiment d'avilissement qu'il éprouve en tant qu'homme et en tant que « citoyen » algérien. Au contraire, il semblerait peut-être même qu'elle le réactive. Les événements passés, lorsqu'ils sont réactualisés par le verbe poétique, constituent moins un tremplin à l'édification du sujet, à sa libération, qu'une glue qui maintiendrait ce dernier dans un état de dépression et de colère. Car, comme l'énonce Paul Ricoeur, « l'histoire n'a pas de méthode, mais elle a une critique et aussi une topique, elle-même apparentée à la rhétorique. […] elle n'a qu'une seule fonction : « l'allongement du questionnaire » ; et l'allongement du questionnaire est le seul progrès dont l'histoire est capable […] ».[367] Ainsi, le sujet énonciateur ne connaît qu'un seul mouvement : celui de s'interroger, s'interroger sur l'histoire, s'interroger sur le rôle de sa parole poétique mais aussi sur ce que son discours dit de « [*son*] expérience du monde, [de *sa*] perspective sur le monde à quoi aucune autre ne peut se substituer »[368].

---

et d'un nouvel état du Maghreb, l'état Almohade « Al-Mowahidoun » qui a englobé tout le Maghreb et l'Andalousie pendant près d'un siècle et demi. La désignation « cheikh » signifie en arabe « maître, vieillard, sage » ; elle permet de reconnaître l'homme respecté en raison de son grand âge, ou de ses connaissances scientifiques et religieuses, ou de sa sagesse spirituelle.

[365] D'autres poèmes, comme celui intitulé « Honte honte honte » (*OP*, pp. 257-258), font état de cette brutalité.

[366] Jean Sénac, *Ébauche du père*, *pour en finir avec l'enfance*, *op. cit.*, p. 28, cité par Christiane Chaulet-Achour, in « "Mes syllabes de vérité": étude d'*Ébauche du père* », in *Jean Sénac. Clandestin des deux rives*, *op. cit.*, p. 81.

[367] Paul Ricœur, *Temps et Récit*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1983, tome I, p. 245.

[368] Id., *Soi même comme un autre*, *op. cit.*, p. 64.

En effet, il ne faut pas oublier que la transcription poétique qui fictionnalise l'événement historique porte les traces d'une subjectivité empreinte d'affects qui donne à la narration du fait une valeur singulière, une tonalité révélatrice de celui qui la raconte. Ce travail de « structuration de l'histoire »[369] révèle « l'aptitude à combiner en proportions variables la composante chronologique de l'épisode et la composante non-chronologique de la configuration »[370] qui devient trace d'une subjectivité identifiable. Ainsi, lorsque Jean Sénac raconte l'histoire du peuple algérien en pleine révolution socio-politique, le regard qu'il pose sur les événements détermine une posture lyrique qu'il serait intéressant de décrypter :

> Les enfants meurent de soif au milieu des fontaines.
> À la porte des camps, avant de disparaître,
> les jeunes hommes injurient leurs bourreaux :
> « À quoi servirait de mourir
> quand la vie est pour eux ! »
> Une avalanche de projecteurs, de chiens, de barbelés,
> Dévore leurs pauvres corps.
>
> Vers la ville, nous lançons des phrases.
> Qu'une charpente frémisse, la forêt peut renaître.
> Pour toute réponse nous revient
> un vol affolé de cigognes.
>
> Nous le jurons, sur ton visage, frère,
> la dynastie du saccage
> n'aura pas de postérité.
>
> (*OP*, p. 280)

Dans la première strophe de cet extrait du poème « Que furent la terre qui s'ouvre… »[371], le poète rend compte de certaines scènes de misère et de soulèvement qui jalonnent l'histoire de la guerre d'indépendance. Son regard est orienté vers les manifestations du peuple algérien qui rencontrent dans ce témoignage les déformations de la fiction lorsque Jean Sénac met dans la bouche des jeunes hommes la réflexion suivante : « À quoi servirait de mourir / quand la vie est pour eux ». L'auteur de ces vers a très certainement ici poétisé des phrases sans doute plus prosaïques. Il semblerait qu'il ait voulu conserver l'esprit, la pensée de ces jeunes gens mais ce travail de reconfiguration stylistique de l'énonciation trahit deux ambitions du sujet qui l'effectue : d'une part, désireux de rectifier les apparences, le poète compte rallier le lecteur à la cause des insurgés en leur prêtant un discours attrayant et de tonalité quasiment

[369] Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, *op. cit.*, p. 316.
[370] *Ibid.*
[371] Ce poème appartient au recueil *Matinale de mon peuple*, ensemble de poème politiques et militants à travers lesquels Jean sénac s'expose et s'investit.

philosophique, et d'autre part, la focalisation exercée sur la population arabe et l'utilisation calculée de certains termes comme celui de « pauvres corps » valident son parti pris et s'entendent comme une revendication politique. Le sujet énonciateur s'affirme donc dans la lutte engagée par le peuple colonisé et trouve sa raison d'être en tant que serviteur de la cause algérienne. Mais plus encore, dans la seconde partie de ce poème, le « je » se fond à la masse pour s'affirmer en un « nous » communautaire : il n'est plus identifiable comme une personne mais comme un collectif incarné en une présence multi-référentielle. « Ce passage de l'un au multiple […] est considéré […] comme un accroissement de l'être »[372]. Le sujet individuel et la totalité des êtres sont donnés comme ne faisant qu'un. La singularité s'efface au profit de la voix collective qui traduit une adhésion du sujet énonciateur aux événements en cours : « Je suis conscient de participer, d'échapper au singulier, de me sentir avec ceux que j'aime […]. »[373] Ainsi, nous ne pouvons parler de dépersonnalisation mais au contraire d'enrichissement de l'être. Enfin, dans la dernière strophe, le « nous » s'élargit encore davantage pouvant aussi bien se référer aux insurgés qu'à l'ensemble des hommes concernés, à travers les temps, par la promesse : « la dynastie du saccage n'aura pas de postérité ». Le caractère générique de cette revendication arrache le propos au système référentiel bâti par le poème : le discours s'inscrit dans un espace temporel plus large que celui de l'événementiel et fait écho à la fois aux leçons de l'histoire passée comme à celles à venir.

En effet, il existe dans l'œuvre poétique sénacquienne un certain nombre de mises en scène ou mises en discours de l'histoire qui universalisent temporellement l'événement. Le caractère circonstanciel du fait l'ancre dans un présent défini, mais la vision d'un événement à un instant « t » active l'image du temps qui la précède et du temps qui lui succèdera. Explorer parfois les contours d'une situation ouvre les perspectives symptomatiques de sa réalisation et comme l'explique Paul Ricoeur « la perspective des contemporains est aussi un objet pour l'histoire »[374]. Ainsi, lorsque le poète écrit dans le poème « Traduit de l'espagnol » (7 octobre 1959),

> Comme ils ont frappé l'Espagne
> ils frappent l'Algérie
>
> Comme ils ont trompé l'Espagne,
> ils trompent l'Algérie.

[372] Georges Poulet, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, *op. cit.*, p. 215.
[373] *OP*, p. 270.
[374] Paul Ricœur, *Temps et Récit*, *op. cit.*, p. 298.

Comme ils ont mangé l'Espagne,
ils mangent l'Algérie.

Bourreaux de carton,
des hommes de feu se lèvent

La liberté, le pain.
L'amour aux yeux ouverts.
La paix.

(*OP*, p. 322)

il met en lumière que l'histoire bégaie et que les époques se répondent. L'alliance du passée composé et du présent stigmatise ce cycle de redondance. Jean Sénac semble insinuer que l'événement, considéré comme rupture ou seuil temporel, disparaît pour devenir « une modalité pratique et idéologique de l'action sociale qui était inscrite dans [l'histoire] qui l'avait précédée »[375]. Le présent ne constituerait que le renouvellement du passé qui trouve ici de nouvelles formes, un nouvel endroit et de nouvelles victimes. Ainsi Paul Ricoeur, de façon générale, affirme qu'« aux yeux d'une authentique phénoménologie du temps vécu, l'éloignement du passé ne veut nullement dire qu'il soit "dépassé", "fini", "terminé" ; mais bien plutôt qu'il ne cesse d'entrer dans de nouvelles perspectives rétentionnelles, et ainsi de se modifier. »[376] Point de fatalisme pourtant derrière cet aveu puisque l'auteur croit en l'innovation nationale, autonome et singulière. Cependant son discours suggère qu'il se positionne comme « l'homme des lointains dont l'existence regarde toujours au-delà du présent »[377] de Michel Collot. Prophète des temps modernes, il écoute son temps pour le mettre en perspective avec le passé et lui présager un possible avenir.

De vos cordes de mort
nous tressons nos fouets.
Le dernier souffle des héros
alimente nos forges.

Vous avez péché par l'esprit.
Nous vous chasserons par l'esprit.

(*OP*, p. 484)

[375] Paul Ricœur, i*bid*., p. 310.
[376] *Ibid.*, pp. 56-57.
[377] Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 47.

Dans cet extrait du poème « Huitième lettre à Antoine » écrit le 20 novembre 1966[378], le poète envisage un présent gonflé de détermination et de courage qui répond à l'orgueil passé du colon. Et il annonce que la véritable révolution se fera « par l'esprit », avec les propres armes de son ennemi. Instruit et sensible, le poète ne peut ignorer les vraies fondations d'une émancipation nationale telle que l'Histoire en parle. Et s'appuyant certainement sur ses connaissances, il présage la démarche décisive qui sonnera les prémices de l'indépendance. « L'horizon du passé »[379] offre au sujet une vue possible de la réalisation historique à venir ; possible seulement car comme il l'énonce dans un poème intitulé « Notre nuit a brillé… », appartenant à *Matinale de mon peuple* :

> Je ne prophétise pas.
> Je n'écris pas notre histoire.
> Elle, c'est mon peuple qui l'écrit
> de ses doigts forts, décharnés,
> à la halte, sur les crosses.
> Il pose son fusil contre une roche.
> Il se cambre aux étoiles, il fume,
> il rêve sous le froid à des cavalcades indélébiles.
> Un seigle innocent nous pousse dans la mémoire.
> J'ajoute les points, les virgules.
> Rien de plus. Soyons humbles !
>
> (*OP*, p. 285)

Ainsi l'avenir semble receler infiniment plus que ne peut embrasser la vision prévoyante du poète. « La "prophétie" poétique est de l'ordre du pressentiment, non de la prescience. La poésie moderne se porte au devant de l'avenir sans savoir à l'avance ce qu'il lui réserve. »[380] Le poète prophétise davantage les possibles que la réalité à venir. Le sujet énonciateur se porte en avant de son temps pour répondre à l'angoisse du présent et envisager de nouvelles lignes d'horizon à l'Histoire.

De fait, suivant la logique par laquelle il prend acte de ce que révèle, de son *ego* et de ses qualités poétiques, *sa* représentation de l'Histoire, le sujet énonciateur est en mesure de considérer le déroulement de sa propre histoire et la focalisation sur certains instants comme révélateurs des raisons qui fondent son sentiment de disparité identitaire. Activée ou réactivée par la médiation privilégiée de la parole poétique, son expérience de l'écoulement du temps

[378] In *Avant-Corps*, recueil qui chante une dernière fois l'amour de la révolution algérienne mais aussi palestinienne, Viêt-nâmienne et autres.
[379] Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 47.
[380] *Ibid.*, p. 66.

humain et son éthique le révèlent à lui-même dans un mouvement réflexif qui éclaire ses intuitions ontologiques et trahit sa détermination à trouver l'espace de sa réunification.

b/ « je me représente le temps que je suis »[381]

Oui, mais le Temps a le temps
Nous pas ![382]

Le temps tel que le vit et l'incarne, le poète trouve sa réalisation poétique dans le témoignage minutieux de certaines émotions qui s'entrecroisent, se suivent ou se répètent. La linéarité temporelle prend alors une dimension spécifique dans laquelle l'émotion et le sentiment deviennent de véritables repères d'expression ontologique, et définissent les blessures existentielles. Henri Michaux déclare que le temps est « un ruban émotionnel »[383] qui se déploie au rythme des expériences affectives et intellectuelles de l'individu. C'est par cet angle de vue que nous avons choisi d'explorer l'œuvre sénacquienne car le temps s'apparente bien dans ses poèmes à une multiplicité d'instants qui sont autant d'indices d'un éclatement du moi. En effet, si l'écoulement du temps ne devient pas explicitement un sujet de discours ou d'interrogation poétiques pour Jean Sénac, il s'inscrit constamment dans sa poésie par le biais d'évocations implicites, à l'insu peut-être même de celui qui s'y découvre. Car le passage du temps s'entend par delà les déictiques et autres signes syntaxiques temporels admis : il surgit dans chaque aveu amoureux, dans chaque déception, chaque colère ou chaque parole d'espoir… Ainsi, comme l'affirme Serge Champeau, « le temps personnel et les rythmes qui lui correspondent ne se donnent […] que comme affects »[384]. Chaque émotion avouée porte la marque d'une inscription temporelle et devient l'expression dans le temps d'un versant existentiel du sujet énonciateur. Ainsi lisons-nous ces quelques vers rédigés à différents moments de la vie de Jean Sénac dont le discours nous informe à la fois de l'évolution de l'*ego* du poète et de la redondance de certaines douleurs.

---

[381] Serge Champeau, *Ontologie et poésie*, *op. cit.*, p. 67.
[382] *OP*, p. 292.
[383] Henri Michaux, *Passages*, Paris, Éd. Gallimard, 1963, p. 183.
[384] Serge Champeau, *Ontologie et poésie*, *op. cit.*, p. 76.

L'amour est une lumière
Dont on ne peut guérir

[…]

Parle, parle, je n'écoute
Que le bruit de ta beauté
Ton sourire goutte à goutte.

Je m'enivre, je m'apaise
Et parfois je ne te baise
Que pour cueillir ta clarté

(*OP*, p. 123)

C'est bien cela, c'est bien, nous chassons une fuite,
Nous jetons sans répit l'ancre dans les coraux,
Nous savons que l'amour ne connaît pas de suite,
Qu'il est ce galet sombre où s'éternise l'eau.

(*OP*, p. 126)

Les deux extraits suivants des troisième et sixième poèmes des *Leçons d'Edgard* traitent communément du sentiment amoureux. Écrits chacun durant l'année 1954, à quelques semaines d'intervalle, ils expriment l'instabilité émotionnelle du poète qui passe d'un état euphorique à celui de désenchantement dans un lapse de temps restreint, sans pour autant que ce phénomène soit exceptionnel. Dans le premier poème, le sujet énonciateur fait état du sentiment d'effusion amoureuse qui le plonge dans un état d'excitation nourrissant paradoxalement fièvre affective et retour au calme. À cette disposition de sentiments succède un discours plus grave qui rend compte de l'amour revu sous le signe de la désillusion. Comparé au « galet sombre », l'amour apparaît sordide et la déception amoureuse qui succède inexorablement à chaque tentative, phénomène métaphoriquement exprimé par le vers « nous jetons sans répit l'ancre dans les coraux », modèle cette nouvelle considération qui condamne l'amour au rang de « petite mort ». Nous constatons que le temps inscrit dans la succession des expériences et matérialisé par le réveil de l'affect, déroule le film des expressions paradoxales de l'individu, lui signifiant l'éphémérité de ses états d'être. Prolongeant cette thématique du changement perpétuel d'humeur, le poète fait part dans le troisième extrait présenté ci-dessous d'une émotion commune à la jeunesse : celle de la mélancolie, de l'homme égaré, submergé par « les valses nombreuses » de la vie, celles qui commandent aux pensées morbides.

La jeunesse nous prend dans ses valses nombreuses,
Ah ! tout s'en va, le sexe est même un écheveau !
Et si nous abordons aux presqu'îles heureuses
C'est pour y retrouver la mort dans un sursaut.

(*OP*, p. 127)

Écrits la même année, dans un espace de temps encore plus restreint que celui des deux extraits précédents, ces quelques vers du septième poème des *Leçons d'Edgard* rendent compte d'un sentiment de déperdition chez celui qui les rédige. Le sujet énonciateur campe aux « presqu'îles » du bonheur sans s'y attarder durablement. L'émotion nettement prononcée d'une tristesse mélancolique consécutive à cet étouffement généré par une jeunesse qui « prend » ou captive le sujet, le renvoie une fois de plus à la diversité de ses expressions. En une année, se déploie un spectre large d'émotions évolutives ou bégayantes, émotions qui deviennent autant de facteurs d'indication d'une personnalité en construction, personnalité qui ne cesse de naviguer entre les différentes figures de sa manifestation. Ce mouvement de passage incessant de l'une à l'autre composera l'unicité et la richesse du sujet énonciateur en même temps que son fardeau le plus insondable. Comme nous l'annoncions précédemment, à cette succession d'états, d'humeurs, se greffe le retour périodique de sentiments, retour qui stigmatise une constante chez celui qui en témoigne. Ainsi lisons-nous :

> L'enfant bardé de tumeurs
> s'ouvre à la seule mémoire
> de l'arbre et du sang majeur
>
> (*OP*, p. 104)
> Il n'est donc pas mort l'enfant que j'étais
> ni sa nostalgie des terres sans boue
> et dans le soleil sa violence triste ?
>
> (*OP*, p. 348)

Respectivement rédigés en août 1951 et juillet 1959, chacune de ces strophes des poèmes « L'enfant désaccordé »[385] et « Les remparts de la mer »[386] fait cas du sentiment récurrent qui accompagne la blessure béante de l'enfance, de l'abandon paternel : la révolte entrecroisée de désespoir. Les sentiments de souffrance et de « nostalgie », connotés par les expressions métaphoriques « bardé de tumeurs » et « à la seule mémoire de l'arbre et du sang majeur », se manifestent de nouveau huit ans après, stigmatisant la constance de l'émotion et par là-même révélant une parcelle d'unité de l'*ego*. Le sujet énonciateur considère un sentiment qui perdure au long des années, sentiment qui lui donnerait la possibilité d'envisager une unité ontologique. Mais cette permanence demeure chimérique puisque les variations d'intensité du sentiment, rendues par les différentes tonalités lexicales, le rappellent à sa disparité. Le temps

[385] Ce poème appartient au recueil *Poèmes*, premier recueil publié de Jean Sénac.
[386] Ce poème appartient eu recueil *La Rose et l'ortie* composé entre 1959 et 1961.

jalonné d'expériences et d'émotions singulières ne peut fournir au sujet empirique l'assurance d'une constance ontologique. Toutefois ce dernier tente encore de la contacter dans ce que Michel Collot nommera « le présent vivant »[387] et que le poète apparente à l'expérience orgasmique.

Face à l'écoulement du temps qui stigmatise l'enchaînement des états d'être, le sujet énonciateur va déployer une littérature de la chair dans laquelle il fait l'apologie de l'orgasme, synthèse d'une pulsion de vie, d'envie et de dire. Pour Jean Sénac, le temps de l'orgasme prend la dimension d'un instant atemporel dans lequel le sujet exprime l'essence de sa manifestation, comme l'expriment ces cinq vers issus du poème « De mon balcon sur la mer » du recueil *Avant-Corps* :

> Ce que tu saisis de ces corps
> Au point panique de l'orgasme
> C'est un peu contre chaque mort
> Le vol imaginé de l'âme
> La racine que rien – ni le temps – ne flétrit.
>
> (*OP*, p. 507)

L'orgasme est ici apparenté à ce moment de rencontre entre l'essentiel de l'être, ici évoqué par « la racine », et l'arrêt du temps dans lequel « chaque mort » se dissout. La jouissance devient cet instant indivisible où la fragmentation du moi s'efface au profit d'une expression corporelle limite, à travers laquelle les représentations de l'*ego* sont concentrées en une affirmation sensorielle. Ainsi, l'orgasme signe le passage à l'atemporalité, peut-être même au métaphysique :

> Pour tel autre, l'éternité commença à l'orgasme.[388]
>
> (*OP*, p. 520)

Le « présent vivant » sénacquien possède les qualités de « l'éternité » telle que l'entend le poète. Le sujet énonciateur ne semble plus subir la conception humaine du temps mais la confronte à son propre mode de considération[389], celle non plus d'une extension temporelle mais bien celle « d'un véritable champ de présence »[390].

---

[387] Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 50.
[388] Ces vers sont extraits du long poème « Interrogation » paru dans le recueil *Avant-Corps*.
[389] Jean Sénac écrit dans un poème intitulé « Le vide agit » :

[…]
Jusqu'à l'aube – muscles et couloirs – je m'engloutis
Dans l'océan amer anonyme du plaisir.

Dans l'orgasme et la flaque je suscite ma face.

(*OP*, p. 585)

Ces quelques vers extraits du poème « Athènes et Jérusalem conjuguées (conjurées) » (1968) illustrent le concept de « champ de présence » tel que l'envisage Michel Collot. Il s'apparente à l'intensité d'une expression individuelle, concentrée à un instant « t », dans un domaine opératoire indéfinissable rationnellement. Au premier vers cité, la présence du sujet énoncé « je » participe de la matérialisation poétique de l'expérience orgasmique : le pronom réfléchi qui lui succède le renvoie à ses propres abysses dans lesquels il « s'englouti[t] ». Le lecteur assiste à une sorte d'auto-consummation du sujet lyrique qui reflète le sentiment de disparition, d'auto-détachement du sujet énonciateur dans le « plaisir ». Mais simultanément, dans l'orgasme, ce dernier « suscite [sa] face » c'est-à-dire qu'il se donne à voir dans une vérité absolue. L'emploi du terme « face » renvoie immédiatement au lexique religieux et en particulier à la face christique du Saint Suaire qui porte les marques d'une transcendance. Le poète se révèle alors au-delà de toute image dans une sorte de révélation supérieure et sacrée. Le plaisir orgasmique génère donc simultanément mort et renaissance à travers lesquelles le sujet énonciateur s'expose sous le signe de l'absolu. Dans ces conditions, les repères matériels de l'espace-temps humain sont abolis pour laisser place à un « océan […] anonyme », nouvelle dimension d'expression du moi. Ainsi, dans l'expérience orgasmique, le temps ne s'appréhende plus comme flux temporel mais comme instant dilaté et suspendu où s'inscrit la révélation absolue du sujet, révélation débarrassée de toute catégorisation fragmentaire et qui

---

J'insiste sur le temps car le temps est avide
De confidences, de corps vides
Le temps l'âme le tue.

(*OP*, p. 172)

Il pose ici la réflexion originelle sur laquelle repose sa considération : l'âme étant immatérielle, elle ne peut donc pas appréhender la perception physique, calibrée, du temps. Composante de l'individu, elle lui permet d'établir une représentation du référentiel « temps » à partir de ses propres critères. Ainsi, l'appréhension d'un temps chronologique ne dépend que de nos terminaisons sensorielles tandis que l'âme perçoit ce repère comme atemporel, métaphysique.

[390] Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 46.

demeure difficilement exprimable puisqu'elle dépasse les principes matériels qui régissent notre perception de la vie pratique.

Dans le prolongement poétique de cette réalisation ontologique qui consiste à contacter l'expérience orgasmique par laquelle le temps se vit comme absolu et le sujet comme unité, le poète va s'appuyer sur les propriétés du système des temps verbaux et en particulier du présent, pour tenter de figer durablement une représentation du moi. Pour ce faire, il emploie très souvent le présent de narration qui fait rentrer dans le domaine du permanent le temps relatif d'une réalité effective. Il organise « l'éternité de l'apparence », comme en témoigne la strophe ci-dessous provenant du poème « La stèle »[391].

> Je ne réagis plus, d'accord ;
> D'une voix à peine murmurante,
> Sur les vingt-six plaies de mon corps
> Je dresse la stèle de malédiction.
>
> (*OP*, p. 539)

Les deux verbes conjugués au présent, « réagis » et « dresse », s'inscrivent dans une durabilité qui maintient l'action du sujet dans une réalisation permanente. À première vue, le présent constitue un appareil linguistique qui permet de structurer le temps narratif approprié à celui de l'action. Cependant, il sert « davantage la littéralité du récit qu'il ne dénote [réellement] le temps de l'action »[392]. Ainsi le présent, comme tout temps verbal, fait cas de la complexité du rapport entre temps de la fiction poétique et temps de l'expérience phénoménologique. Car il existe bien une disjonction entre temps verbal et temps de l'expérience vive. Cependant, si le présent de narration « rompt avec les dénominations du temps vécu […] ce n'est que pour redécouvrir ce temps avec des ressources grammaticales […] diversifiées »[393] ; et il s'agira en particulier de rendre compte davantage de l'épaisseur lyrique de l'instant vécu que de sa détermination ou de son déploiement temporel. Ainsi si le présent de narration est employé par le poète, c'est sans doute moins pour « actualiser » l'action que pour révéler la tension et l'intensité affectives de celui qui l'a vécue. Cette qualité illusionniste du temps verbal qui travaille à l'impression d'une permanence, suscite un déchirement du sujet énonciateur confronté à l'irréconciliation entre temps du vécu pratique et temps de la représentation

[391] Ce poème appartient au recueil *Le Mythe du Sperme-Méditerranée* qui prolonge une mythologie personnelle qui est transposition d'une réalité à la fois proche et fantasmée.
[392] Paul Ricœur, *Temps et Récit. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1984, tome II, p. 97.
[393] *Ibid.*, p. 112.

poétique. La projection de l'action qu'il effectue dans l'écriture poétique scinde sa manifestation davantage qu'elle ne la prolonge. Le « je » énoncé, chargé de l'action re-présentée, se distingue du « je » du sujet énonciateur qui vit préalablement la dite situation. Ces deux modes d'existence temporelle ne permettent pas la réconciliation des figures du sujet lyrique : ce dernier fait l'épreuve d'une re-présentation de lui-même en décalage incessant avec l'expérience phénoménologique. L'instant de sa réalisation échappe sans cesse à l'appréhension de son *cogito*, comme en témoigne ces vers extraits du poème « Instants » appartenant au recueil *Le Torrent de Baïn* :

> Instants
> je croyais vous saisir.
> Dans l'ombre
> un cerne qui s'en va.
> Dans la chair un épi fané avant de mordre.
>
> (*OP*, p. 376)

Enfin, la problématique de l'identité personnelle ne peut précisément s'articuler que dans la dimension temporelle de l'existence humaine et interroge spécifiquement le rapport du sujet à sa propre finitude, à sa propre mort. Jean Sénac met en perspective l'intensité de l'expérience et la présence constante de la mort qui réactive la vigilance. Car, pour lui, l'accès à la vie et la rencontre avec soi-même ne peuvent s'effectuer sans l'intervention d'une conscience qui rappelle le sujet à son état de finitude.

> Quel jour aurons-nous fini
> d'être appelants par tous nos pores,
> sur la margelle de la mort ?
>
> (*OP*, p. 196)

Dans cet extrait du poème « Attendre » (septembre 1954), le « nous » inclut la présence du sujet énonciateur qui, sous la forme interrogative, constate que l'homme « appel[le] par tous [ses] pores », c'est-à-dire réclame et jouit de la vie, « sur la margelle de la mort », métaphore qui illustre la prescience constante de son état de finitude. Le poète soumet l'idée formulée bien plus tard par Michel Collot selon laquelle « le mouvement désirant qui projette [l'homme] vers un avenir […] est aussi celui qui [le] rapproche sans cesse de la mort »[394], et cette double perspective produit l'intensité du moment dans lequel le sujet embrasse la

[394] Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 70.

pluralité de ses sentiments (appétence, impatience et peur). Ainsi, le référentiel « mort » sans cesse présent à l'esprit du poète catalyse la perception de l'événement vécu en réactivant des émotions ambivalentes. Le sujet constate alors la diversité des vibrations affectives, sensitives et psychiques produites par une même expérience et donc prend conscience de ses multiples manifestations, preuves d'une pluralité du moi.[395]

Nous avons voulu donner au cours de ce développement une explication phénoménologique temporelle au sentiment de pluralité d'être qui constitue la principale source d'interrogation du sujet énonciateur. Se joint à cette explication le constat des diverses tentatives menées par le poète pour échapper à sa propre disparité. Mais ces tentatives à travers lesquelles il tente « d'arrêter » le temps se soldent par des échecs consécutifs au désaccord entre écoulement effectif et matériel, du temps et fantasme d'atemporalité. Peut-être l'unité de l'*ego* serait-elle alors à chercher du côté de la permanence du changement. L'unité ne se fonderait-elle pas sur la singularité d'une pluralité ? Car même l'expérience de l'écriture poétique révèle cette diffraction du sujet.

c/ Le temps de la création poétique

J'écris pour appeler un temps plus beau que nous[396]

L'expérience de l'écriture poétique « recueille [le poète] dans l'absolu de son ici et de son maintenant »[397] qui transportent le sujet dans une appréciation durable de lui-même. Le temps de l'écriture devient « un point de fuite au double sens du terme : foyer de convergences des perspectives temporelles, mais aussi échappée hors de l'ordre du temps »[398].

J'écris c'est mon seul territoire
[…]
Je suis le cristal de vos urinoirs
Je suis votre aveu vos travaux
[…]
J'écris c'est ma seule victoire
Sur le pus dont mon or est fait

(*OP*, p. 510)

[395] Pour une approche singulière de l'enjeu de la finitude dans l'expérience humaine, se référer aux pages 70 à 75 de l'ouvrage de Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit*.
[396] *OP*, p. 173.
[397] Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 53.
[398] *Ibid.*, p. 52.

Il est intéressant de constater, dans cet extrait du poème « Scribes » appartenant au recueil *Avant-Corps*, la concordance typographique que le poète établit entre le verbe « écrire » et le verbe « être ». « J'écris » et « je suis » amorcent chacun des vers et la similitude de leur emplacement autorise un rapprochement sémantique ; le sujet énonciateur semble établir une forte dépendance entre ces deux états : le temps de l'écriture se double en temps d'existence. L'ajustement typographique configure une relation de cause à effet qui s'active dans une même périodicité. Le temps de l'écriture s'apparente à « une sortie de lieu et à une effraction du temps »[399] qui permet au poète de retrouver instantanément l'unité de son *ego*. Le présent de l'écriture se retire du *continuum* temporel et se place hors du champ de la conscience intime du temps. De fait, le sujet confronté à sa propre disparité, fruit du passage du temps, contacte dans cet instant de suspension temporelle un état d'existence qui ne peut plus se définir en terme de gradation affective ou matérielle. Dans ce temps de l'écriture, le poète, tout à la fois, se crée et se découvre ; à travers cette détermination de l'acte poétique, il se révèle à lui-même, et comme l'énonçait Serge Champeau à propos de Henri Michaux : « L'être ne parvient à lui-même que par le mouvement sans fin par lequel il se recrée en créant »[400]. À cet égard, le poème, « ne garde pas seulement la trace du monde pratique sur le fond duquel [l'histoire du sujet] se détache »[401] mais donne sens à l'ambition poétique elle-même en lui réfléchissant les raisons de sa ténacité. Siège d'une mise en scène existentielle, l'écriture s'appréhende aussi comme le tenant d'une révélation identitaire. Le poète y fait l'épreuve à la fois de ses défaillances et de son manque quotidien à être, ainsi que de sa pugnacité. Le temps de la création poétique informe du caractère volontaire et optimiste[402] du sujet énonciateur et lui révèle ses errances à la fois poétiques et ontologiques. L'écriture préfigure donc « un parcours de soi »[403] qui apparaît, par principe, inachevable.

Au terme de ce développement, nous constatons que l'appréciation du *continuum* temporel dépend de la position d'observation et de vécu que le poète décide d'adopter. L'expérience phénoménologique participe d'une prise de conscience de sa pluralité tandis que l'écriture poétique tente d'instaurer une permanence temporelle dans laquelle le sujet lyrique exprime l'unité factice d'une re-présentation. Quoi qu'il en soit, l'expérience du temps renvoie le sujet énonciateur à son questionnement identitaire en l'informant partiellement de

[399] Michel Collot, *ibid.*, p. 53.
[400] In *Ontologie et poésie*, *op. cit.*, p. 99.
[401] Paul Ricœur, *Temps et Récit. La configuration dans le récit de fiction*, *op. cit.*, tome II, p. 113.
[402] Comme nous l'avons déjà exprimé, le poète, malgré les insatisfactions, continue de marteler le verbe et croit en la réhabilitation de son identité par le travail poétique.
[403] Serge Champeau, *Ontologie et poésie*, *op. cit.*, p. 97.

son existence. Nous savons qu'à la lumière de l'interprétation heideggérienne de l'existence (comme ek-sistence) la temporalité peut s'envisager dans son lien de solidarité avec la spatialité. C'est pourquoi nous nous proposons à présent de définir et d'interpréter la place et le rôle de la dimension spatiale telle qu'elle s'énonce dans l'œuvre poétique sénacquienne.

3. Espace et contours de soi

> Toute cette chaleur, cette abrupte rigueur, ces lointaines plongées qui me forment, c'est comme un tâtonnant qui n'en ramène que ses fragments, et qui, éperdument à l'écoute, transcrirait, comme hypnotisé, un chant qui ne vient pas de lui.[404]

Il existe une dialectique entre la construction du moi et les lieux où il se forme, lieux accueillants ou réfractaires, à dominer ou à subir, à préserver ou à investir. Cette fonction de cadre qui délimite ou étend la vie active et affective de l'individu fait que ce dernier ne cesse de projeter sur son environnement la dimension de son *ego*, certain du lien intersubjectif qui l'unit au monde environnant. « Habiter » l'espace ne serait-ce pas alors y chercher une réponse à ses besoins et à ses envies et l'investir d'une complicité ? Car si l'espace configure l'étendue d'une possible projection de soi, il représente aussi un champ d'expérimentation où le sujet peut à la fois appréhender les horizons de sa vie intérieure et nourrir ses capacités d'imagination et de création. Ainsi, pour Jean Sénac, l'espace présente simultanément deux propriétés : celle d'accueillir et de protéger le voyageur et celle de l'investir et de l'exposer à ses propres hiatus. Le sujet éprouve alors la sensation paradoxale d'être libre ou libéré, prêt à affronter ce qui le dépasse, et pourtant asphyxié par ce que l'espace révèle de ses faiblesses. Ainsi le poète va vivre à la fois un sentiment de totalité d'être et celui, perturbant, d'une fragmentation du moi, tous deux inhérents à sa quête identitaire.

En effet, Jean Sénac appréhende l'espace comme lieu de l'unité et de la totalité car en chaque place il abandonne des « miettes de je »[405], pour reprendre une formule de Henri Michaux, « miettes de je » ajointées en un tout, dans un cadre défini bien qu'illimité ; mais il fait aussi

[404] Jean Sénac, in *Diwân de l'inespérance*, in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres récits inédits*, *op. cit.*, p. 161.
[405] Henri Michaux, *Œuvres complètes*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1006.

l'épreuve de la conscience d'un moi composite qui ne subsiste que par fragments, et l'espace devient alors « l'espace de la dispersion, de la désunion »[406].

Cet espace dans lequel voyage le poète a pour référent le monde sensible mais aussi l'œuvre poétique elle-même. Ainsi Jean Sénac « habite » à mesure égale le monde et la page. Il y bâtit l'incarnation et la représentation de ce que Jean Onimus appelle une « présence vivante »[407], celles d'un sujet écartelé entre les différentes figures du moi et en quête d'identité. Ce sous-chapitre aura donc pour vocation de détailler, dans un premier temps, les rapports d'appartenance réciproque qui s'érigent entre le poète et son environnement. Nous y développerons les concepts de « distance » et de « réflexion » qui fondent les principes ontologiques de perspective et d'introspection de l'auteur. Dans un second temps, nous verrons qu'à la transcription poétique de ce vécu se juxtapose une nouvelle dimension de construction individuelle : celle de l'espace textuel où le « je » cherche l'expression de sa réalisation poétique. Enfin, dans un troisième et dernier temps, nous focaliserons notre analyse sur les caractéristiques de ce que nous nommerons le « hors-champ », c'est-à-dire le seuil, l'espace poétique où le sujet ne cherche plus seulement à savoir qui il est mais tente aussi d'envisager tous ses possibles d'être, de concrétiser le dépassement d'une conscience égocentrique active uniquement dans un espace référentiel.

a/ <u>Une poésie de l'espace : l'espace du dehors</u>

Dans la poésie sénacquienne, il n'existe pas de *no man's land* ; à peine quelques espaces transitionnels où le sujet ne se fixe pas pour se construire mais par lesquels transite sa quête ontologique. L'espace est totalement habité, prolixe, vivant, et le poète se fait voyageur sans frontières. Demeurent en particulier certains lieux de prédilection auxquels il consacre de nombreux écrits élogieux et lyriques.

Parmi ceux-là, la « casbah » et particulièrement la mer deviennent des espaces symboliques de représentation du moi[408]. L'omniprésence de ces occurrences dans l'ensemble

[406] Georges Poulet, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, *op. cit.*, p. 238.

[407] Jean Onimus, « Phénoménologie de l'espace poétique », in *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1987, p. 75.

[408] Jean Onimus, dans son article « Phénoménologie de l'espace poétique », in *Espace et poésie*, *op. cit.*, p. 75, développe cette notion en expliquant comment l'attrait pour des endroits particuliers favorise la création et l'introspection : « Pour nourrir en nous la vie psychique, nous avons besoin d'un espace qui inspire et mobilise en nous l'imagination, d'un espace dont les sites soient suffisamment en rapport avec la topographie intime pour

de son œuvre poétique prouve l'existence d'un sentiment de « dépendance » chez Jean Sénac. L'envahissement de la pensée par ces repères à la fois géographiques et identitaires suggère une « prise de possession » de l'être qui s'y réfère. Le sujet énonciateur fait alors corps avec l'espace : il s'y fond, s'y débat, s'y rencontre, comme en témoigne le poème « Alger au loin » écrit le 8 septembre 1957 et qui rend compte du souvenir de la symbiose entre Jean Sénac et la terre de son enfance :

> Demain, la mer nous prend la face. Nous sommes aveuglés de sable. La girelle dans notre sang, elle seule tient le soleil !
>
> (O mon pays, voici le lien ! Cette eau sacrée qui vient du Môle, la vague torturée, l'énorme larme de colère, notre espérance ralliée !)
>
> (*OP*, p. 303)

Les deux premières phrases de cet extrait supposent que l'élément naturel envahit, prend possession, de façon agressive, du poète. Les expressions « prend la face » et « aveuglés de sable » suggèrent que Jean Sénac succombe à la force destructrice de la mer qui déchaîne sur lui ses éléments et lui impose sa supériorité. Aspiré et vaincu par elle, le poète transcende immédiatement ce rapport de force en une fusion implicitement avouée par la métaphore de « la girelle dans [son] sang ». En effet, « la girelle », petit poisson des mers chaudes qui, dans le cas présent, symbolise par synecdoque la mer, occupe l'espace viscéral du poète : par substitution analogique, le lecteur comprend que le poète assimile son sang au flux marin et que par conséquent la mer, et par extension métonymique l'Algérie entière, font partie intégrante de son être. Il réaffirmera ce sentiment de fusion dans un poème intitulé « Ni le baiser » (14 juillet 1966, *Avant-Corps*) dans lequel il écrira :

> Mais nous nous taisons et la mer
> En nous roule, siècle après siècle.
>
> (*OP*, p. 455)

Il existe donc bien un « lien » entre l'espace physique et la réalisation du sujet qui s'y déploie. Et ce lien se renforce davantage lorsque dans la seconde partie, le poète assimile « cette eau sacrée qui vient du Môle » à la « colère » et à « l'espérance » de ses compagnons de lutte.

être capables de l'accueillir, soit par affinité soit aussi par contraste : espace médiateur qui nous permet d'être en communication avec nous-même. »

Rappelons que ce poème fut rédigé le 8 septembre 1957 alors que Jean Sénac, exilé en France et vivant momentanément à Rodez, affirme son engagement en faveur de l'Algérie indépendante ; dans le mouvement de ce ralliement politique et idéologique, il poétise l'étroite relation symbolique qu'il établit entre la fureur de l'eau et la rumeur nationale. Ainsi comme l'énonce Michel Collot : « la perception ne tient pas seulement compte de l'aspect que l'objet *présente* à notre regard, mais aussi de ses autres faces qui, pour n'être pas actuellement visibles, n'en sont pas moins « apprésentées », c'est-à-dire [obscurément] pressenties à l'arrière plan, à l'horizon du champ visuel. »[409] Le poète scrute donc « l'envers » des éléments, les soustrait à leur identité première pour en extraire les valeurs symboliques, la richesse de leur diversité sémantique. La mer ne se réduit plus seulement à une large étendue d'eau furieuse mais devient la figure allégorique de l'énergie révolutionnaire. Ainsi, elle n'est plus vue seule mais « toujours en rapport avec un « champ » sur le fond duquel elle s'élève »[410] : et ce champ s'apparente dans ce cas précis à l'Algérie en lutte contre l'oppression coloniale. Cet horizon à la fois interne et externe des choses invite au dépassement de la simple faculté perceptive et de l'analyse phénoménologique. Il constitue un effet révélateur qui rend compte du potentiel d'appréhension et d'imagination de l'individu regardant. Le moi s'y projette et s'y révèle autant qu'il s'imprègne de ce qu'il voit. Il y saisit le mouvement infini de sa *psyché* qui l'entraîne de perspective en perspective. Par un phénomène d'homologie, comme la structure d'horizon de la mer est « facteur de synthèse et principe d'ouverture »[411], le sujet appréhende sa propre structure d'horizon qui se compose à la fois de ce qui le rend unique et singulier, et de ce qu'il est susceptible encore de découvrir de lui-même, de son imagination et de sa sensibilité, grâce à l'écriture poétique : « Toute la mer à inventer / À chaque flaque »[412]. Voir et accueillir le monde devient alors une posture qui privilégie « le voir en soi-même »[413]. Ainsi, pour reprendre l'analyse de Serge Champeau, « le je et l'univers se prennent et se comprennent l'un l'autre »[414]. Dans l'exemple précédent, le poète est happé par la mer en même temps que la mer participe de sa formation ontologique par ce qu'elle lui révèle ses capacités d'appréhension du monde extérieur. Se dessine alors une relation réalisée sur le mode de l'intersubjectivité : il existe un mouvement du sujet vers le monde grâce auquel le monde prend une dimension singulière, comme il existe un mouvement d'aspiration du monde sur le sujet qui le rappelle à son état de « créature ». Les

[409] Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 16.
[410] *Ibid.*, p. 19.
[411] *Ibid.*, p. 24.
[412] *OP*, p. 635.
[413] Serge Champeau, *Ontologie et poésie*, *op. cit.*, p. 112.
[414] *Ibid.*, pp. 114 -115.

différentes figures de la distance cèdent la place à celles de la proximité. Le sujet envisage sa situation au bord du monde, tout au bord, et parfois même le rejoignant dans une sorte de transcendance symbiotique.

Parmi les espaces qui servent de thématique poétique à l'œuvre sénacquienne, deux villes se dessinent sur un mode antithétique : il s'agit d'Alger inséparable de son *alter-ego* dans le cœur du poète, d'Oran (cités symboliques de l'Algérie dont Jean Sénac se sert pour rappeler sans cesse son amour pour sa terre natale), et de Paris. La première, terre d'adoption et de cœur, et la seconde, terre d'exil et de déchirure, confrontent leurs rythmes de vie et leurs architectures sous la dictée d'un esprit critique et d'une affection partiale. La ville africaine jouit d'une félicité et d'une préférence entretenues par les souvenirs de jeunesse du poète. Jean Sénac revit les douceurs de son enfance oranaise à travers chaque paysage de terre et d'arbres fruitiers qui structurent les étendues de la ville algérienne. Synonymes de liberté, de plaisir et de sensualité, Oran et Alger ont participé culturellement et affectivement à l'émancipation du sujet même si leurs histoires rappellent la difficulté de grandir et de s'épanouir dans un cadre de vie en perpétuelles mutations sociales et politiques. C'est ce que rappelle le poète lorsqu'il rend hommage à Alger dans un poème intitulé « Voyage », écrit aux premières lueurs de l'indépendance :

Et revoici Alger-la-rogne.
Pustules et splendeurs
Un lit pour notre orage.
Mais nulle avalanche
L'acné
Fruclichère et tifie
J'ai
Les chevilles dépecées le corps
Lardé de tracts
Tes semelles ici ont laissé trace
Je respire
(Fureur et désarroi mais ta
présence est signalée).

(*OP*, pp. 568-569)

Le rapprochement antinomique établi entre « pustules » et « splendeurs » rappelle au lecteur le visage janusien d'Alger : à la fois marquée par la guerre, lieu de toutes les destructions et de tous les dangers, et promise à une renaissance dont elle prépare déjà l'avènement.

Le poète rappelle aussi à ses bons souvenirs le sentiment d'atemporalité qui naissait de la vie simple de ses jeunes années oranaises :

> Chardons qui souriaient
> la mère
> qui lavait une serpillière
> l'enfant qui récitait son mal
> litanies de la fourrière
> […]
> Passé présent tout l'avenir
> se dédoublait dans un sourire
>
> Supplice de l'arbre debout
> dans la gloire des orties
> et sa présence nette
> au milieu de l'orgie.[415]

Dans ce poème, le récit de certains détails comme la tâche ménagère de la mère ou le regard attardé de l'enfant sur l'arbre fondent le sentiment d'une authenticité du vécu. Le poète paraît nostalgique de ce temps et de ce lieu où même l'astreinte à la récitation liturgique se vivait sans dramatisation, où les « chardons […] souriaient » comme s'ils répondaient à une atmosphère globale de joie. Les vers « Passé présent tout l'avenir / se dédoublait dans un sourire » traduisent le sentiment de dilatation temporelle qui accompagne le rythme de cette vie quotidienne, à la fois simple et sublimée. La dernière strophe qui ne compte pas de verbe conjugué laisse au lecteur une impression de fixité du temps. Le temps est suspendu et cette scène, dont le poète a certainement souhaité rendre toute l'austérité et le minimalisme, rend compte d'une « forme de néoténie, [de] la persistance de certaines [nostalgies et d'une] disposition à un enthousiasme facile »[416] du sujet. En effet lorsque le poète s'attarde sur la description d'un endroit de son pays d'origine, que ce soit Alger comme un simple bout de terre anonyme, il y retrouve la rudesse et la fragilité naturelles de ses repères d'enfant. Son regard ne semble pas vouloir, ou pouvoir, se départir d'une « sensibilité terrestre »[417] acquise dès ses premières foulées sur le sol algérien. Le sujet énonciateur contemple chaque paysage rural et urbain algériens avec la même douceur amoureuse et la même frénésie que celles de l'enfance. Mais il n'en demeure pas moins clairvoyant et Alger n'apparaît jamais comme une ville idyllique : bien au contraire, elle porte les stigmates du sang versé pour l'indépendance et ceux de ses propres dérives :

---

[415] Jean Sénac, *Fortifications pour vivre*, in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, p. 39.
[416] Giuliana Toso-Rodinis, « Le sort de Jean Sénac en France », in *Œuvres et critiques*, *op. cit.*, p. 65.
[417] *Ibid.*

Ô mon peuple lynché,
Mon peuple par mon peuple !
[…]
Alger terrible et douce…

(*OP*, p. 282)[418]

Mais Alger nourrit aussi et avant tout l'espoir d'un homme qui croit en sa résurrection. Le sujet énonciateur y retrouve l'élan de son enthousiasme et la foi en l'humanité. Alger n'est pas seulement un repère identitaire national, c'est aussi la cité d'une Histoire qui garantit à Jean Sénac l'avènement de jours meilleurs, pour son peuple, comme pour lui-même au sein de ce peuple. Le poète, en rendant hommage à cette ville et à travers elle à toute l'Algérie, reconstruit et fait revivre l'espace originel de son parcours ontologique, espace privilégié d'une affection constante et par là-même facteur d'équilibre.

De plus, le sujet trouve en Alger un élément de comparaison à son parcours existentiel ; comme elle, il porte les marques de certaines fêlures, persévère dans sa (re)construction, jouit de repères solides et d'une histoire à s'approprier et à interroger. Alger paraît garante de l'authenticité, de la fierté et de l'espoir qu'incarne le poète.

Face à elle se dresse Paris, que Giuliana Toso-Rodinis décrit comme « un Paris fumeux et ronflant sourdement des secousses du métro, dans lequel veillent des statues de pierre antique, gardiennes silencieuses de l'incommunicabilité, de l'inexistence de l'amour, […] et de la solitude »[419]. Capitale d'une terre d'exil, Paris génère un état de malaise chez le poète, état qui réveille davantage le désir de l'enfance mythique algérienne. Ainsi écrit-il en septembre 1954, au début de son exil en France, dans le poème « Ébauche d'un père » :

Moi dans la solitude
je remonte un mal sans racine
un mal si léger qu'il ne peut me distraire
[…]
Mon Bab-el-Oued aux jeunes loups de bronze
monte vers moi tandis que je fuis mon ruisseau
Paris brutal sous la pierre à mensonge
Est une ville froide

J'ai repris le métro.

(*OP*, p. 195)

[418] Ce poème s'intitule « Les alouates font alliance » et appartient au recueil *Matinale de mon peuple* composé entre septembre 1952 et l'année 1961.
[419] Giuliana Toso-Rodinis, « Le sort de Jean Sénac en France », in *Œuvres et critiques*, *op. cit.*, p. 61.

La concentration de vocables tels que « mal », « brutal » et « froide » constitue une atmosphère macabre, infernale, dans laquelle le poète semble se perdre, se métamorphoser en automate, ce que suggèrent l'isolement et la brièveté du dernier vers. Il apparaît étranger à cette ville et Bab-el-Oued[420] assiège ses pensées tandis qu'il semble se laisser envahir par la culpabilité de s'être exilé, décision qui résonne comme une trahison, une injure à son pays ; l'emploi du verbe « fuir » sert ici à connoter le regret emprunt d'un aveu de lâcheté. Le poète paraît être pris dans un étau entre une ville qui le déshumanise et l'asphyxie, et le sentiment d'avoir abandonné son Eldorado au moment où il aurait eu le plus besoin de lui. Le sujet lyrique énonciateur, en même temps qu'il témoigne de cet état, réactive le fossé affectif qui sépare la France et l'Algérie dans son cœur. L'écriture poétique devient à la fois procédé exutoire, moyen de confession, et châtiment puisqu'elle entretient le sentiment de culpabilité. Le sujet confie son mal être et simultanément, se punit : le poème est à la fois témoignage, trace qui garantit et entérine le parti pris politique, et un procédé de crucifixion, moyen de repentir et moyen d'agir sur les « défaillances » effectives du sujet énonciateur. Paris devient alors objet de tous les malaises : elle réfléchit l'image d'un homme seul et perdu, et chaque endroit rappelle au sujet l'enfer de son séjour et sa propre responsabilité. Mais l'état d'exil ne justifie pas seulement le sentiment d'incompatibilité qu'éprouve le poète vis-à-vis de la capitale française. Il semblerait qu'il y ait une prédisposition affective et intellectuelle de l'auteur[421] à appréhender ce lieu. Il écrit déjà en décembre 1950, lors de son premier séjour en France :

PARIS JUSQU'À L'AUBE

Toujours le même chemin
la voix humilie le pain

La seine silencieuse
l'arbre nu (qui le connaît ?)
la fumée pique les yeux
la pluie se fait amicale

[420] Bab-el-Oued est un quartier d'Alger que le poète affectionne particulièrement et où il mènera une vie de bohème et de jouissance dès 1950. Il s'y établira de nouveau en 1952, après un séjour de deux ans en France, et ne le quittera plus que sporadiquement.

[421] Nous supposons que ces prédispositions datent d'un séjour de deux ans (1950-1952) effectué par Jean Sénac à Paris, sur invitation de Camus. Durant ces deux années, il éprouva l'amertume des conditions de vie précaires et contraignantes, la rudesse d'un climat pluvieux qui le peine, et un sentiment d' « abandon » auquel Camus répondra : « Vous avez le sentiment de n'être pas bien traité, et, vous-même, vous ne traitiez pas bien les autres. » (in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, p. 335.). La remarque de Camus éclaire le tempérament paradoxal de Jean Sénac qui savait être exigeant avec les gens qui l'entouraient sans se sentir obligé à leur égard.

le froid

Mais la fleur dépossédée
de ses pétales
le cœur coupé de ses printemps

Chacun donne un sou
la terre avance à genoux
jusqu'aux enfers de la parole

Et il faut repartir
à la rencontre du matin
de l'odeur du pain
de la croix qui commence
ses stations bouche après bouche

Métro
le tumulte des guêpes
les confidences de la rouille

L'enfant qui n'en peut plus
de marcher seul
de casser le rail
de refaire un visage
avec ses morts.

(*OP*, p. 30)

Le poème se construit sur la dialectique d'un discours paradoxal puisqu'aux vers « la pluie se fait amicale » et « […] repartir / à la rencontre du matin / de l'odeur du pain » se juxtapose la thématique de la douleur fondée sur la valeur sémantique et métaphorique des phrases « la fumée pique les yeux », « Métro / le tumulte des guêpes », renforcée par l'image explicite du calvaire (« la terre avance à genoux », « Et il faut repartir / à la rencontre […] / de la croix qui commence »). Paris apparaît donc comme l'antichambre de l'enfer, du désespoir, pour le poète qui s'y voit comme « un enfant […] seul », écrasé par le bruit du « métro » et le silence macabre de « la Seine ». L'espace urbain était déjà pressenti comme le milieu où le poète se trouve exposé, agressé. Paradoxalement, il semblerait que les grandes étendues algériennes soient moins dangereuses que la concentration des infrastructures parisiennes. Le sujet énonciateur épouse le mouvement de dilatation ou de rétrécissement de l'espace qui l'entoure : en Algérie, il respire, se déploie, s'arrondit, contacte l'immensité de ses possibilités d'être, alors qu'à Paris, il suffoque, subit son environnement et ne se perçoit qu'en tant que victime, se renferme sur son passé, convoquant l'enfant qui est en lui pour trouver l'énergie de survivre. Le monde ouvert, l'espace naturel et sans limite, semblent propices à une sorte de

libération du moi, alors que l'espace clos soumet le poète à la régression et à la réduction de son *ego*.

À travers ses voyages, le poète paraît donc « glisser perpétuellement d'une forme d'être à une autre »[422], pour reprendre l'expression de Georges Poulet, état alternatif qui dépend de sa propre mobilité spatiale, du caractère paradoxal de ces lieux, et simultanément d'une mobilité affective. La pluralité des formes que contient l'espace alimente et préfigure la diversité des sentiments d'existence que le sujet énonciateur rend sensible dans chacun des poèmes préalablement cités.

Enfin, cet espace qui conditionne la construction ou l'anéantissement du sujet s'appréhende aussi comme la distance qui sépare ou rapproche le poète de ses « frères » algériens. Et l'appréhension de cette distance se mesure selon le degré de sensibilité du poète. Ainsi Jean Sénac écrit-il dans un poème intitulé « Alger, ville ouverte », en novembre 1966, alors qu'il séjourne à la Pointe-Pescade en Algérie :

> Alger s'ouvre au Cosmos !
> Et vous, Habitants Intérieurs, j'entends déjà entre mes sens
> S'émouvoir vos vastes cohortes…
>
> À l'instant de toucher de ma plume le Lieu,
> Autour de moi les Habitants se liguent,
> Dérivent ma main, bloquent le mot.
>
> Apaisés, ils retournent aux Jardins qui me ceignent.
> À la vigie, dans leur seconde-millénaire, les plus jeunes
> m'épient :
> Que l'espace entre eux et moi ne soit pas révélé,
> (Je les sens), que je ne les *voie* pas.
>
> (*OP*, pp. 478-479)

Le sujet se positionne en tant que poète (« À l'instant de toucher de la plume le Lieu ») et se considère piégé par l'agrégat social formé d'Algériens suspicieux et malintentionnés qu'il appelle les « Habitants Intérieurs » : il emploie la préposition « autour » qui matérialise une mise à distance entamée par l'intrusion agressive de ses compagnons dans son espace d'écriture poétique puisqu'ils « *dérivent* [sa] main » et « *bloquent* [son] mot ». Leur intervention établit un premier contact entre eux et le poète, mais qui se décline sur le mode de la perturbation. En « retourn[ant] aux Jardins [qui] ceignent [le poète] » c'est-à-dire,

[422] Georges Poulet, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, *op. cit.*, p. 246.

comme la connotation biblique l'indique, au berceau de l'humanité, à cet espace de réalisation sacré et originel, ici démultiplié, qui paradoxalement fonde l'existence et étouffe pourtant le poète, ils établissent une distance qui s'apparente pourtant à une proximité : celle affective qui passe par le sentiment d'appartenance du poète pour son peuple. Malgré cet éloignement régi par ses pairs, il « les sen[t] » et « l'espace entre eux et [lui] ne doit pas être révélé » puisqu'il demeure matériel et donc, pour Jean Sénac, artificiel et éphémère. La sensibilité du poète les réunit. Quant au jeu homonymique du dernier vers entre les occurrences lexicales « voie » et « vois » qui engendre une perturbation sémantique de la phrase, il pourrait s'interpréter comme une fantaisie poétique qui révèlerait de façon implicite la volonté de Jean Sénac de ne pas se laisser convaincre par l'idée qu'il pourrait effectivement y avoir une distance entre lui et son peuple. Il ne veut pas « voir » cette « voie » qui matérialiserait l'éloignement entre lui et les « Habitants ». Plus encore, il ne la « voit » pas , c'est-à-dire qu'il ne l'envisage même pas, ce qui l'autorise à affirmer précédemment « Alger s'ouvre au Cosmos ». Pour le poète, il n'existe plus de frontière entre les espaces et ceux qui les peuplent : les anciens repères sont abolis et le regard de l'homme sur son environnement doit évoluer. Ainsi le sujet entre en fusion avec ce(ux) qui l'entoure(nt), peuplant l'espace comme l'espace le détermine et le construit, dans un mouvement symbiotique à la fois constructif et perturbant puisque l'*ego* s'y fragmente autant qu'il s'y cristallise comme un tout universel. Et Jean Sénac de déclarer : « Nous sommes présents à la Totalité de l'Espace et du Temps, / La clef enfouie dans nos vertèbres. »[423]

En refusant un regard appropriant par lequel le sujet réduit le monde à sa dimension, un regard de maîtrise des mots sur les choses, Jean Sénac génère une poésie « totalisante » qui figure un sujet ouvert à l'espace dans lequel il se meut pour mieux se découvrir. Michel Collot formule très précisément cette interaction lorsqu'il explique que « si l'espace sensible signifie, c'est qu'il est toujours l'horizon d'un sujet qui, surgissant au milieu des choses, leur donne *sens* […] par la simple orientation de son corps, de son regard et de son ek-sistence. […] Cette donation de sens repose sur une mise en *rapport* de l'objet avec le sujet. […] Le sens du sensible résulte donc de la constitution d'un *ensemble*, intégrant le sujet et des objets présents et absents, c'est-à-dire d'une structure d'horizon »[424]. Le poème qui témoigne de ce mouvement fusionnel et réflexif devient le dépositaire privilégié de cette expérience phénoménologique. Mais il représente aussi le lieu « de la configuration d'un espace

[423] *OP*, p. 478.
[424] In *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 112.

ontologique »[425] puisqu'à travers l'écriture poétique le sujet fait l'expérience de sa propre difficulté à être et des possibilités ou limites de ses capacités artistiques.

b/ L'espace poétique comme autre dimension à une réalisation ontologique

> Écrire, c'est toujours répondre à quelqu'un quand bien même ce quelqu'un serait le jumeau noir en nous qui se cache et nous persécute, exigeant de notre vigilance de perpétuelles mutations.[426]

Michel Collot affirme dans son œuvre *La Poésie moderne et la structure d'horizon* que « l'écriture poétique, loin de se replier sur elle-même, vise constamment un dehors. Mais cet horizon renvoie, très souvent, par le jeu de la métaphore, à l'espace intérieur de la conscience poétique et à l'espace du texte lui-même »[427]. Ainsi le poète tisse une toile d'homologies entre espace sensible et espace d'écriture, chacun d'eux accueillant une présence d'être et participant à la construction du sujet lyrique. Pour Jean Sénac, l'espace référentiel de la page ou de la phrase poétique est un espace d'expériences et d'existence pour qui cherche à s'y dévoiler ou à s'y rencontrer. Le texte poétique, dans ses dimensions sémantiques, typographiques ou stylistiques, se révèle être l'expression vivante d'un esprit en acte, en décision, ce qui relève d'une opération ontologique. Les possibilités qu'offre ce champ de mise en abyme de l'être n'échappe pas au poète et c'est sans inhibition et sans retenue qu'il se projette et s'invente dans et par l'écriture poétique, afin de toucher au plus près de sa mobilité d'être, des transmutations qu'il anticipe, de celles qu'il incarne inconsciemment ou encore de celles qu'il expérimente.

Le poème est à lui seul un espace symbolique où l'image fait apparaître bien souvent la non-coïncidence entre réalité et idéal ontologique ou / et poétique. Le discours poétique sénacquien s'enrichit de modèles allégoriques qui appartiennent à un univers socio-linguistique en rapide mutation et qui confèrent une ambivalence : « celle d'une distance qui peut rapprocher ou d'un contact qui éloigne »[428]. L'espace de l'imaginaire, qu'il soit culturel ou personnel, devient un microcosme où des aspects de la condition et de la réflexion

[425] Michelle Tran Van Khai et Pierre Fédida, « Le lieu de l'oubli dans le poème », in *Espace et poésie*, *op. cit.*, p. 123.
[426] *OP*, p. 447.
[427] Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 6.
[428] *Ibid.*, p. 7.

humaines sont appréhendés ou expérimentés dans l'espoir de contacter ou de construire une présence à soi-même, avec le risque de perdition que cela comporte aussi. Ainsi lorsque Jean Sénac déclare : « Qu'un mot s'accorde à un autre mot et le mythe met en place l'image à souffle continu : l'univers respire, l'homme existe »[429], il affirme que l'imaginaire comble l'absence de soi à soi par tout un système de symboles qui réactivent un dialogue perdu entre soi et l'extérieur et surtout entre l'être et son *ego*. Le poète convoque alors nombre de figures mythologiques et légendaires telles qu'Afou, Tassilia ou l'argonaute[430]qui sont autant de motifs de suggestions poétiques que de représentations de sa propre hétérogénéité. Il utilise aussi le motif de l'amour et du courage incarné par la figure mythologique d'Ariane pour imager sa condition de poète :

> Du labyrinthe je ramène des déchets d'ailes. Ariane,
> Ça fait des siècles qu'elle a crevé d'horreur
> Sous les godasses, transportée par les poux, à petites étapes
> Jusqu'aux fenêtres de Thésée.
>
> (*OP*, p. 545)

Dans cette strophe empruntée à un poème du recueil *Le Mythe du Sperme-Méditerranée*, le poète se réfère à Ariane, à son chemin de croix « jusqu'aux fenêtres de Thésée » (sujet d'un amour salvateur mais aussi destructeur puisque l'amoureux en choisira une autre) pour imager son état de tension perpétuelle et de douleur face à une poésie qui reste à conquérir mais qui le sauvera ou du moins lui donnera l'illusion momentanée de le sauver. Cette allégorie mythique permet d'illustrer les enjeux, l'enfer (« déchets », « crevé », « poux ») et l'espoir que le poète rencontre dans son travail d'écriture.[431]

Une de ces figures en particulier, empruntée à son héritage judéo-chrétien, est emblématique de sa condition de poète : il s'agit de celle de Jacob. L'image biblique de la lutte de Jacob avec l'ange[432] est récupérée par Jean Sénac pour illustrer et peut-être comprendre sa difficile entreprise de création poétique.

> Lumière réfractée en son propre soupir,
> Mésange sur la plaie diluvienne. Quel Ange
> Frappe une fois de plus à la hanche celui

[429] Préface au recueil *Avant-Corps*, *OP*, p. 448.
[430] Voir par exemple respectivement, *OP*, pp. 603, 579, et 577.
[431] L'étude du travail de dévalorisation de la figure mythique représentative du poète et de la poésie est détaillée au paragraphe « L'écriture orgasmique » (chapitre 4, sous-chapitre 1 « Une poétique du corps poussée à son paroxysme).
[432] Livre de la Genèse, 32, 23-31.

Qui osa arracher à ses ailes une plume
Pour achever la Création ?

(*OP*, p. 506)[433]

Dans ces vers, le nom de « Jacob » est tu mais la référence à l'« Ange » et à la « hanche » ne fait aucun doute quant à l'inspiration biblique de ce poème. La figure du poète est ici incarnée par « celui / qui osa arracher [aux] ailes [de l'ange] une plume / pour achever la Création ». L'image du mortel en lutte avec le représentant de Dieu symbolise bien évidemment le combat de l'homme pour obtenir la grâce divine. Mais ce n'est pas cette unique interprétation que nous retiendrons pour cet exemple précis. En effet, la valeur allégorique de ce combat biblique peut aussi se traduire comme la recherche, ou plutôt la révélation, d'une « vérité de soi ». Dieu joue le rôle de Père qui donne son nom au nouvel homme afin que ce dernier puisse se laver de l'offense faite à son père mortel Isaac dans sa jeunesse et partir, légitimement béni, à la rencontre de son frère. Cette lutte ne peut donc s'envisager en termes de vainqueur / vaincu, mais bien plutôt comme un accouchement de soi par soi. Ce combat symbolise la volonté de Jacob de regagner une estime de soi et la dignité perdue, de devenir quelqu'un d'autre tout en restant le même, quelqu'un capable d'incarner une vérité intérieure. Or, cet affrontement, déplacé sur le plan de la création poétique, pourrait être celui d'un face à face permanent entre le poète et son art. La poésie devient « l'ennemi bienfaiteur » grâce auquel le poète retrouve un semblant de vérité poétique et ontologique, tout en essuyant les blessures intimes de cette confrontation. Car Jean Sénac ne sort jamais indemne de son travail d'écriture poétique. Le face à face constant qu'il entretient avec l'objet de son salut, lui réouvre la « plaie diluvienne » de ses blessures. Cependant, l'image biblique réactivée ici ne sert pas uniquement la représentation d'un sujet énonciateur aux prises avec son travail d'écriture mais apporte aussi grâce à sa valeur symbolique une explication, une réponse possible à sa situation, à son état de « crucifié ». L'image devient un outil d'appréhension et de compréhension d'une réalité trop vive pour être décrypter sur le moment. Elle établit une distance entre l'*ego* et le ressenti pour y placer une nouvelle perception à la fois illustrative et explicative, intellectualisée, qui éclaire l'état ou la situation du sujet. Ici, l'image biblique sert à connoter la douleur du poète en même temps qu'elle l'informe de sa résurrection, qu'elle lui laisse envisager la naissance d'un homme renouvelé, à l'instar de Jacob devenu Israël.

[433] Ce poème intitulé « Louange » appartient au recueil *Avant-Corps* dans lequel le motif du combat de Jacob avec l'ange illustre symboliquement une des étapes de l'expérience sensuelle et charnelle du « corpoème ». Parallèlement, le poète y consacre l'enjeu ontologique et poétique de l'affrontement avec le langage.

Il en va de même pour la succession d'images mythologiques et sacrées qui précèdent cette strophe et illustrent le vertige de l'écriture poétique en même temps que sa perpétuelle réinvention :

> Cette stèle de graffiti,
> Cette nuit d'interrogations,
> Cet œil de cyclope, ce gouffre de jade,
> Tandis que sonnera une seule fois la trompette.
>
> (*OP*, p. 506)

Comment ne pas entendre dans le dernier vers de cette strophe la référence aux « trompettes de Jéricho » dont la résonance, sous les auspices de la volonté divine, provoqua la chute de la ville au profit de Josué et des Hébreux qui menaient l'Arche d'Alliance au pays de Canaan. L'image référentielle suggère la part de métaphysique, de sacré, qui intervient dans l'éclosion ou l'anéantissement du poème. Chaque vers commençant par l'adjectif démonstratif « cet(te) » désigne métaphoriquement l'écriture poétique et le dernier vers apporte une explication possible à sa négation : l'image qu'il véhicule illustre un ressenti en même temps qu'elle concrétise l'intuition du poète qui établit une forte corrélation entre le verbe poétique et la volonté divine. Inversement, elle peut être au service d'une suggestion qui permettrait au poète de saisir ce qui lui échappe dans son travail d'écriture : elle donne la possibilité de percevoir, d'envisager ce que l'esprit ne pouvait expliquer ou concevoir : Dieu demeure le gardien jaloux du verbe et la parole poétique est vouée à un incessant recommencement puisque défiante et déviante, à jamais insatisfaisante, impropre. Ainsi le poète, grâce à l'image, s'approche d'une « vérité » en même temps qu'il conquiert sa propre vérité : elle le réfléchit autant qu'elle l'aide à se construire, dans la divulgation comme dans la confirmation. Grâce à l'espace symbolique qu'elle offre, le sujet appréhende l'étendue de ses possibilités d'incarnation et de révélation, « s'émiette » dans chaque figure qui le représente, ainsi qu'il se découvre, se juge, se jauge, en se projetant dans la dite image, dans cette représentation impersonnelle de la condition humaine ou de la création artistique.

Ainsi, par le déploiement culturel ou inventif de la création poétique, c'est l'existence du poète qui s'impose. Comme l'exprime Michel Collot, « c'est en explorant l'espace de la langue que le poète nous restitue le site de [son] séjour »[434]. L'espace poétique devient alors l'espace dans lequel l'être se constitue et se déploie comme celui dans lequel le poète

[434] Michel Collot, « André du Bouchet ou le « pouvoir du fond », in *L'Horizon fabuleux*, Paris, Éd. Librairie José Corti, 1988, tome II, p. 210.

« tombe », pour reprendre la métaphore d'Yves Bonnefoy[435]. Ainsi Jean Sénac avoue-t-il : « Quelques éclats suffisent à désintégrer l'homme dans le poème »[436]. Mais de cet espace où s'abîme le moi, s'édifie paradoxalement une typographie parcellaire qui mime, structure et / ou adjointe les diverses figures du sujet lyrique.

Ainsi l'espace verbal se structure fragmentairement sous le dictée impulsive ou raisonnée du poète et l'écriture devient alors cet état de « mise en rumeur »[437] de l'être. Dans ces conditions, le poème figure un lieu de transmutation de « l'espace du sens » en « sens de l'espace »[438] et matérialise une présence à la fois poétique et ontologique. Ainsi se déploie la première strophe du poème « Mourad-La-Source » qui cristallise à la fois une « topologie » du sujet énonciateur et une poétique novatrice qui répond à la dérision du langage et au vertige de l'écriture dans le recueil *dérisions et Vertige* :

Bu à même l'ascenseur
Quand tout ton corps vers le bronze
Mugit.
Immobile audace, implacable espace, matin
Immesuré,
Babel mon corps hurle
Le Mot !

(*OP*, p. 667)

Dans ces vers, l'agencement typographique met en relief les mots évoquant les concepts poétiques majeurs de la poésie sénacquienne en même temps qu'il impose un rythme de lecture qui révèle la dynamique de désagrégation du sujet qui s'y énonce. En effet, les vocables « Mugit », « Immesuré » et « Mots » rejetés en fin de vers fondent les idéaux poétiques de Jean Sénac au moment où celui-ci rédige ce poème, c'est-à-dire en 1970, alors qu'il cherche rageusement l'expression poétique qui le dirait tout entier. Le « Mot », avec son M majuscule, qui engloberait tout son être et tout son dire, devient l'ultime quête du poète ; et pour l'atteindre il laisse jaillir un « mugi[ssement] », mouvement spontané d'expression personnelle qui traduit à la fois la nature de son *ego* et l'ampleur de son ambition poétique. Il cherche *le* verbe susceptible de contenir simultanément sa face et sa voix. Ainsi, la disposition typographique invite à une lecture attentive et segmentée de ces vers, car les blancs enchâssés

[435] In *Le Nuage rouge*, Paris, Éd. Mercure de France, 1977, p. 69.
[436] *OP*, p. 487.
[437] Julien Gracq, *Œuvres complètes*, Paris, Éd. Gallimard, coll « Bibliothèque de la pléiade », 1995, tome I, p. 847.
[438] Michel Collot, « Du sens de l'espace à l'espace du sens », in *Espace et poésie*, *op. cit.*, p. 109.

servent eux aussi la valeur sémantique du poème. L'aveu de l'avant-dernier vers « Babel mon corps hurle » sert davantage à confirmer sémantiquement la valeur du morcellement poétique qu'à signifier une nouvelle pensée. L'éclatement du poème n'est pas simple fantaisie esthétique mais mime ce « mugi[ssement] » du corps par et dans lequel le sujet se disperse. « L'espace ici fait sens : les mots signifient par position. »[439] Le corps du poème s'effrite à l'instar du corps du poète qui cherche en vain l'espace idéal de son énonciation. Simultanément champ expérimental et chant de l'homme fragmenté, cette strophe rend compte d'une ambition poétique comme d'une présence d'être. Pour reprendre la formule de Jacques Garreli, « le poème porte [alors] l'évidence de l'être en même temps qu'il déploie son invention. »[440]

Bien sûr, l'espace poétique que nous évoquons ici est le projet ou la découverte d'un sujet qui ne peut être réduit au lieu dans lequel il se projette ou se construit ; mais cet « art poétique » à quoi il se mesure sans cesse pour mieux se comprendre, « pénètre [en partie] ce que le sujet est, par où il *se* prive *pour* être, et vers quoi il cherche à tendre »[441]. Ainsi la parcellisation du poème, cet éclatement typographique, figure une sorte de dilatation du moi, un démembrement qui peut arriver sous l'impulsion de l'amour, de la colère ou de la souffrance, puissances multipliantes et diffusives, et qui rend compte de la fragmentation de l'*ego* autant qu'elle interroge l'origine de sa dissolution. De plus, cet espace poétique qui accueille et rend palpable le discours du sujet, c'est-à-dire un cours discontinu de ses différents états d'être, s'appréhende aussi comme un espace de passage, un seuil, par lequel Jean Sénac fait l'expérience d'un dépassement ontologique qui lui permet d'envisager les possibilités physiques et poétiques de sa réalisation future. L'espace poétique devient alors un « horizon » qui porte le sujet énonciateur vers un « au-delà ».

c/ <u>Le hors-champ : le seuil des possibilités d'être</u>

Le poème s'apparente aussi pour Jean Sénac à un lieu de passage par lequel le sujet énonciateur découvre les horizons ontologiques et poétiques de sa réalisation. Au-delà d'un espace d'existence, de projection et d'invention, il dévoile des signes à interpréter, à

[439] Michel Collot, i*bid.*, p. 107.
[440] Jacques Garelli, « L'acte poétique. Instauration d'un lieu pensant », in *Espace et poésie*, *op. cit.*, p. 22.
[441] Michel Deguy, « Ce qu'il y a lieu d'être ne va pas sans dire », in *Espace et poésie*, *op. cit.*, p. 16.

interroger, pour non plus déterminer la nature d'une manifestation lyrique mais entrevoir ce que le sujet serait susceptible de devenir ou de découvrir sur lui-même. L'acte poétique, dans ce cas, ne garantit pas l'empreinte lyrique mais conditionne un départ, sans cesse renouvelé, vers d'hypothétiques formes de présence à soi et au monde.

Ainsi le poème sénacquien devient-il « trouvure » dans l'avant dernier recueil poétique *dérisions et Vertige*, symbolisant, certes, l'association de la création littéraire et de la sexualité, mais surtout le seuil sur la béance d'un devenir ontologique, sur la possibilité « d'un anéantissement [du sujet] par celui du discours »[442]. L'espace poétique devient le seuil d'un voyage « vers » dont la destination importe finalement moins que l'élan qu'il représente.

Trou-vers ! Trou vers !
Serions-nous en route vers ?

(*OP*, p. 751)

Le trou, c'est-à-dire le poème, devient alors le lieu de toutes les réalisations poétiques et peut-être ontologiques possibles à venir. Il matérialise à la fois la fin d'un cycle d'existence par et hors de l'écriture, et le début d'une nouvelle formation individuelle à définir.

Trou
Clairière.
Clair hier ?
Ou
Claie : ris, erre !
Clef : ris, ère !
En route donc,
Et rire et dent !

(*OP*, p. 752)

Dans ce poème rédigé en 1972, moins d'un an avant son assassinat, Jean Sénac s'adonne à un jeu de déconstruction / reconstruction homophonique du mot « clairière », dévoilant alors les richesses sémantiques que sa transcription initiale étouffait. Cette manipulation lexicale passe moins pour un jeu d'érudition que pour le signe d'une nouvelle ère poétique à explorer, un nouvel espace du langage capable d'amener le sujet à se rencontrer idéalement. En amont de l'invitation du vers « En route donc » qui ne précise pas de destination, se dessine le constat avoué quelques pages plus loin : « Nos excès conduisent au palier. […]. Vient l'heure du

[442] Hamid Nacer-Khodja, « Érotique, poétique, politique », postface aux *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 797.

chant. Aux autres les serrures »[443]. Ainsi Jean Sénac formule ici le stade transitoire que semble atteindre son écriture poétique : au bord d'un renouvellement, elle prépare une nouvelle image du sujet qui la fonde. Un « chant » nouveau se prépare et passe outre le silence poétique metaphorisé ici par l'image des « serrures », pour déployer un nouvel espace de réalisation. L'espace poétique est cet espace toujours neuf, en perpétuelle re-création « que tout homme porte en soi et où l'Être se déploie »[444] comme le précise Jean Onimus ; le poème est une « partance » sans cesse réitérée qui invite à découvrir de nouvelles figures du sujet lyrique en attente de séjour poétique. Ce que le poète découvre alors s'apparente à une « réalité métapsychique »[445] c'est-à-dire qui dépasse la sphère du connu ou du représentatif : il envisage de nouvelles voies / voix d'existence sans chercher à en déterminer les aboutissants.

Préfigurant cette situation d'équilibre (ou de déséquilibre), Jean Sénac tentait préalablement d'écrire une poésie qui témoignerait d'un état sporadique de demi-conscience du sujet énonciateur. Il en va par exemple de ce poème intitulé « Entre et l'Espace », écrit en 1958, qui transcrit une rencontre entre le poète et une personne anonyme, rencontre dont le récit poétique plonge celui qui l'écoute à l'instar de celui qui l'écrit, dans une atmosphère quasiment onirique :

> J'écoutais ton appel contre les persiennes.
> À peine un ongle, et tout autour la peinture s'effritait.
> Dans le nu du plâtre un enfant
> sur ses dents cariées me disait que le jour
> approchait sûrement.
> Je voulais parler.
> Il posait son doigt sur ses lèvres.
> L'avait-il posé sur les miennes ?
> Je me taisais.
> J'écoutais la foudre silencieuse
> Autour de moi dresser la table des absents.
>
> (*OP*, p. 350)

La syntaxe certes ne souffre pas de distorsions significatives mais les images et leur agencement participent d'un rendu fantasmatique de la rencontre, peut-être elle-même vécue sous le sceau du rêve. Il s'agit pour le poète d'extraire une expérience de la sphère du réel pour lui restituer sa nature extraordinaire et montrer au lecteur que la transcription poétique

[443] *OP*, p. 755.
[444] Jean Onimus, « Phénoménologie de l'espace poétique », in *Espace et poésie*, *op. cit.*, p. 82.
[445] *Ibid.*, p. 80.

participe de cette transmutation, appelant le sujet énonciateur à devenir alchimiste, à rejoindre cet état intermédiaire où réalité et fantasme s'ajointent laissant apparaître ainsi toute la richesse de leur espace commun. Pour réaliser ce passage d'une poésie « réaliste » à une poésie plus « fantasmatique », le poète doit être capable de rentrer dans cet état second d'appréhension des choses, entre rêve et réalité. La rencontre restituée ici retrouve sa dimension extraordinaire grâce au regard anti-conformiste et transcendant du poète. Le titre formule déjà l'enjeu de ce récit poétique : « Entre » précise la position spirituelle du poète, en équilibre entre rêve et réalité, et « l'Espace » se réfère à l'horizon qui se présente devant lui. Il semblerait donc que Jean Sénac conçoive cet espace d'équilibre spirituel comme l'état privilégié pour tendre vers des révélations poétiques et ontologiques du monde et de l'être qui s'y projette, dans un mouvement de dépassement de la conscience. La poésie devient alors « une affaire de seuils, de passages » [446]. Et la réflexion de Jean-Michel Maulpoix illustre parfaitement ce constat : « Un poème n'est pas une maison mais tout juste un chantier où entamer un chant ; on ne s'y installe pas, on y fait plutôt ses bagages »[447]. La poésie traduit ou rend compte de la capacité du sujet à s'extraire de l'image qu'il véhicule pour atteindre le seuil d'un état qui lui révèle la face cachée du monde et de lui-même : une nouvelle dimension d'appréhension s'ouvre à celui qui cherche à franchir les remparts d'une conscience ou d'une appréhension du monde étriquées.

Ainsi le retour au silence originel participerait-il aussi de cette formulation du seuil. Le « silencespace »[448] comme le nomme Jean Sénac devient un substitut poétique des structures du bonheur primitif de l'*in-fans* que représentait le ventre maternel. Dans le poème « Avec nos cinq sens conquérir les autres » rédigé le 21 novembre 1966, le poète avoue :

> Je voudrais m'arrondir (comme jadis !)
> Au creux d'un verbe réconcilié.
>
> (*OP*, p. 486)

Le conditionnel employé dans le premier vers rappelle l'écart effectif entre les ambitions du poète et l'insatisfaction de sa production poétique. Alors, loin de représenter une régression existentielle et poétique, le silence préfigure le passage nécessaire pour atteindre une réunification du poète et de son verbe. Espace de transition, il prépare à une régénérescence

[446] Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie malgré tout*, *op. cit.*, p. 24.
[447] *Ibid*.
[448] *OP*, p. 659.

de l'être et de la parole. Ainsi doit s'entendre chaque espace blanc présent dans le poème, espace qui matérialise une pause nécessaire à un nouvel élan de l'énonciation mais préfigure aussi une marge dynamique d'inscription personnelle, une apnée poétique et ontologique qui prépare l'évolution du sujet :

> À l'heure d'aborder si je ne suis que cendres
> comme ces feuillaisons grises dans le désert,
> si je ne suis qu'un peu de mémoire agitée
> dans les relais de l'ombre,
> ô frères approchez vos lèvre de l'écrit,
> aérez le poème et donnez à mes mots
> leur haleine, face à la mer.
> Car je les ai voulus charnus,
> en tout semblables à vos désirs.
> De dures saisons nous ont marqués.
> Le corps rompu, oh, que le corps rompu
> Ne passe pas au poème ses plaies !
>
> Voici que s'ouvre en nous comme au premier espace
> le cri ô flamme énorme ! ô lèvres des guerriers !
> le poème affûte sa première arme
> sur cette bouche où la rosée glaciale s'éternise.
> Suis-je seul à l'heure où s'abattent
> les syllabes ?
> ô ventre de la mère ! ô fortification !
> ô pour ne pas périr ce cordon de misère !
>
> (*OP*, p. 351)

L'espace typographique entre ces deux strophes du poème « À l'heure d'aborder… »[449] sert bien sûr à matérialiser le passage d'une pensée poétique à une autre mais il doit se lire aussi comme le signe d'une évolution pour celui aux prises avec la parole poétique : de l'appréhension et de la prière, il passe dans la seconde strophe à la réalisation de son ambition poétique. Durant ce temps de suspension de la parole, le poète semble avoir puisé dans son potentiel pour répondre à son projet : d'être incertain, il devient maître de son discours en laissant jaillir son cri originel. Et cet espace de silence profile une forme de « résurrection » du sujet énonciateur. De plus, la métaphore activée au quatrième vers se réfère à ce temps de silence durant lequel « la bouche » fut gelée par « une rosée glaciale ». Mais à ce temps de silence succède celui d'une pluie de « syllabes »-« cri », prémices d'une parole poétique renaissante et d'une nouvelle existence à conquérir, prémices auxquels le poète se raccroche pour « ne pas périr ». Ainsi avoue-t-il implicitement l'espoir de voir éclore avec cette

[449] In *La Rose et l'ortie*.

nouvelle parole poétique, un nouvel espace de réalisation de son *ego*. Et Jean-Michel Maulpoix de conforter cette intuition : « [Le] travail [du poète] consiste à confronter dans le lyrisme le réel et l'illusoire, le possible et l'impossible afin de prendre la mesure de ce qui *pourrait être* et d'en préserver le désir. Il me semble que cela peut aussi s'appeler *l'espoir*. L'espoir n'est pas une promesse d'une vraie vie, il n'a rien d'une libération, mais il connaît l'inaccessible et se détermine à partir de lui : au lieu de s'immobiliser, il décide de poursuivre. »[450]

Le voyage poétique se dessine donc selon trois grandes dimensions caractéristiques de l'œuvre sénacquienne : il se lit à travers l'interférence des modalités esthétiques (graphiques, sonores…) de l'écriture, à travers les effets et enjeux temporels propres au poème, et à travers les repères spatiaux qui définissent le cadre de la progression thématique en même temps qu'ils délimitent ou ouvrent l'espace d'une libération énonciative du sujet qui s'y projette ou s'y construit. La « structure d'horizon » du poème dont fait cas Michel Collot dans son ouvrage *La Poésie moderne et la structure d'horizon* s'appréhende dans l'œuvre poétique de Jean Sénac grâce à ce voyage intratextuel qui révèle que la parole poétique et le sujet qui la fonde « s'inventent [eux-mêmes] au fur et à mesure qu' [ils] avancent »[451]. En effet, si l'énoncé poétique offre à lire le constat, la révélation, il suppose aussi le possible à venir ou à inventer. Ainsi le possible inscrit dans la démarche poétique « rouvre au sujet l'abîme de sa liberté ; expérience vertigineuse qui peut être vécue dans l'angoisse ou dans l'extase »[452]. Jean Sénac cherche incessamment à l'horizon de l'écriture, une image de l'*ego* unifié, susceptible de combler les lacunes du morcellement interne de son être. Mais comme l'expliquait Jacques Lacan, « le drame du sujet dans le verbe, c'est qu'il y fait l'épreuve [constante] de son manque à être »[453]. Cette quête de soi et du monde, du fait de l'horizon spatio-temporel infini de l'écriture poétique, paraît inachevable. Et Michel Collot d'analyser que « le sujet ne saurait coïncider avec soi [puisque] en tant que *prae – sentia*, son être est toujours en avant de lui-même, [de sa conscience]. »[454] De plus, le verbe poétique implique un système de repères spatio-temporels totalement subjectif et mouvant. Le sujet-référent s'y inscrit donc comme inconstant voir virtuel. Ce contexte que traduit l'énoncé autorise le sujet à s'exprimer en tant que présence et non comme entité stable, identifiable objectivement et fixement. Pour cette

[450] In *La Poésie malgré tout*, *op. cit.*, p. 29.
[451] Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 66.
[452] *Ibid.*, p. 68.
[453] Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 655.
[454] Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 69.

raison, il nous a paru judicieux d'appréhender cette innovation poétique que Jean Sénac nomme « Corps Total » par laquelle il va tenter de « gestualiser » le poème, de le faire devenir corps jusqu'à ce que chaque repère existentiel communément acquis soit désintégré au profit d'un discours poétique entendu comme la transposition exacte de son être et non plus comme simple image d'une présence ou de sa quête identitaire.

> Je voudrais (comme au Tassili recommencer ma fresque !)
> Brûler ces langues qui me peuplent depuis la pierre,
> Briser ces pierres gravées qui tapissent mes os,
> Voler de mon propre silence
> Vers ton silence (ces sons qui m'entrent dans les pores !)
> Je voudrais… Mais la déploration est plus forte que la fable.
> Quelques éclats suffisent à désintégrer l'homme dans le poème.
>
> (*OP*, p. 487)

Chapitre 3 :

Voix poétique : variations autour d'une parole singulière

Si le mot que je t'offre n'est pas un fruit juteux
si lorsque je le dis la salive féconde
ne vient aux lèvres et nous inonde
je mens et je te dois de retrouver mon jeu.[455]

Dans son ouvrage *La Poésie comme l'amour*, Jean-Michel Maulpoix déclare que « la poésie a [le] projet [d'] inventer une voix dans la langue, [de] produire un "effet de sujet". Au lieu de soutenir et de porter la voix, la subjectivité semble au contraire construite de toutes pièces par ce travail même qui imprime à la langue des inflexions mélodieuses et singulières »[456]. Ainsi le poème façonne mais aussi suggère une voix dont les effets et les modulations signent la présence vocale d'un être en même temps qu'ils définissent une poétique singulière. La poésie de Jean Sénac se décline elle aussi sur le mode de la variabilité, épousant les humeurs du poète ou établissant les principes d'une poétique évolutive. Mais la voix qui résonne dans cette poésie est avant tout une voix qui interroge, une voix pour qui l'*ego* est objet d'inconnu et de quête. Elle fait entendre les troubles d'un moi qui, en s'énonçant, tente de se construire et de se rencontrer, comme par écho. Ainsi « la voix vient ici d'emblée se loger dans l'intervalle entre soi et soi : elle dit ensemble l'étrangeté et la proximité d'un sujet *laissé en souffrance* »[457]. Il s'agira donc, dans la poésie sénacquienne, d'être attentif au travail d'accordement de l'être par l'énonciation d'une voix singulière en mutation constante, qui tente de relier entre eux différents états de conscience, et entre elles différentes qualités ontologiques et poétiques. Au sein d'un monde verbal multiplicateur de reflets et d'échos, l'enjeu sera de percevoir la marque auditive, typographique et sémantique d'une identité poétique, composition d'un moi dans la voix. Mais il consistera aussi à saisir cette présence poétique comme une apparence d'être, une simple figure représentative, évanescente, d'un sujet en quête d'auto-reconnaissance. Ce « mixte de corporéité d'évanescence, de propriété et de détachement »[458] devient l'empreinte d'une détermination du sujet à capter ainsi que l'affirmation d'une individualité.

Ainsi, dans un premier temps, nous verrons comment par le développement des ressources rythmiques et typographiques de la langue, le poète fait part d'une énergie affective qui témoigne d'un état d'être, d'un panel d'émotions circonstancielles ou durables.

---

[455] *OP*, p. 58.
[456] Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, *op. cit.*, pp. 75-76.
[457] *Ibid.*
[458] Jean-Loup Rivière, « Le Vague de l'air », in *Traverses*, n°20, *La Voix, l'écoute*, Paris, Éd. de Minuit, novembre 1990, p. 18.

L'écriture poétique va alors matérialiser, configurer, la vie intime du sujet énonciateur. Le chant sénacquien se déclinera sur le mode d'une poétique de la modulation qui, par des essais ou des effets de voix, tente de cerner les contours d'une présence à soi incertaine.
Dans un second temps, nous tenterons de déterminer la nature du mouvement poétique par lequel le « Corps Total » se substitue au chant sénacquien préalablement défini. En effet, par un subtil jeu de désarticulation et reconfiguration du langage, le poète paraît décidé à rendre le poème non seulement intelligible mais aussi et surtout charnel, à la mesure de sa propre existence. La gestuelle de l'écriture poétique œuvre alors en faveur d'une inscription sensitive du sujet énonciateur qui ne se satisfait plus d'une poésie simplement représentative.

1. Du chant au désen-chant-ement

> Non, il n'est pas facile dans ce pays abandonné du monde de tenir une plume sans que le poing se serre,
> frère, il n'est pas facile d'ajouter un poème à notre amitié sans que la feuille éclate
> et qu'un arbre nous envahisse
> et nous arrache la terre des doigts.[459]

La voix sénacquienne se dépose au creux d'un chant poétique dont les accents figurent la singularité. Évidemment, le poète reconnaît l'influence de ses aînés et ne cache pas son admiration pour la poétique de René Char ou d'Antonin Artaud. Mais en marge de ces influences poétiques, il cherche incessamment à faire résonner un chant propre, individuel, qui prendra forme par de nombreuses tentatives de configuration poétique des modulations de son être, se constituera même de cet ensemble de déclinaisons. Ainsi, le chant sénacquien fluctue constamment, jouant alternativement ou conjointement d'effets sonores, visuels ou sémantiques pour tenter de rendre compte de l'impermanence du flux psychique et de la mobilité affective en jeu, en amont du travail d'écriture.
Ainsi Jean Sénac se départ-il d'un verbe purement sémantique pour l'enrichir d'un souffle rythmique capable de signifier autant que de configurer le sujet. Ce rythme va, à la fois, contribuer à l'organisation poétique du discours en créant un sens complémentaire et une esthétique nouvelle, quasiment corporelle, et inscrira l'empreinte d'un sujet qui prendra forme et se transformera avec lui.

[459] *OP*, p. 326.

De plus, le poète n'aura de cesse de revendiquer une poésie du signe ou « Noûn » (en particulier dans le recueil *Diwân du Noûn*) comme l'architecture poétique susceptible de témoigner de façon concentrique d'une présence lyrique vibrante. Il déclarera que « le signe est une véritable ordalie, l'épreuve de vérité »[460]. Il s'agira alors pour Jean Sénac de témoigner de l'expérience presque métaphysique et comme gravée dans sa chair du travail poétique qui, dans la sueur et la stupeur, le révèle à une vérité d'être. Le poème devient alors la trace singulière qui engendre et dit une expérience ontologique : celle de toucher à l'essence des choses et à l'absolu de l'être.

Enfin, chacun de ces essais de configuration et d'expérience poétiques ne répondant pas suffisamment à ses exigences artistiques, le poète, dans un mouvement réfléchi de rébellion et de renouvellement, va procéder à un jeu de massacre du discours par lequel il tentera toujours de prolonger l'écho d'un lyrisme intime. La parole se désarticule alors en cri onomatopéique jusqu'aux espaces du silence, espaces eux-mêmes poétiquement habitables et contenant tous les « possibles d'exister »[461] du sujet énonciateur et énoncé.

a/ Du sémantique au vibrato : un sujet rythmique

> Le premier effet de la poésie, et avant même que l'on ait compris, est un effet de grâce dans tous les sens de ce beau mot. […] Le poète est donc un homme qui, sous la touche du malheur, trouve une sorte de chant d'abord sans paroles, une certaine mesure du vers d'abord sans contenu, un avenir de sentiment qui sauvera toutes les pensées.[462]

Michel Collot écrit dans son ouvrage *La Matière-émotion* : « Tout rythme a besoin pour se déployer dans sa différence, d'un pôle de référence, d'une loi à respecter et à réinterpréter. »[463] Il préexiste donc à la singularité d'un rythme une matrice archaïque, mémorielle, convoquée instinctivement par l'esprit et qui rappelle l'origine antique des rythmes. Ces derniers comme l'affirme Henri Meschonnic, sont dans le discours un mode linguistique pré-individuel. Dans cet héritage, le poète puise des modèles auxquels il intègre des variations qui constitueront la marque de son énonciation propre. Ainsi Jean Sénac avoue-

[460] Citation extraite de *Jeune Afrique*, n°488, Paris, 12 mai 1970, in *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 191.
[461] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères,* n°12, *op. cit.*, p. 49.
[462] Alain, « L'Art des vers », in *Propos*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1970, tome I, p. 911.
[463] *La Matière-émotion*, *op. cit.*, p. 300.

t-il : « Une confusion de rythmes envahit ma mémoire et / Brouille les racines. Où est / Le cœur ? »[464] Le poète algérien a toujours considéré le rythme comme consubstantiel à l'unité du poème ; mais au lieu de considérer ces modèles comme intangibles, il n'a cessé de les réinventer de l'intérieur, en les soumettant au travail de la différence juste, non subversive. Ainsi, dès ses premiers poèmes datant de 1948, il prend soin d'épurer ses vers d'une ponctuation à son goût trop lourde, trop directive. La plupart de ses vers ne seront jamais séquestrés par une norme typographique, obligeant ainsi le lecteur à trouver son propre rythme de lecture et à découvrir celui voulu par le poète. Ce choix syntaxique comme le retour instinctif de certains mots-clés participent d'une permanence poétique qui constitue la toile de fond de son travail d'écriture. À cette régularité se greffent bien sûr quelques canons rhétoriques de la poésie classique auxquels l'écriture sénacquienne n'échappera pas, tels que la forme fixe du sonnet, la recherche de la rime ou encore l'alexandrin. Cependant Jean Sénac fera subir à ces repères de nombreuses variations qui porteront la trace de son empreinte. Le poème découvrira alors l'expression de la subjectivité du sujet dans son rapport au monde

Dès lors, le discours poétique portera la marque du sujet énonciateur et sera révélateur de « la controverse que le sujet entretient avec sa propre altérité [car] le rythme [nous préciserons sénacquien,] n'exprime pas l'identité d'un sujet en pleine possession de lui-même »[465]. Un profil rythmique se dessine alors ne figeant pas la figure du sujet lyrique mais dévoilant davantage l'expression de sa pluralité. Rompant avec le vers régulier, tout se passe comme si le « Je » voulait toujours s'appréhender lui-même dans une expérience à la fois innovante et révélatrice. Le rythme commencera donc par reproduire l'affect, le trouble ou l'impulsion de joie ; il configurera aussi une poétique propre co-extensive au sujet. Ainsi « si le sens est une activité du sujet [et] si le rythme est une organisation du sens dans le discours, [alors] le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours. Une théorie du rythme dans le discours est donc une théorie du sujet dans le langage »[466].

Pour commencer, le rythme reproduit, soutient, la pensée lovée dans le poème, lui donne un tempo qui matérialise l'intensité du courant affectif qui la traverse, tel que le figure ce poème du recueil *Alchimies* :

---

[464] *OP*, p. 417.
[465] Michel Collot, *La Matière-émotion*, *op. cit.*, p. 310.
[466] Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 71.

Par tes cuisses
Je viens
Par ton regard ton sexe ta salive
Les deux rampes iliaques tes mains
Le fouillis de tes mots ta peur
Ta fuite ta toison par
Le lait l'alcool la limonade
La lèvre le miel la fumée
Par
Tes limites l'effroi le gouffre
D'astres où vers l'un nous broyons nos corps par
L'informulé l'épuisante tendresse l'es-
Poir souffré souffrant le
Sperme sur mon visage le
Pal de toutes nations (au
Centre du poème) Em-
Palé je chante je livre je crains em
Palé je touche
Purifié putain je
Par tes cuisses je
Viens

(*OP*, p. 613)

Ce poème daté du 30 janvier 1971, une fois de plus non ponctué, condense nombre de procédés rhétoriques qui participent du sens donné. Les huit premiers vers se déclinent sur le mode de l'enjambement et de la juxtaposition, précipitant l'énoncé dans un flux verbal qui articule déjà l'idée au ressenti du poète. Alors que ce dernier énonce l'idée selon laquelle les attitudes et la physionomie de son interlocuteur inspirent le discours poétique et peut-être même la réalisation ontologique du sujet (« je viens ») dans une connotation somme toute sexuelle, la répétition de l'adjectif possessif et la succession ininterrompue de noms communs apportent un rythme de précipitation à la lecture qui suggère la frénésie affective du sujet énonciateur. Le discours s'emporte, mimant et révélant la tension qui anime le sujet. À cette exaltation succède, entre les vers neuf et vingt-et-un, une sorte d'exacerbation qui défigure le poème à la mesure, semble-t-il, du tremblement affectif qui le précède ou peut-être lui est contemporain. Ainsi les mots « espoir » et « empalé » sont-ils tronqués, et les groupes syntaxiques comme « au / Centre du poème » subissent une coupe inattendue. L'énoncé se désarticule engendrant un sens devenu hermétique, sens dont le rythme semble prendre le relais. Au centre de cette seconde partie du poème, le verbe « souffrir » décliné deux fois successivement s'énonce comme un mot-clé, secondé par le participe passé « Empalé », mot-clé autour duquel le rythme morcelé se déploie. La fureur affective qui paraît s'emparer du sujet et désarticule son discours ne semble pas admettre d'énonciation verbale. Elle doit se transmettre, se faire ressentir et les nombreuses allitérations en [s] (vers 12 à 14) qui

suggèrent le souffle violent de l'émotion destructrice comme de l'inspiration poétique, participent du rythme saccadé et emporté du poème que la diversité métrique entretient. Le refus de la régularité et de l'équilibre accordé à une véritable désinvolture de la rime, donne à la parole poétique une dimension de marginalité furieuse qui rend compte de la démesure affective du poète. L'énoncé devient quasiment inintelligible et ceci constitue aussi la volonté du poète qui cherche non seulement à apporter un nouveau sens (un sens émotionnel) à son poème mais définit une poétique à travers le vers « Em/palé je chante », poétique qu'il expérimente depuis déjà quelques années lorsque ce poème fut rédigé le 30 janvier 1971[467]. Cette poétique semble reposer sur la co-existence permanente du jeu des signifiants et du signifié dans une dynamique rythmique qui, à tout moment, peut voler la valeur de signifiance à l'énoncé. Ainsi la sémantique du poème glisse alternativement de l'intellect au sensoriel, cristallisant la nature et l'expression hétérogènes du sujet énonciateur. Caractérisé comme « configurations particulières du mouvant » ou « forme du mouvement »[468], le rythme devient bien co-extensif au sujet de l'énonciation, impermanent et insaisissable.

Mais il suggère aussi une prise de position, un état d'esprit, qui le soustrait parfois à son rôle mimétique ou révélateur pour le faire participer à une éthique autant qu'à une poétique du sujet. En effet, le rythme formule à maintes reprises les échos d'une pensée autant qu'il matérialise cette dernière. Il en va ainsi, par exemple, du poème « Scribes II » du recueil *Avant-Corps* dont le rythme cautionne le discours et le prolonge :

> Un livre, encore un p'tit livre, et quoi.
> Une guerre, encore une p'tite guerre, et quoi.
> Un ange, encore un p'tit ange, et quoi.
> Serpentaire, secrétaire, encore une p'tit serpent, un p'tit
> secret, et quoi.
>
> (*OP*, p. 535)

Le poème interroge ici les finalités d'entreprises poétiques ou belliqueuses qu'il met sur le même plan qu'une révélation divine, ou d'autres objets de considération comme un animal ou un meuble. Le mélange hétéroclite de ces sujets d'attention importe moins que la pensée qui les subordonne et fait état de leur « banalité » suggérée par la formule interrogative finale « et quoi ». Nous pressentons ici une forme de scepticisme du poète à l'égard des qualités de son écriture poétique lorsque cette dernière porte certains événements ou crée de la présence, et plus largement, il paraît accablé de ne constater aucune véritable évolution sur les rapports

[467] Voir « Perspectives diachroniques », annexe XIII.
[468] Henri Meschonnic, *ibid.*, pp. 333-334.

qu'il entretient respectivement avec son travail d'écriture, la guerre et Dieu. L'écriture ne change pas l'état des réalités qui l'entourent et qui sont les siennes, elle ne transcende pas grand chose, n'aboutit jamais réellement. Elle semble simplement passer sans laisser de véritables empreintes, de véritables révolutions dans la vie de l'auteur. Elle paraît prisonnière d'un schéma de reproduction qui n'aboutit à aucune secousse poétique féconde pour l'auteur et pour elle-même, comme fatalement programmée à bégayer perpétuellement, intuition que corrobore un vers du poème précédent : « Main lasse / De tracer la perpétuelle grimace »[469], ou le titre du poème suivant : « Triomphe ou dérision du mot »[470]. Il ne reste plus au poète que l'interrogation finale qui ponctue chaque vers jusqu'au dernier, question susceptible encore d'impulser un changement de ce schéma navrant. Dès lors, le rythme prend le relais de l'énoncé après l'avoir soutenu. En effet, les nombreuses anaphores rhétoriques qui schématisent la formule énonciative de référence pour chaque vers, reproduisent vers après vers un rythme régulier, répétitif, qui, dans un premier temps, mime la lassitude du poète, puis domine l'énoncé pour s'inscrire comme figure de l'inachèvement. Nous entendons par là que si le discours poétique s'interrompt, le rythme semble lui survivre et demeure dans l'esprit du lecteur comme pour signifier un mouvement interrogatif perpétuel qui ne peut trouver de sens et de réponse qu'hors de toute parole, peut-être dans le rythme du monde extérieur. Ainsi, survivant à la pensée, le rythme s'inscrit comme critique de l'écriture poétique, dénonçant à la fois la condition de re-production cyclique et infructueuse de la parole, et marquant l'intérêt sémantique de sa présence. Rythmer sa vie comme rythmer sa poésie paraît être le nouveau *credo* du poète qui veut encore entendre résonner son verbe quand bien même la voix s'est tue.

Mais si le rythme porte la marque du sujet énonciateur, il produit aussi une figure ou plusieurs figures du sujet qui « établissent un rappel à soi, sur soi »[471]. Car si c'est dans et par le langage que l'individu se constitue comme sujet, alors le rythme participe bien d'une configuration poétique de ce dit sujet. Il est « le faire à l'intérieur du dire [et souvent] il échappe à l'intention et à la conscience »[472] de celui qui l'ordonne. Produisant l'affect autant qu'il le reproduit, il intervient sur la formation d'un sujet énoncé, figure du poète qui révèle la

[469] *OP*, p. 534.
[470] *OP*, p. 536.
[471] Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 89.
[472] Id., *Les États de la poétique*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1985, p. 137.

sujet à lui-même : « Informant le rythme du texte, le poète prend forme et se transforme à travers lui. [Il] cherche une modulation de lui-même dans le rythme du vers. »[473]

Avec tout ça je fais du vent,
Des petites brises, des courants
D'air vague.

Qu'on verlainise ou qu'on charrie,
Poètes à la démence aiguë,
On drague

Un mot par-là un mot par-ci,
Pour ne pas crever on di-
Vague.

(*OP*, p. 781)

Dans ce poème écrit quelques jours avant son assassinat, Jean Sénac avoue à demi-mot se découvrir encore à la lumière de son écriture. Le champ lexical éolien de la première strophe fait écho à la scansion de sa poésie, au rythme plus ou moins ample de ses vers. Et dans ce rythme qu'il sacralise en « verlainien » ou qu'il rabroue en le traitant de « charr[age] », il prend conscience et réalise que les poètes succombent « à la démence aiguë », à la « divagation ». Par effet miroir, le rythme de ses poèmes le rappelle à sa fragilité et modèle un être au bord de la folie qui l'informe encore un peu plus de son impermanence. L'aliéné prend figure dans le discours même et le rythme le révèle. Jean Sénac semble encore apprendre de ce qui le constitue en être de papier pour mieux le révéler à lui-même, l'informer de son insondable altérité. Ainsi, illustrant les propos de Michel Collot, « le poète donne l'impulsion au rythme, il en subit aussi la pression ; il le devance et le suit, le rejoint et s'en écarte, le rencontre et s'y confronte »[474]. Dès lors, le rythme devient « une réserve des possibles »[475] dans laquelle s'inscrit une part de détermination du sujet. Il est une « actualisation du sujet, de sa temporalité »[476] et porte aussi cette part d'inconnu de l'être, le caché, le voilé, que le sujet espère rencontrer au détour d'un tempo.

Étymologiquement, le rythme (ou *ruthmos*) désigne « une manière particulière de fluer »[477], un mouvement par lequel le sujet s'inscrit polymorphiquement dans son

[473] Michel Collot, *La Matière-émotion*, *op. cit.*, p. 310.
[474] *Ibid.*
[475] *Ibid.*, p. 34.
[476] Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 87.
[477] Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, *op. cit.*, p. 230.

discours.[478] Dans la poésie sénacquienne, il définit « un mode d'être qui est beaucoup plus celui d'un "existant" que celui d'un sujet au sens classique du terme »[479]. Car n'oublions pas que l'interprétation du rythme poétique est affaire d'intuition personnelle et non de système. Réduire la définition du sujet sénacquien aux quelques indices apportés par le rythme de ses vers serait l'immobiliser dans un schéma fixe alors qu'il se veut mouvant par excellence. Tout se passe comme si la subjectivité rendue ou transcrite par le rythme pouvait être interchangeable bien que singulière. À travers elle, c'est une multitude de figures du sujet lyrique qui s'énoncent et se juxtaposent. Et même si « le rythme [de la poésie sénacquienne] obéit à une exigence du poète de résoudre la profondeur de son sentiment même dans une forme visualisée, [devenant] l'essence rendue substance de signes » tel que le déclare justement Giuliana Toso-Rodinis en conclusion de son article « "Nicolas de Staël ": une élégie ou une exaltation de la vie »[480], Jean Sénac revendique d'autres marques ou « Noûn » poétiques qu'il appréhende elles aussi comme des épreuves de vérité et qui le feront accoucher de lui-même.

b/ <u>Une poétique du signe ou « Noûn »</u>

> Les mots, dans tout cela ? (dit Lila)
> Mais ils sont (dit le Maître du Noûn) ce combat lui-même, cette frénésie, cette ruse, ce plaisir, cette plaie, cette claudication, cette marque – cet… orgasme ?
> La hanche de Jacob est notre ardoise
> Oui, ne ris pas Bilâl. Brisée à l'emboîture par la violence du mot ![481]

Étymologiquement le mot *signe* vient du latin *signum* qui signifie « marque, empreinte » et c'est bien cette acception du terme, étendue à différents domaines d'application, que le poète retiendra. Par analogie sémantique, il utilise cette traduction française du mot *Noûn*, mot récurrent dans son œuvre poétique surtout à partir de 1967 et dont il propose cette définition : « Le Noûn est la lettre arabe N qui engage mystérieusement une

[478] Pour une analyse détaillée des enjeux du rythme dans le discours, se référer à l'ouvrage d'Émile Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, chapitre XXVII « La Notion de "rythme" dans son expression linguistique », Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèques des Sciences Humaines », 1966, pp. 327-335.
[479] Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, *op. cit.*, p. 233.
[480] In *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 105.
[481] *OP*, p. 527.

sourate du *Coran*[482] et dont la forme mythique, , ouvre sur le Signe des Deux terres ».[483] Ce Noûn dont l'origine mystique nous est ici dévoilée s'apparente donc à un signe, une marque, et semble précurseur d'un changement, annonciateur d'une révélation. Jean Sénac n'a jamais caché son intérêt puis sa foi pour cette culture du Signe qui, selon lui, porte les empreintes d'une parole et d'un art ancestral fondamental. Déjà en mars 1964, il célèbre dans la Galerie 54 dont il est le co-fondateur avec l'artiste peintre Mohamed Khadda, une « École du Signe » qui réunit de jeunes peintres et poètes dont la dynamique artistique fait résonner cet héritage du signe. Dans la perspective de cette initiative, il cautionne en mars 1967 la première exposition du groupe « Aouchem » (= « Tatouages »), premier mouvement artistique de l'Algérie indépendante composé de neuf peintres, amis du poète, et dont le manifeste spécifie que « le signe est plus fort que les bombes »[484] et revendique un ralliement au signe comme moyen de réintégrer les valeurs primitives d'une culture maghrébine, point d'émergence de la force et de la résurrection de l'Algérie d'alors, et salut de celle qui se prépare à naître. Deux mois plus tard, la même année, Jean Sénac compose le recueil poétique *Diwân du Noûn* (= « recueil de signes ») dans lequel il « introduit un univers syncrétique correspondant parfaitement à une personnalité aux multiples intersections »[485]. Initialement distinct, il est ensuite rattaché à celui d'*Avant-Corps* rédigé entre 1966 et 1967. Comment se concrétise alors cette expérience du signe dont le poète fait l'éloge et surtout qu'exprime-t-elle, quelle poétique induit-elle ?

Associée à une poétique du corps qu'il nomme « corpoème » et dont nous développerons au chapitre suivant les tenants et les aboutissants mais à laquelle il est impossible de ne pas faire référence ici, la poésie sénacquienne construite autour de l'« emblème artistique » appelé « Noûn », est impulsée par l'exigence du poète de « réintégrer le corps »[486] dans l'espace poétique, de recharner la lettre. En effet, alors que les mots vibrent d'une énergie intrinsèque, Jean Sénac veut réveiller leurs qualités figuratives pour que chacun d'eux dise ou fasse rejaillir aussi une présence, une épaisseur de vie. Se bâtit alors une

[482] Il s'agit de la sourate LXVIII, sourate du « Noûn *ou* le Calame ». Jacques Berque explique à propos du terme *Calame* qu' « il est soit un étant métaphysique, relatif à l'archétype et à ce que transcrivent les anges, soit l'instrument bien connu, aux mains de scribes prenant notes du Coran ». (in *Le Coran*, Essai de traduction par Jacques Berque, *op. cit.*, p. 627).
[483] *OP*, p. 505.
[484] Hamid Nacer-Khodja, « Jalons biographiques », in *Jean sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, p. 363.
[485] *Ibid.*, p. 364.
[486] *OP*, p. 525.

véritable poétique à travers laquelle le poète laboure son langage pour réussir à articuler le verbe et le corps.

Tout un homme est à naître
Au bout de ces tripodes,
Corps aux algues tenu
Autant qu'à l'horizon

(*OP*, p. 508)

Cette strophe du poème « De mon balcon sur la mer »[487] concentre à elle seule la poétique que nous évoquions précédemment. Du poème, que Jean Sénac compare ici aux « tripodes », « tout un homme est à naître » dont le corps est à la fois « tenu » et dessiné à « l'horizon » c'est-à-dire, incarné et figuré, mais aussi accouché. Dès lors, le verbe poétique est chargé de pourvoir à ces deux ambitions par lesquelles le corps du sujet deviendra palpable, simultanément reproduit et remembré par le poème. L'écriture poétique devient alors « une écriture de bleu d'épaule, de toison brune / Où la sueur et la salive ont délavé la pure audace / Du poète du premier mot. Une écriture / À l'aigu de vos cuisses comme une menace de paix »[488], comme un tremblement dans les habitudes de lecture du lecteur et dans la poétique de l'artiste. Cette « écriture à l'aigu [des] cuisses », c'est-à-dire charnelle, peut-être même sexuelle, se déploie, figurant le sujet énonciateur dans ses manifestations corporelles, comme construisant une présence habitable ou habitée, en tout cas énoncée, qui ramène le poète en son centre. Le « corpoème » sera le principe d'application de cette poétique. Par conséquent, nous préférons réserver l'étude d'un poème illustrant cette nouvelle poétique sénacquienne et la développer au chapitre suivant qui explorera cette innovation poétique.

Parallèlement, le recueil *Diwân du Noûn*[489] témoigne d'une analogie que le poète établit entre lui et la figure biblique de Jacob, à laquelle nous avons accordé une interprétation poétique au chapitre précédent. Nous avions établi qu'à la mesure de Jacob luttant avec l'Ange envoyé par Dieu, le poète livre aussi un combat avec le verbe poétique qui a lui aussi quelque chose de divin. Cette version métapoétique de la scène biblique reprend ses droits ici mais ce qui prédomine dans l'esprit du poète est la transcendance aboutie du personnage qui, dans le geste, signe son salut :

[487] In *Avant-Corps*.
[488] *OP*, p. 509.
[489] Toutes les citations transcrites à présent et ce jusqu'au paragraphe suivant (au nombre de 7) appartiennent à ce recueil qui est une des composantes du recueil *Avant-Corps*. Voir annexe I.

Ce que j'aime en Jacob c'est l'homme dans sa laideur, toujours haussée d'un point jusqu'au sublime, jusqu'au geste. Lavée. Passée à fresque. Ce que j'aime dans cet homme face à l'Homme (dit Yahia) c'est son humanité, la nôtre.

(*OP*, p. 527)

Interprété comme un rituel de passage, le combat autorise et favorise le renversement des valeurs faisant de la « laideur » du « sublime ». Cette interchangeabilité des qualités et défauts qui détermine la nature humaine et permet la réalisation de l'acte salvateur, entretient l'espoir du poète qui n'en finit pas de marteler le verbe et de trébucher sur son incapacité à formuler le vers idéal. De fait, le « Noûn » ou signe poétique s'apparente à la marque de victoire par laquelle le poète conquiert l'espace de sa réalisation. Et comme le triomphe de Jacob recèle une part de mystère divin, la poésie du signe qui s'établit dans la douleur et qui déploie une esthétique de l'empreinte, paraît tributaire d'un souffle mystique. Et le poète d'avouer :

La preuve de quoi ? (dit Bilâl).
De l'écriture, je suppose, de quelque mystère enfoui sous des syllabes […].

(*OP*, p. 516)

et de poursuivre :

Il y a toujours un combat dont nos muscles n'ont pas encore saisi le sens.
Et donc encore moins notre esprit (dit Yahia)

(*OP*, p. 526)

En amont de cette parole préexiste une métaphysique, « une trace de Dieu sur l'ongle »[490], une alchimie qui réalise la transmutation du poète par le mot-signe. La lettre perçue comme un signe[491] gravé dans la chair du poète, intrinsèque à son existence, est un châtiment divin, à la mesure de la blessure de Jacob, mais qui demeure salvateur puisqu'il métamorphose un discours impersonnel en extension d'une essence intime, d'une vérité intérieure. Cette lettre ou ce mot deviennent l'exact prolongement du sujet ou plus exactement encore une matrice de ce sujet, une poétique qui est aussi une ontologie de l'être.

[490] *OP*, p. 513.
[491] « Affres de l'ombre. Soc ! La lettre (Noûn !) aux lèvres démentes. »

(*OP*, p. 534.)

L'Ange tamponne sa peau
D'une consonne bleue où le combat s'éclaire :
Pour qui sait lire il y a là toute l'injustice du Père,
[…]
L'Ange ne fait que rappeler
La première impudence et sur la hanche exalte

Ce chant de dérision en un chiffre de basalte.
Nous l'appellerons Noûn.

(*OP*, p. 513)

La transposition de l'allégorie biblique à la situation du poète ne fait aucun doute. La figure de l'Ange préexiste mais la blessure à la hanche devient « consonne bleue », chemin de croix du poète par lequel « le combat [de ce dernier] s'éclaire », prend sens. Le messager divin, grâce au signe poétique qu'il tatoue sur le corps du poète et qui reste à conquérir, magnifie le chant en « un chiffre de basalte », c'est-à-dire en une parole non friable, essentielle, exact prolongement de l'*ego*, concentration de son altérité et fusion de l'être avec le monde extérieur, une forme d'absolu. Ainsi donc, au détour du « Noûn », le poète inaugure à la fois une nouvelle poésie qui s'enracine dans un mystère divin et promulgue la réunification de la chair et du verbe, et une poétique qui configure une transition vers une révélation ontologique.

Mais à travers cette poésie, il s'agit aussi pour le poète de retrouver, recontacter « les signes d'une très vieille écriture » et « ramener à la surface les formes qui le peuplent […], formes qui sont la caractéristique d'une nation, d'une culture et que rien ne peut aliéner »[492]. C'est le rôle que joueront les figures d'Antar et de Bilâl, interlocuteurs privilégiés d'un échange métadiscursif imaginé dans les poèmes « Interrogation » et « Étreinte » appartenant au recueil *Diwân du Noûn*. Ces personnages mythiques tiennent une place particulière dans l'héritage culturel du monde arabe : le premier est un poète pré-islamique de l'époque jahiliya (VI^{ème} siècle), fils de Chaddâd, seigneur de la tribu des Benaî Abs, une tribu de bédouins d'Arabie centrale. Auteur des sept Moallakât, poèmes antéislamiques, il est aussi connu pour ses exploits guerriers et son sentiment exalté de l'honneur. Ce personnage historique prêta son histoire à une épopée chevaleresque écrite en prose poétique et intitulée *Le Roman d'Antar*, qui connut un large succès. Comparé aux récits homériques, ce roman dont l'identité de l'auteur demeure indéterminée, appartient à une longue tradition de rhapsodes qui ont, chacun

[492] Jean Sénac, article paru dans *Jeune Afrique*, n°488, Paris, 12 mai 1970, in *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 187.

leur tour, colporté les exploits du héros, ajoutant de nouvelles péripéties à chaque récit, en modifiant d'autres. Mélange de chants d'amour, de défi ou de victoire versifiés et d'un récit légendaire, ce roman, comme le disait Lamartine, « est un des plus beaux chants lyriques de toutes les langues »[493]. Le second personnage, Bilâl « Raa », d'origine éthiopienne (abyssin), esclave de Omaya ben Khalaff et contemporain du Prophète, se convertit à l'islam et, malgré les tortures que lui infligèrent les polythéistes afin de lui faire renier sa foi en un dieu unique, devint le premier muezzin de l'islam.

Ces deux figures de l'histoire anté et post-islamique représentent donc deux repères communautaires fondamentaux et essentiels à l'émergence du monde arabe. En les convoquant et en adaptant leurs interventions aux conditions de la pensée poétique mise en jeu dans ses poèmes, Jean Sénac articule l'histoire de sa poésie à celle du monde arabe et rappelle les origines ancestrales de son verbe poétique. Le sujet énonciateur se positionne alors comme héritier d'une vaste tradition à laquelle il greffe quelques notes singulières. Il recontextualise son art, le renvoyant aux sources des premiers poèmes orientaux et rappelant ses origines orales. Ainsi la poésie du Noûn est une poésie des racines qui ouvre un avenir en marge du passé.

> L'étoile et le croissant (dit Lila), toute l'audace de la nuit
> recueillie en un signe.
> La terre et le soleil, la lune, l'orbite (dit Antar) du premier
> mot, du dernier mot, autour de l'œil.
> Le Noûn ! (Qui donc au juste dit ?)
>
> (*OP*, p. 513)

Dans cette strophe de la cinquième section du poème « Interrogation », le poète symbolise « l'audace de la nuit », « la terre et le soleil » algériens par les insignes du drapeau national, « l'étoile et le croissant », qualifiées de « signe ». À cette première illustration d'une manifestation du signe se juxtapose celle, plus poétique, de « l'orbite du premier mot, du dernier mot, autour de l'œil » que le poète baptise « Noûn ». Cette dernière métaphore sert à cristalliser le mouvement de la parole des origines à aujourd'hui, mouvement qui gravite « autour de l'œil », symbole de lumière et de connaissance, c'est-à-dire qui porte les secrets de la connaissance universelle. Ainsi le Noûn s'apparente-t-il à un verbe poétique susceptible de concentrer en un dire toutes les formes d'un absolu du langage, de toucher à l'essence des êtres, mais qu'il s'agit encore pour le poète de conquérir. Cette parole « sacrée » que Jean

[493] Alphonse Lamartine, « Des destinées de la poésie » (11 février 1834), in *Revue des deux mondes*, Paris, 1834, tome I.

Sénac associe à un « alphabet vital »[494] permettrait au poète d'aboutir à une sorte de vérité intérieure, créerait, à condition que ce dernier parvienne à la faire sienne, un nouvel être à l'instar de Jacob renommé « Israël ». Car « ce sont les mots – cette chose de rien du tout – qui font le monde. Le mot (dit le Maître du Noûn) est créateur d'énergie, agit notre planète »[495] et nous pourrions compléter, « agit le sujet ». Il conviendra alors pour Jean Sénac « d'atteindre le point / De retour au Poème »[496], à un verbe assimilé au Noûn, procès nominatif riche à la fois d'un héritage et d'une vérité susceptible d'accueillir en son sein les marques d'une singularité et d'un absolu de l'être.

Au terme de ce développement, nous pourrions avancer que pour Jean Sénac, la poésie du Noûn doit être une épreuve de vérité, un passage pour révéler et accéder au cœur du sujet, pour atteindre un absolu de l'être. Jean Sénac le reconnaît lui-même :

> Ce gué de Jabbok, cette médina, c'est ce livre. Et je l'ai dans ma main […], il parle sur mon cœur, comme un galet de quatre sous !
>
> (*OP*, p. 517)

Il se sert du motif biblique du Gué de Jabbok pour figurer son art et l'utilise aussi pour illustrer son cheminement, sa propre mutation, tous deux étroitement liés à l'écriture du Noûn :

> Chacun à sa manière (à sa matière) passe le Gué de Jabok et arrive à Péniel.
>
> (*OP*, p. 525)

Ces poèmes du *Diwân du Noûn* invitent à l'imagination, à la méditation et à un retour sur soi. Ils sont aussi associés au « cri essentiel »[497] que le poète tente de recontacter jusqu'à basculer dans une forme de mutisme qui continue pourtant de participer à l'énonciation d'un sens et d'un sujet.

---

[494] Jean Sénac, article paru dans *Jeune Afrique*, n°488, Paris, 12 mai 1970, in *Visages d'Algérie*, *op. cit.*, p. 191.
[495] *OP*, p. 528.
[496] *OP*, p. 508.
[497] *OP*, p. 565.

c/ Du cri au silence : une vacuité poétique ?

Je crie, je n'écris pas.[498]

La poésie de Jean Sénac se veut prolixe en paroles métadiscursives et affiche ouvertement ses difficultés à formuler et à comprendre, au sens étymologique où nous entendons ce verbe, le *logos*. Alimentée par une insatisfaction sans cesse reconduite, elle touche parfois aux limites de son expression et prend alors la forme d'un discours laconique dans lequel le sujet continue de se dévoiler et de s'appréhender. Le recours au cri et au blanc typographique, forme visuelle du silence poétique, s'invite dans l'énoncé, le prolonge sans s'en dissocier, afin de suggérer et d'illustrer la mise en tension du sujet énonciateur avec son verbe, ainsi que les réalités les plus indicibles du poète. Cri et silence détiennent donc des valeurs poétiques et métapoétiques dans la poésie sénacquienne.

Jean Sénac, par un jeu de mots de sa composition, donne une interprétation toute personnelle de la réalité verbale du poète : « Le cri vain / L'écrivain »[499]. Nous envisagerons donc dans un premier temps le chant sénacquien sous sa forme la plus animale, celle du cri puisque la fonction du poète lui semble prioritairement subordonnée, cri qui semble être produit par l'exigence poétique d'un retour à l'originel, aux qualités primitives de la voix : « Une autre parole dont le gémisement est l'influxion première. / Syllabes sauvages et corps sauvage »[500]. En effet, dans certains poèmes de Jean Sénac, le cri s'exprime sous forme d'onomatopées, à mi-chemin entre la parole et le bruit :

CHANT BARBARE

Ithaque tac tac
Ithique tic tic
Ithouque touc touc.

Pourquoi pas?

(Quand nous guette la rupture
La désintégration
L'adieu.)

(*OP*, p. 665)

[498] *OP*, p. 329.
[499] *OP*, p. 184.
[500] *OP*, p. 647.

La valeur sémantique du discours s'efface au profit de la suggestion sonore. Dans ce poème du recueil *dérisions et Vertige* dont le titre « Chant barbare » connote une volonté d'actualiser un chant ancestral et primitif, la signification trouve sa dynamique dans la succession inintelligible de sons. La précision apportée entre parenthèses confirme que le sens du poème est celui de l'implosion même du poème. L'onomatopée est mise au service du ressenti, à l'instar du premier cri de l'enfant qui est sujet immédiatement à une multitude d'interprétations. Le discours devient abstrait si le lecteur persévère à vouloir le comprendre plutôt qu'à le ressentir. Cette « régression » de la parole poétique déploie des facultés d'impressions qui rendent le poème intelligible non seulement au lecteur initié mais aussi à l'ensemble de la tribu. « Le cri [ou son primitif] n'est plus l'expression spontanée, éphémère et solitaire d'un sentiment particulier : il pend langue avec l'universel. »[501] Certes le sujet énonciateur imprime dans ces onomatopées une émotion de désastre propre à son ressenti, mais il laisse aussi s'exprimer à travers elles le rythme incompréhensible mais si familier et pur du monde phénoménologique. Ainsi avoue-t-il : « lorsque le langage droit des choses nous envahit, il nous laisse la nostalgie d'une parole purifiée de ses caillots. »[502] ; et pour toucher au plus près de cet idéal, le poète va condenser le son et rendre son poème avant tout musical par un système d'échos allitératifs et assonantiques à valeurs de trame rythmique et d'effets suggestifs.

Boucan du bouquin sauvage
Toucan au tocsin l'ouvrage
Cesse : le mot vit.

Bouquets de boucs et d'orages
Derviche ingénieur, le servage
Cesse : spartacus consume la page.

Pupilles de feu du fond des mers
Cuisses colonnes insoumises
Le mot « spartacus » à poil sur cette page.

PS

Toucan
Bouquin.
Boucan sauvage.

(*OP*, p. 682)

[501] Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée, essai sur le lyrisme*, *op. cit.*, p. 86.
[502] Jean Sénac, « Les Temps naïfs », in *Poésie au sud. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 49.

À travers cet enchevêtrement d'assonances et d'allitérations qui floue le sens du poème, « le mot vit », c'est-à-dire qu'il est enfin libéré des contingences du discours pour réintégrer sa propre saveur, sa propre valeur. Il ne s'agit plus pour Jean Sénac d'articuler un sens à l'énoncé poétique mais une impression. Le poème devient musical, le vers se fait rythme dans le texte en altérant le récit par transcription à la manière d'une partition, devenue une véritable portée. Le mot « spartacus » dans lequel s'entend celui d'« art » est mis à nu, lavé de toute association de sens. L'art se libère d'une exigence sémantique pour retrouver une résonance, à la manière du cri bestial. Jean Sénac révèle ici son interminable obsession de trouver le mot en totale adéquation avec son état d'existence et avec son idéal poétique. Vivant de manière instinctive, vibratoire, il souhaite entendre dans ses vers la résonance de son énergie corporelle et celle intrinsèque au mot en tant qu'entité vivante à part entière.

Cette nouvelle détermination poétique qui révolutionne les normes d'un langage purement intelligible et qui réintroduit et revalorise la forme brute du cri (ou son), oblige à une révolution esthétique déclinée sur le mode de l'écriture fragmentaire. À la manière d'un cri qui s'entend de façon itérative, la parole poétique n'admet plus de continuité factice et les mots sont jetés furieusement sur la page, sans lien logique obligé, figurant ainsi une condensation du geste et de la parole du sujet énonciateur en même temps que le mouvement spontané, discontinu et anarchique de la pensée. Ainsi s'entend le poème « Petite variante » du recueil *dérisions et Vertige* :

> ……..
> Silence.
> On verse.
> Métro Pigalle – Station Anvers.
>
> (*OP*, p. 679)

Dépassant la volonté initiale de donner forme à la pensée, cette écriture fragmentaire faite de rafales figure davantage un « lyrisme immédiat », une sensibilité alerte et une expressivité spontanée qu'une exigence esthétique poétique réfléchie. Jean Sénac en témoigne lorsqu'il déclare dans ses *Carnets* de 1954 à propos du recueil *Matinale de mon peuple* : « Si ces textes sont écrits dans une forme poétique originale, c'est qu'ils se sont imposés ainsi à l'auteur. Un lyrisme à ce point immédiat ne pouvant aller sans écorcher l'esthétique. Il fallait accepter de sacrifier l'art au cri de l'actuel. »[503] Bien que ces propos datent d'une période bien antérieure

[503] Jean Sénac, « Carnets Paris (1954-1955) », in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, p. 246.

à celle durant laquelle fut rédigé le poème donné en exemple, ils trouvent encore leur application à l'écriture poétique sénacquienne de 1970. Dans cet exemple, l'utilisation du graphisme (les points de suspension) figure le temps suspendu durant lequel le poète accueille le monde sans le réfléchir, l'intellectualiser ; une forme de présence – absence où le monde se fait entendre, ressentir, dans une attention sevrée de toute analyse, de toute réflexion, mais instinctive et donc, corporelle. La profondeur du vécu devient palpable, visuelle, appréciable, même si l'absence de discours pour en rendre compte devient symptomatique d'une inadéquation ou d'une insuffisance verbales pour témoigner d'une intimité. Ce constat réitéré en d'autres occasions amènera le poète à avouer à son ami Jean Daniel : « Car enfin, il faut que j'apporte des mots, des cris, puisque je me refuse à "écrire" ce qui en moi s'arrondit comme une boule d'absurde jusqu'à ne plus tenir en place dans ce corps. »[504] Le poème sénacquien perd donc de sa consistance sémantique pour rendre compte de l'indicible, l'illustrer. La souffrance viscérale devient appel désespéré, cri d'effroi. Non plus décrite ou expliquée, elle est vociférée à la mesure de la tension affective qu'elle génère comme dans ce poème où le poète hurle le prénom de Jacques Miel[505] et par ce hurlement libère l'agressivité entremêlée de désespoir qui le saccage de l'intérieur.

Même secouée de breloques
qu'elle était belle la Révolution en chaleur !
Elle a perdu son homme. Elle hurle
Entre deux somnifères – et moi aussi.
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaah !
Sexes. Sexes. J'ai trouvé des sexes, des sexes.
Où est l'homme ?
La femme a-t-elle péri lors des dernières invasions ?

JAAAAAAAAAA…

Jaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaacques !
Les pins et les sapins, les orties sous la mer
Tordent leurs fruits. Jaaaaaaaacques !

Le rêve-au-bois-dormant ronfle. Notre guitare
A refoutu le camp vers sa forêt. Ta Volkswagen
N'est pas amphibie. Je n'ai aimé
Que pour échouer sur l'espace bleu
BLEU de la solitude
- O négation liquide, Mère !

[504] Jean Sénac, « Lettre à Jean Daniel », in *Poésie au sud. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 65.
[505] Jacques Miel sera désigné par Jean Sénac comme « légataire universel et exécuteur testamentaire ». Le poète fit sa connaissance en 1956, à Paris, sur le boulevard Saint Germain, et Jacques Miel, alors âgé de seulement 17 ans deviendra vite « son fils adoptif ».

Avec les décombres de mes barques
J'ai construit le vaisseau amiral.
Jaaaaaaaaaaaaaaaacques, il coule !

(*OP*, p. 542)

Le cri figuré ici par la longue succession de la voyelle « a » du prénom de « Jacques » connote d'abord la colère et le désir (vers 5), puis l'interrogation et la douleur (vers 9, 10, 12), pour enfin exprimer le désespoir, l'appel à l'aide (vers 21) puisque le « vaisseau amiral » qu'avait construit le sujet énonciateur et qui désigne peut-être à la fois sa propre image, son rôle et son expression poétique, « coule », ne le sauve plus. Ce cri est donc l'expression d'une forme de libération du moi. Mais ce cri dit aussi l'indicible, ce qui ne trouve pas de mot pour se traduire, c'est-à-dire la solitude ; solitude à laquelle il fait discrètement référence en formulant l'aveu selon lequel « [il n'a] aimé / Que pour échouer sur l'espace bleu / BLEU de la solitude ». Car le cri, ici assimilé à un appel, suppose une distance, un écart, un isolement, qui peut être géographique mais qui peut aussi se doubler d'une rupture affective ou d'un décalage de sensibilité. Et dans cette interjection appuyée, voir agressive, s'entend aussi l'isolement d'un être prisonnier de sa sensibilité épidermique, captif d'émotions écrasantes et isolantes, l'isolement d'un homme qui explique les raisons de son appel en usant de métaphores mais qui continue dans la spontanéité même de cet appel animal de s'imprimer entier, sans le travestissement de l'image poétique ou le masque du verbe.

Cependant, dans la continuité de ce travail d'énonciation poétique où le cri désarticule la logique du texte au profit de l'expressivité, Jean Sénac conçoit rapidement l'état de fait que Jean-Michel Maulpoix formule lorsqu'il dit que « nul cri n'est plus poignant, plus douloureux, plus intense par ses énergies contenues, que celui qui demeure silencieux. Nul autre n'est plus à même de s'étoiler harmoniquement ; c'est pourquoi la plus pudique des paroles émeut davantage que la plus effusive »[506]. Ainsi le poème épouse-t-il progressivement les contours d'une poétique de la raréfaction ou de l'épuration à travers laquelle se cristallise une rhétorique du silence, de la « réduction drastique à l'essentiel »[507] dont le blanc typographique signe l'avènement.

La seconde partie du XX^{ème} siècle a vu de nombreux auteurs et critiques littéraires s'intéresser à la mesure d'une parole du plus haut silence. Des écrivains tels que Louis-René

[506] Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée, essai sur le lyrisme*, *op. cit.*, p. 86.
[507] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 44.

Des Forêts ou Maurice Blanchot usent de cette interruption du récit qui s'inscrit comme la mise en œuvre du soupçon. Dans *Le Bavard*, par exemple, Louis-René Des Forêts s'emploie à ramener le lecteur au soupçon que la voix narrative est truquée, que l'espace de cette voix est fiction. Le soupçon pèse sur la voix autant que sur le soupçon lui-même. Maurice Blanchot, dans *L'Écriture du désastre*, raconte la déclinaison d'un motif que l'on ruine : cette œuvre se situe du côté du désœuvrement, de l'errance, de la pensée décentrée. Cette recherche de l'anéantissement, de l'absence, dit aussi l'impossibilité d'échapper à l'être, à la présence. Son projet correspond au moteur de l'écriture mais reste un avènement (à venir). Le récit devient l'événement de cette attente de l'événement (de l'anéantissement de la parole). Parallèlement des poètes tels que Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy ou André du Bouchet considèrent la poésie comme une interrogation sur le monde et présentent une écriture poétique empreinte d'hésitation au seuil de toutes les réponses possibles. Pour eux, l'expérience du dépouillement s'anoblit et figure comme une nouvelle richesse poétique. L'écriture est alors comprise dans les blancs typographiques, dans ce qui ne se dit pas, blancs qui sont porteurs de sens et de présence. Le silence se lit comme une écriture à part entière, véhiculant une interrogation sur l'insuffisance du verbe, sur le mensonge du langage. Le discours métapoétique qui s'intéresse à l'imposture de la création et traduit une aspiration au désœuvrement, semble se tourner contre une volonté d'anéantissement de la parole, tout en glorifiant toutefois sa nécessité.

De son côté, Jean Sénac utilise le blanc typographique pour rendre sa poésie à la fois suspicieuse et incertaine. Le silence devient un motif et un acte de résistance contre la parole insatisfaisante. Le recours au néologisme « trouvure »[508] ou au simple signe du rectangle tracé sur la page[509], stigmatise le doute qui envahit le poète. Le trou formé dans la page 749 de notre ouvrage de référence pour les citations de poèmes de Jean Sénac, au-delà de la connotation sexuelle subversive qu'il induit, est « un trou d'indéfinition dans les formes sues »[510] et ce trou met ici « la littérature en crise »[511]. La page précédente qui porte le seul titre de « Poème du lecteur » accompagné de la notice « (Lecteur voici le lien. Ma main offerte, non plus traçante. Envahis cette page. Écris. Ou tache. Mais un instant dans cette blancheur, vis – vivons.) », traduit le désarroi du poète qui propose le silence d'une page blanche au lecteur afin que ce dernier « écrive la réponse que le poète, lui, ne peut plus

[508] *OP*, p. 753.
[509] *OP*, p. 747.
[510] Christian Prigent, *À quoi bon encore des poètes?*, *op. cit.*, p. 19.
[511] *Ibid.*, p. 20.

donner »[512]. Mais la dernière phrase de cette invitation au lecteur rappelle aussi que le sujet continue de parler dans le langage « même là où il semble être mis entre parenthèses »[513] puisque « dans cette blancheur », il compte bien « vivre » et inviter à vivre. Il réitère ainsi l'affirmation écrite dans la préface au recueil poétique *Avant-Corps* écrit entre 1966 et 1967 : « Se taire, c'est aussi répondre, aménager avec des mots blancs des haltes de suggestions. Dans cette absence radicale du langage, une part de l'être s'écrit. Silence de syllabes inquiètes, de bonds retenus. »[514] Dans un poème ultérieur intitulé « Douze poèmes d'hommage à René Char »[515], où ne figurent chronologiquement que les chiffres 1 à 12, Jean Sénac précise en aparté : « Textes impossibles. / Possibles. / Dus. / […] / Les blancs ici ne sont que des écrits futurs. / Je crois au poème. ». Il y avoue sa foi en son art, poèmes qu'il s'agira d'inventer et dont la possibilité survivra à la mort puisqu'il précise sur un ton affirmatif : « [Poèmes] tracés après nomination ? / Après mort. / Avec ce qu'il restera de refus, de plus transparent, de plus offert, de plus neuf. De consenti. » Jean Sénac ne cède donc pas au renoncement qu'il condamne même ouvertement lorsqu'il interpelle Malek Alloula[516] dans son poème « Rocaille Ardente » appartenant au recueil *dérisions et Vertige* :

> Dans ses draps forniquer, rêver, forniquer, mais se taire ?
> … Malek ici je sais que tu as tort, ton renoncement
> Me sonne comme un crime. Lorsque tous appellent
> (Lézardés et béants sous l'animale crasse)
> Qui oserait prétendre à l'engloutissement ?
> Lorsque tout réclame le baiser qui donnera la dent ?
> Celui
> Qui sur le champs de ronces
> Abandonne ses mots
> Trahit
> (Son peuple, sa poésie, le plus transparent de lui-même).
>
> (*OP*, p. 643)

Les blancs typographiques par lesquels la parole poétique se suspend sont une respiration continue du poète, figurent un doute autant qu'une mise en forme d'humilité et d'effacement.

---

[512] Jean Pélégri, « La Mère et l'Épousée », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 38.
[513] Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, *op. cit.*, p. 224.
[514] *OP*, p. 447.
[515] *OP*, p. 765.
[516] Critique littéraire, essayiste et poète, Malek Alloula, alors qu'il était étudiant à Alger, rencontra Jean Sénac et lia une amitié avec ce dernier qui dura de 1965 à 1967. Parti vivre à Paris, il perdit tout contact avec le poète avant d'apprendre qu'il était nommé de façon testamentaire par Jean Sénac lui-même comme légataire universel de ses œuvres, à l'instar de Jamel-Eddine Benchéikh, Rachid Boudjedra ou Jacques Miel. (Ces informations proviennent d'un entretien entre le journaliste M. Kali et Malek Alloula, pour le journal *El Watan* du 16 septembre 2004. Disponible sur : dzlit.free.fr/senac.html)

Nous nous risquerons à dire qu'ils s'apparenteraient presque à un exercice de détachement de soi par lequel le poète « doit devenir en quelque sorte le vase qui reçoit l'idée d'une langue pure »[517]. Cette intuition s'appuie sur certaines informations distillées dans l'ensemble de l'œuvre poétique de Jean Sénac à l'image de ce vers dans lequel le poète confie que le langage le submerge bien plus que l'écrivain ne le produit : « Et je fus envahi de textes »[518].

Car le silence est ce temps sur lequel s'ouvre la poésie. Matérialisé par le blanc typographique, il est l'espace de préparation de la parole à venir qui permettra de maintenir le verbe en sa subtile densité. Il s'apparente au temps de l'in-fans durant lequel celui qui ne parle pas, observe, mémorise, comprend. Il est ce temps par lequel le poète appréhende le verbe et se prépare à l'habiter de nouveau comme un défi et un privilège, comme le figure l'extrait suivant du poème « Les dormeurs » daté de 1952 :

> Ici le silence est de mise
> la nuit gronde la mer la ronge
> rien ne crie plus que les cerceaux
> la mort épaisse sur le dos
>
> Les hommes clairs marchent vite
> leurs idées vite font le tour
> du soleil, de l'amour
> mais liberté sa fleur est lente
>
> *Alger, 1952.*
>
> (*OP*, p. 254)

Si ces quelques vers illustrent l'effacement, la retenue et la patience que le poète suggère face aux « grondements » de l'Algérie pré-indépendante, ils disent aussi parfaitement le temps durant lequel le poète s'accorde au monde et à lui-même dans le silence. La « liberté » à laquelle ce dernier fait référence au dernier vers, désigne évidemment la fin de l'hégémonie coloniale, mais pourrait se référer aussi à la liberté d'expression, c'est-à-dire, telle que l'entend le poète, à la jouissance d'une parole propice, juste, qui réclame une maturation lente mais féconde. Ce travail d'accueil et de maturation se matérialise dans certains poèmes sénacquiens où le verbe poétique surgit quand bien même le lecteur ne l'attendait plus :

---

[517] Théodore-Wiesengrund Adorno, *Notes sur la littérature*, traduction Sibylle Muller, Paris, Éd. Flammarion, 1984, p. 61.
[518] *OP*, p. 644.

Midi
Nous avons faim

(Sur ta peau le soleil
Est ma réponse mon festin)

Merci

Paris
Samedi 30 janvier 1971, midi

N'épargne rien.

(*OP*, p. 619)

Dans ce poème du recueil *Alchimies*, la concision de l'énoncé porte ici les marques de la retenue. Mais ce qui paraît particulièrement significatif, c'est la place qu'occupe le dernier vers alors que les référentiels géographiques et temporels de la rédaction avaient déjà clos le poème dans l'esprit du lecteur. L'intervention de l'engagement « N'épargne rien », rejeté après le repère visuel qui informe d'une clôture de la parole, fait apparaître par contraste le temps de réflexion préalable à l'énoncé, temps durant lequel semble-t-il, le poète cherchait la formulation finale et idéale au poème dont la chute ne semblait pas le satisfaire. Ainsi le silence participe-t-il d'un travail de recherche de la langue grâce auquel le verbe poétique se rapproche d'un idéal d'expression.

Enfin, le silence participe aussi d'une insuffisance à dire et d'un indicible intime. Il est une tentative d'exposer l'incommunicable, qui est peut-être aussi cette part d'inconnu en soi-même, cette forme d'inconscient[519]. Jean Sénac suggère cette idée lorsqu'il avoue : « Ce que j'écris n'est pas un poème, le constat (tout juste) de mon abîme »[520], un abîme dont il faut encore prendre conscience. Les blancs seraient donc parfois à interpréter comme une forme de présence-absence inconsciente. Mais ils représentent aussi ce qui « bien que le plus difficile à dire, est le plus proche [du poète] »[521]. Il sont alors une façon de chercher à dire l'innommable comme par exemple l'être au monde dans sa globalité et son essence singulière, ou encore plus simplement l'amour pour son pays :

[519] Jacques Lacan utilise le concept de « blanc » et les termes de la littérature pour définir l'inconscient : « L'inconscient est ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge : c'est le chapitre censuré. » (in *Écrits*, *op. cit.*, tome I, p. 136)
[520] *OP*, p. 643.
[521] Serge Champeau, *Ontologie et poésie*, *op. cit.*, p. 138.

Un grand silence sur la page, un drapeau vierge
Où des enfants viendraient inventer le nation
Conviendrait mieux.

(*OP*, p. 643)

Cette strophe du poème « Rocaille ardente » (29 mai 1970)[522] succède à toute une description métaphorique de l'Algérie que le poète considère en danger à cause des vices et des abus nés de la nouvelle indépendance. Mais ce récit dénonciateur ne semble pas convenir au poète qui souhaite à tout prix faire entendre l'affection qu'il porte à son peuple, affection sans laquelle l'inquiétude traduite dans ses vers n'aurait aucun sens. Il imagine alors son silence comme la possibilité d'un relais de la parole « où des enfants viendraient inventer la nation », en parler avec davantage d'espoir et moins de pudeur affective, et donc trouver les mots plus appropriés à rendre compte de son attachement à l'Alégrie. L'indicible trouverait alors les mots de sa réalisation. Ce projet, qui accueille le silence non comme un renoncement mais comme une porte ouverte à l'expression future de son affection, sous-entend que « le silence à titre d'étant [est bien] audible »[523] et transitoire. Il ne marque pas une fin mais un début de parole.

Nous avons vu dans ce sous-chapitre que le tour de force de Jean Sénac est d'avoir réussi à rendre au poème son énergie à la fois mimétique et matricielle, dans l'élan d'une exigence poétique à la fois esthétique et ontologique, afin de rendre compte de la présence d'un sujet préexistant à l'écriture ou, au contraire, dépendant d'elle pour se manifester. Ainsi, par ce travail subtil d'appropriation de la densité de la langue et du polymorphisme verbal, le poète entretient une modulation énonciative révélatrice de ses divers états d'être, et témoigne aussi d'une interrogation incessante sur la détermination de son *ego*. En effet, ces nombreux « essais de voix » qui démultiplient le chant sénacquien, prouvent l'impossibilité pour le poète de contracter la résonance poétique d'une unicité ontologique en un seul mode d'énonciation. De plus, ils déterminent aussi la difficulté et peut-être même l'impossibilité de rendre parfaitement compte du vécu d'un homme par le discours, impossibilité qui pousse le sujet énonciateur à tenter sans cesse l'expérience de l'écriture poétique. Dans ce processus de réinvention permanente s'inscrit un travail d'au-delà du langage et d'au-delà de soi qui mène le poète au concept de « Corps Total » par lequel il tentera de « Partir / Vers [ses] sujets réels »[524].

[522] In *dérisions et Vertige*.
[523] Serge Champeau, *Ontologie et poésie*, *op. cit.*, p. 136.
[524] *OP*, p. 486.

2. Reconfigurer le langage en un « Corps Total »

> Poésie, j'ai perdu la trace.
> Je jette ce texte furieusement,
> Comme on verse des larmes, comme on crispe les poings,
> Mon style défiguré par la douleur.[525]

En faisant voler la parole en éclats, le poète cherche entre autres « à tendre vers une langue "suprême", adéquate au réel et, par-là, constitutive »[526]. Mais dans ce travail de désarticulation de la langue poussée jusqu'à l'abstraction sémantique la plus insondable, Jean Sénac ne poursuit pas seulement une finalité rhétorique précise mais compte sur cette expérience pour déclencher une forme de révélation à la fois poétique et ontologique. Cette révélation se dessine alors suivant l'évolution d'une obsession, celle de l'extase amoureuse qui lie le sujet au reste du monde et aux mots, en même temps qu'elle déstabilise et désagrège parfois l'homme qui y succombe. Jean Sénac, pour qui le conflit de la chair et de l'esprit ne semblait pas trouver d'issue, perçoit dans cette confrontation des opposés un espace poétique d'accordement possible en deçà d'une apologie du corps. Ainsi répond-il à l'incessante déconstruction du poème en mettant son verbe poétique au service d'un concept de son invention, celui du « Corps Total » grâce auquel le poème s'incarne au point de, simultanément, rendre compte d'un « *éros* cosmique »[527] vécu en amont du travail d'écriture par le sujet énonciateur, et d'évoquer l'engendrement poétique qui sublime la relation du poète à son œuvre et modèle un corps universel écrit.

Nous verrons donc dans ce sous-chapitre, suivant quel cheminement intellectuel, spirituel et affectif le poète parvient à élaborer ce principe poétique de « Corps Total », et quels idéaux poétiques ce dernier vise pour, dans une seconde partie, approcher de façon critique le « Corps Total » comme réalisation d'une fusion cosmique à travers laquelle le sujet touche à l'essence de l'être et espère s'approcher d'une forme de réalisation absolue de son identité.

a/ Le projet

Dominique Combe déclare que « le questionnement [identitaire] engage le corps tout entier et avec lui la parole poétique »[528]. Cette affirmation concentre tous les principes

[525] *OP*, p. 330.
[526] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 57.
[527] *Ibid.*, p. 58.
[528] *Ibid*., p. 57.

poétiques que Jean Sénac exerce dans son travail d'écriture et rappelle la priorité faite à l'étroite relation que le poète établit entre l'acte scriptural et l'engagement corporel, physique, qu'il réclame et génère. En effet, pour Jean Sénac, la corrélation entre expression poétique et bouleversement physiologique s'inscrit en amont de toute réalisation intellectuelle. Pour lui, le poème est avant tout aveu, inscription viscérale de son auteur, et produit aussi une énergie matricielle de laquelle naît une présence, un discours charnel, un corps de texte remembré, dont l'épaisseur s'apprécie à la mesure de la sensualité que la thématique et la stylistique engagent. Dans le sillage de la théorie d'Artaud (« l'homme sera un corps pur »[529]) s'inscrit l'idée sénacquienne du « Corps Total » dont le mysticisme s'enracine dans une sensualité, « mieux, une carnalité du mot poétique, ordonnée dans une composition hallucinée, oui, mais répondant à une logique intérieure, à l'intérieur des barbelés imposés aux mots »[530].

Précisons pour commencer que le concept de « Corps Total » n'apparaît pas de façon impromptue dans l'œuvre sénacquienne mais plutôt à la suite d'une maturation poétique progressive qui mènera à sa révélation. En effet, dès la composition de ses « Poèmes iliaques »[531], premier versant de son recueil *Avant-Corps* rédigé entre 1966 et 1967 et publié en 1968, Jean Sénac travaille déjà à une poésie susceptible d'entériner une réconciliation de la chair et de l'esprit, dans une énergie somme tout sexuelle au service de l'acte poétique fondateur. Il déclare dans la préface du dit recueil : « Cette aventure iliaque, cet avant-corps, ne sont que des prolégomènes vers un verbe réconcilié, une chair heureuse, le Corps Total »[532]. Il déploie dans ses « poèmes iliaques » une conjugaison personnelle de l'élan du désir et de la solitude de l'abandon dont l'union œuvre au refus de l'ordre naturel préconstitué du langage poétique et de l'ordre moral.

---

[529] Cette citation est mise en exergue au recueil *Avant-Corps* par Jean Sénac lui-même comme ultime réalisation à conquérir.

[530] Giuliana Toso-Rodinis, « Le sort de Jean Sénac en France », in *Œuvres et critiques*, *op. cit.*, p. 62.

[531] « Poèmes iliaques, c'est-à-dire inspirés par la forme des os iliaques, de ce que l'on appelle la lyre dans le ventre des hommes et qui amène donc un jeu de mots sur l'instrument du poète. » (René de Ceccatty, préface aux *Œuvres Poétiques* de Jean Sénac, *op. cit.*, p. 17.) Pour illustrer cette explication, voici une strophe du « Premier poème iliaque » :

> Iliaque
> Parce que là où est ta lyre
> Là est mon poème,
> Et mon soleil,
> Immense comme une main.
>
> (*OP*, p. 451)

[532] *OP*, p. 448.

1

A l'orée de ta lyre
Une cicatrice me parle
De conquêtes. Le verbe
Dans son délire nuptial
Traque le mot jusqu'à la moelle.
Sur le Môle, l'enfant s'arrache aux cotonnades
Et prélude à la nuit.

T'aimer
Serait rendre aux syllabes
Un sourire innocent.

2

Ils inventèrent la première plaie.
L'arbre y secoua ses ravines.
La nuit prit. Tout autour
La parole ne fut plus qu'un nuage tuméfié.

Amour,
Qu'allions-nous faire sur ces territoires ?
Poussés par quel secret ?

(*OP*, p. 449)

Ces quelques vers extraits du poème « Premier poème iliaque » (27 juin 1966) exposent simultanément l'idée du dépassement d'un code poétique qui occulterait la réalité, ce que suggèrent les métaphores de la première strophe, et l'élan amoureux qui pousse le poète à sans cesse « trouver les mots qui disent le monde dans son apparition »[533].

Au niveau de ton pas
Je jette mes mots fous,
Qu'ils dissolvent la boue
À tes pieds adorables
Où mes lèvres iront
Ranimer le poème,
Où mes baisers sauront
Recharner l'univers.

(*OP*, p. 450)

Il s'agit donc bien pour le poète, dès les premiers vers qui composent *Avant-Corps*, de fonder une méditation et une expression poétiques, un verbe qui anticiperait le corps et l'univers tout

[533] René de Ceccatty, préface aux *Œuvres Poétiques*, *op. cit.*, p. 17.

en les donnant à lire dans leurs explosives et substantielles manifestations. Inspiré par le théoricien du théâtre gestuel, le poète veut accéder au mystère d'une transcendance poétique par laquelle le mot dit et prend corps, tel qu'il l'énonce dans le « Deuxième poème iliaque » datant du 14 juillet 1966 :

> Et le mot
> Comme une effusion d'eau
> Prend la forme elle-même de nos corps.
> Ecrire devient
> Une anatomie vertigineuse
> (Avec tous les risques de l'embolie
> Et le plaisir patient de lever sous tes lèvres
> Un sens terré).
>
> (*OP*, p. 453)

L'aveu de cette dernière strophe précise les aboutissants de cette entreprise poétique : « lever […] un sens terré ». La poète cherche à découvrir la face cachée, à ses yeux la plus vraie, la plus authentique, de l'existence, qu'elle soit poétique ou ontologique. À travers ce travail d'écriture, il veut réussir à contacter l'essence du réel mais aussi le mystère d'une parole fondatrice, en résumé, toucher au cœur de ce qui le constitue.

De plus, *Avant-Corps* constitue pour lui l'exutoire de ses aliénations intimes qui comptent, entre autres, son homosexualité. Le poète ne cherche évidemment pas la rémission d'un état qui fonde son individualité mais bien plutôt la déclaration publique de « ce dérèglement premier et génial de la sensibilité »[534] qui signerait les prémices d'une réconciliation avec lui-même, d'une réalisation assumée. Dans un entretien accordé à Jean-Pierre Péroncel-Hugoz pour la revue *l'Afrique littéraire et artistique* diffusée en France et en Afrique francophone, Jean Sénac fait cas de son homosexualité et exprime surtout la maturation spirituelle grâce à laquelle il aboutit à une reconnaissance de lui-même débarrassée de toute présomption chrétienne crucifiante :

> *Avant-Corps* est important pour moi parce que si dans mes poèmes de guerre j'ai affronté l'oppresseur, dans ces corpoèmes j'affronte les aliénations, entre autres, en m'avouant pour la première fois sans ostentation ni complaisance, homosexuel. Cela n'est pas important, c'est simplement une composante de mon être qui mérite autant de ne pas être bafouée que ma conviction socialiste.[535]

[534] Jean-Paul Sartre, *L'Enfance d'un chef*, in *Le Mur*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 1939, p. 197.
[535] In *Assassinat d'un poète*, *op. cit.*, p. 35.

Car pour Jean Sénac, il faut savoir que l'homosexualité comptait parmi les aliénations de l'homme les plus culpabilisantes. Jusqu'à *Avant-Corps*, elle n'était qu'implicitement avouée et était la marque d'un déchirement de la conscience. « L'homosexualité […] s'inscriv[ait] dans le "calvaire" de la conscience comme un moment frappé par le négatif, et destiné à être surmonté dialectiquement. »[536] D'où la prolixité des champs lexicaux du déchirement, de la séparation, qui, poétiquement, fondaient l'écartèlement de la double postulation entre chair et esprit, division consécutive à la culpabilité chrétienne. Le motif de l'arrachement servait à imager cette culpabilité emprunte de douleur et de négativité. Ainsi dans *Poèmes*, premier recueil du poète, nous lisons :

nous arracherons l'homme à son ombre
ensemble nous fermerons les plaies

(*OP*, p. 57)

ou encore

J'étais chaste en ce temps de grives
je mettais si haut l'amour
comment m'auriez-vous choisi
moi qui n'étais que plaie vive

(*OP*, p. 77)

Le mot « plaie » qui ne manque pas d'éveiller la symbolique biblique et qui représente ici la négativité béante et encombrante, trouve dans *Avant-Corps* une réponse exaltée et virulente en un discours érotique aux consonances sexuelles très révélatrices de cet élan de liberté d'expression et d'incarnation. La poésie devient alors une solution transitoire, une démarche de réparation, de liaison, qui réunit la chair et l'esprit, sans pour autant répondre définitivement à la « division de la conscience poétique qui, sans cesse, met en question le langage et le sens de l'activité poétique »[537]. Il s'agira donc pour Jean Sénac de prolonger cet effort d'incarnation de la parole et de textualisation du corps, opérations poétiques grâce auxquelles le sujet se réconcilie avec lui-même et avec son verbe.

[536] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 49.
[537] *Ibid.*, p. 55.

La poétique du « Corps Total » pourrait être définie à la lumière de l'ambition rimbaldienne du poème « Adieu » : « Il me sera loisible de *posséder la vérité dans une âme et un corps*. »[538] Les deux termes qui cristallisent dans cet énoncé les principes qui régissent le concept sénacquien de « Corps Total » sont la « vérité » et la conjonction « et » qui coordonne les syntagmes « une âme » et « un corps ». En effet, il s'agira pour le poète et à travers une poétique de la corporéité de toucher à une « vérité », à l'essence de l'être et du langage, et de tenter de réconcilier chacun des pôles de son existence : le chair et l'esprit, l'homme et ses pairs, le poète et son image poétique.

Ainsi, comme nous l'avons déjà évoqué, le poème, initialement lieu de dispersion d'un corps démembré, étranger, multiple, va œuvrer en faveur d'un rassemblement des parties, d'une harmonisation des dissonances. Symptomatique d'une série de conflits et de refoulements tendant sous la forme de l'éclatement à se signifier à la conscience, l'espace diégétique où s'entend à présent « La syllabe que [le] poète attend[ait] pour lier [ses] phrases disjointes / Remettre debout ce corps disloqué »[539] se recentre autour d'une apologie du corps, d'un corps vivant :

> Le jour commence entre tes dents, à peine balbutié, fenêtre
> Sur la mer, Soleil sur tes lèvres : la plage
> Où le poème s'étend.
> Voici notre été. Je ne fais
> Que transcrire le bourdon gracile de ton corps.
>
> (*OP*, p. 500)

L'image du « bourdon gracile du corps » et la précision de la « transcription » induisent l'idée que le poète travaille à la reconnaissance d'une présence charnelle qui mobilise aujourd'hui tout son intérêt. Ces vers se concentrent autour d'une thématique anatomique qui participe à la reconstruction d'un sujet poétique jusqu'alors dénié dans sa chair : dans l'ensemble des poèmes qui composent une section d'*Avant-Corps*, *Esquisse d'un Corps Total*, se succèdent de nombreuses occurrences se référant au corps, telles que les mots « peau, ongle, lèvres, vertèbres, muscles, visage, pied, cœur, sang, genou… » dont la concentration et la synergie composent ou plutôt recomposent, à la manière des impressionnistes, un corps total, « vibr[ant] […] comme s'il était déjà quelque / âme gigantesque »[540]. Le verbe poétique œuvre donc à l'inscription d'un corps dans le discours, inscription grâce à laquelle le poète

[538] Arthur Rimbaud, « Adieu », in *Une saison en enfer*, Paris, Éd. Mercure de France, 1951, p. 87.
[539] *OP*, p. 500.
[540] *OP*, p. 478.

semble pouvoir accéder à son statut complet de sujet, la chair n'étant plus niée au profit de l'esprit. Il s'agira alors de continuer à « fracasser les mythes inutiles, ceux qui nient [le] corps »[541] et de féconder le mot afin qu'il dise mais aussi produise une présence charnelle.

Car le « Corps Total » se réfère aussi au corps de l'écriture qui fabrique un être de langage, constitué de mots, c'est-à-dire concret, doté d'une densité. Le « Corps Total » s'exprime à la fois grâce aux propriétés sémantiques du verbe et par effet de densité verbale, d'épaisseur visuelle du texte. Le sujet du discours se réfère alors simultanément au poète et à une immanence poétique palpable, indépendante. Le langage vibre, se meut à la manière d'un être vivant. Le « Corps Total » devient une poétique de résurrection du verbe en tant qu'entité autonome, et réquisitoire contre la réduction des qualités du langage à la simple production d'images, comme par exemple dans le poème « Esquisse d'un Corps Total » rédigé en novembre 1966 et appartenant au recueil *Avant-Corps* :

> Avons-nous jamais su que l'imagination
> Est l'insecte qui troue le poème, notre chair, l'horizon,
> Un froid destructeur sans élytre ?
> […]
> Que le gâchis s'éternise au détour de l'image,
> Bouche le cœur, et la rue tremble comme une eau trouble,
> La voix s'envase, le diamant n'est plus qu'un stylet.
>
> (*OP*, p. 501)

Dans cet extrait, l'imagination, œuvre du poète qui veut dicter sa volonté aux mots, est désabusée au même titre que l'image elle-même qui « bouche le cœur » et donc appauvrit la création. Le poète leur préfère des « mots [qui] ont froid »[542] ou « [qui] font mal »[543], non plus au service du discours mais qui agissent, comme les verbes d'action utilisés dans les citations précédentes le suggèrent. Le poème ne mime plus, il *est* explosion, gestuelle.

LIEU CRU[544]

> Dans le brut
> Le sauvage
> Le mal foutu
> Nous avons persévéré
> Dans l'orage
> Nous avons abîmé les mots,

[541] *OP*, p. 490.
[542] *OP*, p. 710.
[543] *OP*, p. 711.
[544] Ce poème date du 28 août 1971 et appartient au recueil *dérisions et Vertige*.

Dans la plaie
Abruti l'image,
Dans l'oracle
Dépravé le sens.
[…]
Sur l'âcre
Parole (nos steppes !)
Parcouru le verbe
[…]
Afin que soit
Reçue
La créance du Corps.

(*OP*, p. 701)

La disposition typographique inattendue de ce poème pourrait être interprétée comme un effet esthétique, mimétique, au service d'une mise en scène visuelle de l'état de démembrement corporel vécu et avoué par le sujet énonciateur. Cependant, le titre du poème nous invite à enrichir cette première interprétation d'une nouvelle suggestion ; serait-il possible que ce « lieu cru » puise se référer au langage perçu non plus comme habitable mais habité, un langage muni d'une énergie « crue » c'est-à-dire originelle, primaire, insufflant vie aux mots ? Le poème ne serait alors plus seulement au service de l'image mais devient vivant, organe indispensable à l'existence du poète, immanence quasiment métaphysique au rythme propre. Les mots ainsi dispersés sur la page, dessaisis de leur rôle d'engendrement ou de mimétisme, se positionnent librement, sans respecter forcément les normes visuelles d'une présentation traditionnelle. Et si le sens survit à cette disposition atypique, c'est qu'il ne s'agit pas pour le poète de l'appauvrir au profit d'une présence verbale mais de le conjuguer aux autres qualités ou propriétés du verbe poétique. Ainsi le poète rappelle qu'il ne fait que « parcourir le verbe / afin que soit / Reçue / la créance du Corps », en d'autres termes qu'il choisit seulement les mots appropriés, par leur densité même, à rendre compte d'une présence du langage, d'une épaisseur, d'une vie autonome du poème, d'un « corps » textuel ; mots dont le potentiel d'imagination ou de représentation corporelle du sujet énonciateur et de la matière universelle paraît aussi recherché.

Cette résurrection du *logos* poétique à travers laquelle le verbe s'affirme non plus comme outil d'expression mais comme entité à part entière, riche d'une énergie propre, prouve que le poète admet se subordonner aux mots et non plus tenir la place inverse : « je ne choisis pas mes mots, / ils viennent / […] / et déjà sur mes lèvres ils s'ajustent »[545]. Ainsi, dans cette attitude d'ouverture, il établit les prémices d'une réconciliation d'avec le langage, composante

[545] *OP*, p. 367.

de son existence, et par là-même, d'avec son *ego*. Et comme il l'affirme : « Nous sommes grands parce que nous avons cédé. »[546]

Ainsi le poète « [s'a]grandit » un peu plus, se reconnaît davantage dans un discours qu'il ne s'agit plus de torturer pour le modeler à du vivant mais bien plutôt de savourer, d'accueillir, de laisser s'exprimer dans toute sa densité pour recontacter l'essence originelle du langage capable de démultiplier les présences et de ramener le poète au cœur de son *ego*. Jean Sénac concrétise à travers cette poésie du « Corps Total » l'ambition de ses premières années d'écriture poétique : « Croire / ouvrir / et parler / revivre »[547]. Ce « Corps Total » projette donc une poétique du corps comme moteur d'une poésie charnelle ressuscitant le sujet dans toute sa densité, à la fois poétique et physiologique. Nous allons voir à présent que le poète exalte cette sensualité jusqu'à figurer une harmonie cosmique qui, présente autour et en lui, doit être célébrée.

b/ Le « Corps Total » : une sensualité exaltée

Héritier du « messianisme pansexualiste »[548] de Whitman et de García Lorca « qui érotise le rapport de l'homme au cosmos tout entier »[549], Jean Sénac modélise à son tour l'expression de l'extase amoureuse comme moyen d'embrassement cosmique. Sous l'autorité d'Éros, sa poétique du corps prend peu à peu des allures d'apologie de la vie et de l'amour qui préfigure la fusion entre l'homme et l'univers dans lequel il s'inscrit.

La sensualité que Jean Sénac déploie dans son œuvre poétique est au service d'une réintégration de l'homme dans l'univers, dans son cocon matriciel. L'Éros qui régit le retour à cette union charnelle et spirituelle, participe d'une réunification du sujet lui-même dont le corps épouse les contours d'une métaphysique de la pureté, menant le poète à sa condition de fils du soleil[550] :

---

[546] Jean Sénac, « Pointe-Pescade, poème en prose », in *Poésie au sud. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 50.
[547] *OP*, p. 83.
[548] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 57.
[549] *Ibid.*
[550] Déjà dans son troisième recueil (nous nous référons à la chronologie de l'écriture et non à celle de la publication de l'œuvre), *Les Désordres*, le poète établissait sa priorité poétique de chanter le corps dans son

Et toi même soleil tu fais
Notre corps tout parcheminé

(*OP*, p. 510)

Comme le présentent les vers extraits du poème « Scribes » (*Avant-Corps*), le poème rend compte de la fusion du corps avec les éléments, fusion de laquelle naît une forme de « naturalisation » du sujet énoncé. Successivement « l'enfant-tige »[551], « le plus rocailleux des exilés »[552], et « le fuseau d'oranges »[553], le sujet énoncé est souvent caractérisé par des références minérales ou végétales. Cette association du sujet et du monde naturel qui passe tantôt par des comparaisons, tantôt par des rapprochements grâce à l'intervention des prépositions « à », « dans » ou « sur » qui établissent des correspondances métonymiques, alimente l'impression de fusion cosmique. Certains éléments naturels tels que « la ronce », « le chardon », « les œillets » ou encore « les oranges » deviennent des motifs récurrents dans l'œuvre sénacquienne, acteurs d'une union érotique avec le poète qui les associe à des parties spécifiques du corps. Déjà dans ses premiers poèmes cette association de la nature et du corps s'énonçait comme une évidence, répondant à une réalité intuitive :

La courbe de la crique
à ta jambe nerveuse

Le gisant de la roche
à ta lèvre étonnée

L'impudeur de la vague
à ton œil indécis

(*OP*, p. 49)

---

irisation pure, dans son expression essentielle débarrassée de tout code de bienséances sociales, et dans sa filiation mystique d'avec le soleil, cristallisateur de beauté et de vérité :

O désir ! ô toucher ! Pureté sinueuse !
Les corps dans le soleil s'exaltent, je les chante,
je les arrache à la mesquinerie des masques,
ô sexes ! Liberté dans les élans de mer !

(*OP*, p. 211)

[551] *OP*, p. 37.
[552] *OP*, p. 208.
[553] *OP*, p. 514.

Dans cet extrait du poème « Cap Caxine » rédigé en 1949 et qui s'ouvre sur une description physique de la personne aimée, le poète établit une correspondance entre la nature, métonymie du cosmos, et des parties du corps. Ce rapprochement scellé par l'intervention de la préposition « à » qui articule les deux composantes de la comparaison, établit l'image d'une fusion amoureuse, nous pourrions même dire érotique, entre la nature et l'humain, dans laquelle s'inscrivent les traces d'une déclaration d'amour poétique. Le sujet énonciateur semble se servir de cette association rhétorique pour figurer à la fois une « extase des sens »[554] et donc « une réconciliation du sujet, [enfin incarné], avec lui-même »[555], la nostalgie fusionnelle de l'homme avec son univers, et le sentiment amoureux vécu comme une pénétration du sujet dans une « réalité pleine et entière »[556]. Cet Éros cosmique qui rappelle le poète au corps physique et à l'émotion d'une fusion originelle, participe d'une prise de possession du « Corps Total » et abolit la dichotomie entre individualité et universel : le sujet porte le cosmos en lui, dans chaque cellule de son corps, comme l'univers le comprend à son tour. Sous l'action d'un plaisir sensuel, effectif ou éveillé poétiquement, le corps du poète, « individué », accède à la conscience vive : il parvient à s'observer, et donc à se contenir dans une globalité, soumis à la métamorphose qu'impulse le plaisir, mais armé du recul nécessaire à la prise de conscience de cet état. Ainsi, le « Corps Total » s'approche du rêve d'unité que le sujet énonciateur poursuit à travers son entreprise poétique.

De plus, cet « Éros qui tend à l'union des corps [humains et cosmiques] est aussi le mouvement même de la poésie »[557] et fixe une sensualité à l'intérieur même du poème grâce à un vocabulaire démesuré et à l'exubérance d'une configuration syntaxique et typographique. Les mots s'entrelacent avec fureur dans un jeu d'éclatement du discours qui s'interprète aussi comme un désir d'articuler la parole à l'espace sensoriel de la page blanche, comme l'illustrent les deux strophes suivantes extraites du poème « De mon balcon sur la mer, II » :

2

… Reptiles cessez donc
de mettre vos couleurs
et vos miroirs errants
dans le verbe en chaleur…

[554] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac. », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 60.
[555] *Ibid.*
[556] Jean Sénac cité par Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, in *Assassinat d'un poète*, *op. cit.*, p. 35.
[557] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac, in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 59.

3

Panique et pierre,
Bucranes…
…le point
De retour au Poème…

(*OP*, p. 533)

L'interprétation des points de suspension et le découpage de ce poème en forme de chapitres numérotés informent de l'ambition poétique du poète qui aménage un espace de visualisation du poème en même temps qu'il travaille à un message particulièrement érotique et même sexuel. L'énoncé ramassé autour d'un vocabulaire à consonances sexuelles (« en chaleur ») et se référant au monde animal et minéral (« reptiles », « pierre ») réalise la fusion du cosmos d'avec « le verbe » poétique. Et cet état d'alliance sexuelle est aussi suggéré par la disposition des vers et l'utilisation de la ponctuation. Les points de suspension semblent certes œuvrer à la suggestion d'un discours inabouti mais figurent aussi le lien entre l'espace blanc de la page et l'espace noir de l'écriture. Ils figurent un interstice transitionnel qui suggère le contact fragile, effleuré, entre ces deux espaces. L'œil du lecteur appréhende ainsi le mariage sensuel entre empreinte noire et support blanc, mariage qui rappelle la complémentarité taoïste du yin et du yang, la perméabilité des dimensions antithétiques. À cet effet, se superpose celui créé par la numérotation qui tronque le poème, laissant apparaître un temps de suspension de la parole et un temps de réflexion mis à profit de l'imagination, elle-même orientée par l'énoncé. Le corps du texte n'est plus uni et ce démembrement typographique donne vie au poème qui n'apparaît plus comme un bloc formel d'informations mais comme une respiration. Ainsi toute la sensualité de cette configuration provient de cette vie qui agit le poème. L'Éros travaille donc à la réalisation d'un accord du langage avec le monde, et d'un dévoilement de la sensualité intrinsèque au verbe lui-même et à son détachement, ou plutôt à son impression, sur la page blanche.

Cette sensualité inhérente au *logos* et à son déploiement scriptural participe du « Corps Total » du poème et du poète dont le verbe est repère existentiel. Et cette sensualité se double d'une indistinction entre la poésie et le cosmos puisque le poème habite le sujet énonciateur à la mesure de l'espace biologique dans lequel il se déploie :

Mais l'écriture des galets, l'alphabet des formes, l'espace !
Hymnes fabuleux, une planète entre nos dents ! Orées,

orées pour nos efforts de bègues ! Résonances vertigi-
neuses, rire infranchissable, poussière…

(*OP*, p. 757)

L'enthousiasme figuré par les nombreux points d'exclamation et avec lequel Jean Sénac parle de son rapport à l'écriture dans le poème intitulé « Trace » et appartenant au recueil *dérisions et Vertige*, donne une dimension particulière à l'énoncé. Habité par ce discours, le poète assimile l'écriture à « une planète entre nos dents » ou encore à « un alphabet de formes », à « l'espace ». Toutes ces références à l'environnement universel du poète sont savamment associées de façon métaphorique à l'écriture poétique qui prend tout à coup une épaisseur cosmique. Les adjectifs « vertigineuses » et « infranchissables » qui qualifient souvent les données quantiques servent ici à déterminer les effets du poème qui devient le nouvel espace référentiel du poète. Et à cette fusion du langage et du cosmos s'associe celle du poète et du verbe. C'est là qu'intervient pertinemment la référence au personnage de Jacob et à la scène biblique du combat avec l'ange dont nous avons déjà exposé une interprétation.

Ce n'était pas de plume ni d'esprit mais de quelque
matière
Comme de chair. Et si doux quand la prise soudain vers
la lumière
Glissait (cuisse ou de coude, l'épaule) que Jacob
Savait que ce combat qui lacérait sa robe
De nomade rusé n'était pas de haine et tissait
Entre eux une tunique
Unique
Et pour qu'ils y tiennent que soudain leurs corps s'unis-
saient
En une chair spirituelle
Mais animale tout de même et si belle !
Il n'y a pas d'affrontement qui ne soit une épousaille

(*OP*, p. 523)

Dans cet extrait du poème « Étreinte » appartenant au recueil *Avant-Corps*, il est aisé d'imaginer le combat de Jacob avec l'ange comme une union charnelle propice à une existence neuve et régénérée de l'homme. La « chair spirituelle » à laquelle fait référence Jean Sénac au vers douze signe la réconciliation de l'immanence spirituelle et de l'incarnation mortelle. À présent, si nous considérons ce combat comme l'allégorie de la lutte engagée entre le poète et le Verbe indomptable, alors nous ne considérons plus cette lutte comme un écart creusé entre les deux entités en présence, mais comme un embrassement cosmique

réunissant la matière (le corps du texte et la chair du sujet) et le métaphysique (le souffle d'inspiration, l'esprit d'imagination, l'engendrement poétique). Ainsi Jean Sénac avoue-t-il sur le ton de la vérité générale : « Il n'y a pas d'affrontement qui ne soit une épousaille ». Le corps du poète semble petit à petit ne plus se distinguer de la poésie et cette indistinction par laquelle le langage constitue la chair du poète dans toute sa sensualité, fait tendre le sujet vers une réalisation absolue de lui-même, réalisation qui informe d'une identité poétique. L'écriture du « Corps Total » révèle le poète à son *ego* en révélant cette vérité d'union cosmique entre le langage, le monde et le sujet, et en divulguant le lien réciproque de co-naissance entre lui et le verbe. La sensualité qui s'exprime dans la poésie du « Corps Total » devient principe d'engendrement, « invention frémissante »[558] d'un sujet énoncé et d'un nouvel espace référentiel, et principe d'auto-reconnaissance du sujet énonciateur.

Ce qu'il nous reste enfin à préciser à la lumière de l'article de Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », c'est que l'algérianité du poète est un aspect essentiel du « Corps Total », car « le "Corps Total" qui unit l'homme à la nature, le réconciliant […] avec [le langage] mais aussi avec lui-même par delà la conscience malheureuse, est aussi le corps social »[559]. En effet, l'identité poétique sénacquienne est indissociable d'une identité nationale. L'idéal de fraternité et le désir d'être nommé sont atteints dialectiquement par un retrait initial du poète de la cité, puis fécondés par « une littérature d'expression algérienne »[560] à laquelle appartient la poésie sénacquienne. Le corps social qui fonde la nation algérienne représente pour le poète l'espace d'un enracinement échu, indispensable à l'avènement du « Corps Total » poétique. Car être algérien pour Jean Sénac, c'est s'ancrer dans une terre, s'enraciner dans un héritage culturel, et donc respirer une identité repérable, propice à l'exaltation poétique révolutionnaire ; mais c'est surtout être membre d'une unité politique « par delà les différences ethniques et religieuses entre "pieds-noirs" et arabes, entre chrétiens et musulmans »[561]. L'engagement patriotique et poétique du poète durant la guerre d'indépendance, engagement alimenté par Éros, par l'amour de son peuple, à travers lequel le « Corps Total » du poète s'exprime dans ses déclinaisons de violence, de compassion et d'allégations, contribue à faire émerger la race « des hommes

[558] *OP*, p. 501.
[559] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 60.
[560] Jean Sénac cité par Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, à la suite de l'affirmation suivante du poète : « Littérature de langue nationale (arabe), littérature de graphie française, chacune aura sa part. », in *Assassinat d'un poète*, *op. cit.*, p. 138.
[561] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 61.

libres »[562], bien avant de participer à la détermination d'une patrie algérienne. Et c'est cette libération du corps social et cette unité politique qui contribueront à la libération et à l'expression exaltée du « Corps Total ». La poésie du « Corps Total » ne s'attache pas seulement à l'expression d'un corps et d'un esprit individuels, mais comprend l'unité sociale et politique, chante l'homme algérien sans différences culturelles ou religieuses.

Au terme de ce chapitre, nous constatons que Jean Sénac considère la poésie comme mouvement représentatif mais surtout créateur à part entière, puisqu'elle anime, donne vie à l'énoncé, permettant ainsi au poète de se découvrir ou de se redécouvrir. Le signe poétique acquiert une force magnétique, répond à un besoin intime de témoigner ou de récréer les tensions affectives et spirituelles du poète. En même temps qu'elle crée de la présence, la poésie sénacquienne chante un besoin de trouver un modèle expressif personnel et toujours nouveau « qui réponde au conflit entre fantaisie et raison »[563]. Au moyen d'une organisation des mots, le poète voudrait rendre sensibles la sensation originelle, les conflits intimes, les déroutes poétiques.

> Mais les mots, les mots, c'est si dur ! […] Dire franchement, purement ce qu'on porte, ce qu'on éprouve, le dire avec économie et ferveur, le sevrer très vite, le mûrir, le bâtir, le donner.[564]

Ce besoin de traduire l'émotion et la vibration charnelle de l'être en pure forme, de traduire en poésie les contradictions de l'esprit et les principes de l'incarnation poétique, encourage Jean Sénac à améliorer sans cesse son verbe poétique. Car le poète sait bien qu'il ne dispose que de sa seule parole pour descendre dans son être et pour le faire vivre en dehors de lui. La poésie de Jean Sénac se définit alors « comme une sorte d'inscription de soi au péril de soi »[565] où la modulation existentielle « au lieu de se dissiper dans l'instant même où elle s'exprime, trouve dans l'appareil poétique le moyen de s'éterniser »[566]. Dans le prolongement d'une poésie du « Corps Total », le « Corpoème » devient l'aboutissement incertain de ce paradoxe poétique par lequel le sujet, en modelant « l'écho de cette musique qui lentement sort de [sa]

[562] Jean Sénac cité par Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, in *Assassinat d'un poète*, *op. cit.*, p. 29.
[563] Giuliana Toso-Rodinis, « Le sort de Jean Sénac en France », in *Œuvres et critiques*, *op. cit.*, p 59.
[564] Première lettre de Jean Sénac à René Char, 25.10.1949, in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, p. 213.
[565] Bachir Adjil, « Ébauche du père. Pour une poétique de la corporéité », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°16, *op. cit.*, p. 52.
[566] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éd. Gallimard, 1945, p. 176.

poitrine »[567], signe l'anéantissement du langage, le verbe faisant à jamais défaut et se consumant dans son imperfection.

[567] Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, *Assassinat d'un poète*, *op. cit.*, p. 9.

Chapitre 4 :

Le « corpoème », ambitions et réalité poétiques.

Avec ses humeurs
Que le corpoème – non plus distancé mais
Dans nos instances les plus banales – moisissures et ordalies –
Rompe le pain, boive, nage.
Sur cette peau (sémantique, salive et pus – iris !)
Une caresse à n'en plus finir.
D'urine et de sperme, obélisque,
Vous me lirez entier.[568]

En pénétrant un peu plus dans l'univers poétique de Jean Sénac, nous en avons recueilli toute la diversité et le polymorphisme énonciatif. Du cri au silence en passant par l'expérience du « Corps Total », l'écriture sénacquienne se décline sur le mode d'une pluralité esthétique et sémantique dans laquelle s'inscrit de façon continuelle un sujet tantôt rythmique et poétique, tantôt ontologique en quête de détermination toujours plus affinée. Le travail d'incarnation du discours et de « textualisation » du corps œuvre en faveur d'une poésie sensuelle à l'excès au travers de laquelle le sujet s'ouvre à lui-même, composant et capturant, sous l'autorité d'un *Éros* poétique, l'union cosmique tant convoitée. Touchant par cette poésie du « Corps Total » à l'essence de l'Être et réconciliant les deux pôles de son existence (l'esprit et la chair), le poète travaille à l'expression aboutie d'une trinité poétique, « l'homme / le monde / le langage », qu'il baptise « corpoème », « création obtenue par l'orgasme et l'extase panique »[569]. À l'instar du « Corps Total », le « corpoème » se définit aussi précisément comme « une expérience extatique de participation cosmique »[570], à travers laquelle le poète se donne à lire dans une vérité absolue. De plus, le poète ajointe le fantasme sexuel au fantasme d'écriture dans l'espoir de rendre le verbe orgasmique et d'abolir définitivement le hiatus existant entre le corps et le mot.[571]

[568] *OP*, p. 681.
[569] Giuliana Toso-Rodinis, « "Nicolas de Staël" : une élégie ou une exaltation de la vie ? », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 95.
[570] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 62.
[571] Nous précisons dès à présent que toutes les citations analysées dans ce chapitre, sauf quelques rares exceptions précisées, seront extraites des six recueils poétiques suivants : *Avant-Corps*, *Le Mythe du sperme-méditerranée*, *Lettrier du soleil*, *A Corpoème*, *Alchimies (Lettres à l'adolescent)* et *dérisions et Vertige.* Ce choix de corpus de poèmes est motivé par le constat d'une théorisation et d'une pratique, plus ou moins développées, de la poétique sénacquienne du « corpoème » dans l'ensemble de ces recueils. Il nous a donc paru judicieux d'en extraire quelques éléments précis susceptibles d'illustrer au mieux nos hypothèses de lecture du « corpoème ».

« Représentant la somme des expériences poétiques et érotiques de Jean Sénac »[572], le « corpoème » fonde une poétique essentielle de la « corporéité » poussée à son paroxysme, sur laquelle se fonde aussi la présence lyrique sénacquienne et qu'il s'agira de déterminer dans un premier sous-chapitre. Le poète y engage un vocabulaire érotique explicite, emblématique d'un corps qui se répand sans limite dans et hors du poème, un « corps […] qui fuit de toute part »[573]. À ce jumelage entre *Éros* et *logos* se juxtapose le *topos* du « souffle » duquel procède la poésie du « corpoème » et qui articule l'énoncé lyrique à la présence physique du poète. En effet, nous verrons que « la poésie est souffle pour autant qu'elle se confond avec le corps »[574]. Elle devient alors dépositaire de la manifestation d'un sujet empirique qui apprivoise son enveloppe charnelle grâce aux éléments de réalisation poétiques qui révèlent à la fois les mouvements de son âme et de son corps.

Enfin, dans un second temps, nous envisagerons la réalisation poétique du « corpoème » comme une tentative insatisfaisante s'inscrivant pourtant dans un mouvement de réitération, mouvement qui révèle la nature optimiste et la détermination du sujet énonciateur. Nous analyserons le discours métapoétique du poète à la tonalité ironique et sarcastique par lequel Jean Sénac, faisant cas du suicide poétique de son projet, répond au désespoir d'être sans parole. Nous constaterons alors que l'ironie sert une mise en abyme du sujet lyrique qui lui permet de prendre conscience puis de s'affranchir de ses motifs de représentation et donc de se révéler à lui-même dans ses errances et ses acquis à la fois humains et poétiques. Pour le poète, l'ironie semble sceller en quelque sorte un pacte d'honnêteté rendu à lui-même. Mais nous verrons aussi qu'elle est un moyen supplémentaire de résister aux assauts de l'insaisissable qui tenaillent perpétuellement le poète. Elle ne l'empêchera pourtant pas d'avouer l'« échec triomphant »[575] du « corpoème », aveu corroboré quelques années plus tôt par l'affirmation : « Seule une caméra pourrait rendre mon art poétique »[576], affirmation qui annonçait déjà la dialectique du hiatus existant entre expression lyrique et conscience ou ambition poétique.

---

[572] Hamid Nacer-Khodja, entrevue accordée au journal *Le Soir d'Algérie*. (Disponible sur : http://dzlit.free.fr/hnacerkhodja.html).
[573] *OP*, p. 593.
[574] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 63.
[575] *OP*, p. 648.
[576] *OP*, p. 458.

1. Une poétique du corps poussée à son paroxysme

Le « corpoème » est le point d'articulation entre l'espace de réalisation poétique du sujet et celui d'un discours métapoétique. Synthèse d'une poésie « charnelle » et d'une critique métadiscursive qui revendique un renouvellement permanent du verbe poétique en vue d'une poésie « totale » à la mesure de celui qui l'énonce, il multiplie les références érotiques et les images d'engendrement. Principe de fusion du corps et du verbe tendant au « Corps écrit »[577] et à l'écriture corporelle, il épouse tous les registres de langue, du plus métaphorique au plus cru. Prolongeant ainsi la poétique du « Corps Total », celle du « corpoème » se déploie successivement dans les recueils *Avant-Corps*, *Le Mythe du Sperme-Méditerranée*, *Lettrier du soleil*, *A-Corpoème*, *Alchimies (Lettres à l'adolescent)* et *dérisions et Vertige*. Laboratoires théoriques et pratiques du « corpoème », ces six recueils présentent une harmonie thématique reposant sur la dialectique *corpus* / *logos*, couplée d'une recherche stylistique permanente qui couronne elle-même les particularités d'une écriture « orgasmique » indissociable du souffle de la création artistique qui se révèlera être souffle cosmique.

a/ L'écriture orgasmique

J'approche du corps, j'écris.[578]

Il n'est, dit Jean Sénac, d'écriture que « palpable »[579]. Ainsi, délaissant partiellement sa poésie engagée, le poète part à la conquête d'une poésie érotique où seront exprimées en termes anatomiques toutes les formes du désir et du plaisir dictées par les fixations corporelles et sexuelles de l'écrivain. En réponse aux contraintes morales de son éducation et des mœurs, mais aussi aux exigences d'une poésie charnelle, Jean Sénac travaille les spécificités stylistiques d'une poétique de la jouissance à travers laquelle il exprimera son goût de la vie et des corps ainsi que l'ambition de rendre à l'écriture poétique son énergie charnelle.

[577] *OP*, p. 627.
[578] *OP*, p. 704.
[579] *OP*, p. 648.

Dès la rédaction de son recueil *Avant-Corps*, il va tenter de répondre à cet appel du corps qui le tyrannise : « Notre corps clame sa densité »[580]. Et si cette manifestation poétique du corps se fait si présente, c'est qu'elle succède logiquement à la réconciliation du sujet d'avec son intimité et à la revendication pleine et consciente d'une homosexualité jusqu'alors étouffée ou qu'il s'agissait de parfaitement appréhender avant de clamer, tel que le laisse supposer cet aveu rédigé par Jean Sénac en 1952 aux premières lueurs de sa carrière poétique : « Mon amour je ne le connais pas »[581]. Dès lors, le poème devient le point d'ancrage d'un vocabulaire érotique où se mêlent références anatomiques et apologie de la jouissance. Le corps doit retrouver sa légitimité poétique et envahit le poème de sa sensualité et de sa sexualité :

Vers ce torse
Svelte et sombre
Ébloui sans rature
Espace du désir
Vers ces cuisses
Vulnérables et solennelles
(Si l'on me dresse un arc
que ce soit celui-là !)
Vers ces lèvres
Gâchées par le mot
Et que le baiser sauve
Espace du désir
Don luis
Une fois de plus
Le poème ose et risque.

(*OP*, p. 660)

Autour de l'expression anaphorique « Espace du désir » se déploie un corps anatomique que préfigurent les mots « torse », « cuisses » et « lèvres ». La sensualité de ce blason repose sur la connotation de certains adjectifs qualificatifs tels que « svelte », « vulnérable », qui renvoient à la fragilité du corps et auxquels s'adjointent d'autres qualificatifs comme « sombre » qui renferme une part de mystère de l'être ainsi détaillé, ou « solennelles » qui communique la dimension sacrée et fastueuse de « ces cuisses ». Le rapprochement de ces adjectifs aux connotations hétéroclites crée cette impression de sensualité particulière à travers laquelle le corps exprime ses ambivalences. Le poème, en témoignant de ce corps aux manifestations charnelles révélatrices du désir éprouvé par le sujet énonciateur, « ose et

[580] *OP*, p. 570.
[581] *OP*, p. 155.

risque » une reconstitution, un enfantement du corps. Le corps ne le précède pas mais dépend de l'énonciation poétique : le poème le fonde. Le pouvoir d'engendrement du verbe redonne vie à ce corps disloqué, dispersé en membres éparses qu'il réunit dans l'unité de sa parole, ou plus radicalement, donne vie à un corps « de langage », image de celui, physique, du sujet énonciateur, représentation qui pourrait devenir le « vrai » corps du poète, celui dans lequel il se sent le plus incarné : « Sur cette peau (sémantique, […]) / Une caresse à n'en plus finir »[582].

> Comme si le Verbe éclairait tes os d'une moelle
> Purifiée et sans fin naissante,
> Comme si…
>
> La première signification
> Cherche à sortir, ton corps résonne,
> Le galet avale la mer, une syllabe
> Tourne en trombe
> Dans l'innommé vocabulaire où s'engloutit
> Ta vie, ta mort…
>
> (*OP*, p. 494)

Dans cet extrait du poème « Panoplie de poussière » rédigé en novembre 1966 et appartenant au recueil *Avant-Corps* dans lequel Jean Sénac esquisse sa poétique du « Corps Total », prélude au « corpoème », le poème est en charge « d'éclairer [les] os [du poète] d'une moelle / Purifiée et sans fin naissante », c'est à dire de faire renaître le corps dans son immortalité, de le transcender en abolissant la dichotomie vie / mort. La « moelle » dont il est ici question, se réfère au verbe poétique qui gagne en mysticité et pourrait alors être associé au Verbe divin : d'où l'utilisation de la majuscule par le poète. De plus, Jean Sénac utilise la métaphore du « galet aval[ant] la mer » pour spécifier le renversement de la logique procréatrice, celle par laquelle la « mer » produit normalement le « galet », comme l'être engendre le verbe ; dans l'établissement de ce nouveau schéma, le poème « avale » l'être, le fait sien en le reconstruisant anatomiquement, en le créant à partir d'une « syllabe / Tourn[ant] en trombe / Dans l'innommé vocabulaire » et en lui assurant une pérennité poétique. Le *logos* se régénère pour fonder le vocabulaire adéquat à ce principe d'engendrement.

De plus, suivant l'ambition de rendre au corps une place poétique et ontologique privilégiée, le poète en appelle aux sécrétions physiologiques pour matérialiser plus substantiellement cette présence charnelle. Dans le poème « Ordres » du recueil *dérisions et Vertige* dans lequel

[582] *OP*, p. 681.

le « corpoème » achève son déploiement poétique avant de succomber à l'échec, le poète expose ce parti pris qu'il avait illustré préalablement dans d'autres poèmes :

> D'urine et de sperme, obélisque,
> Vous me lirez entier
>
> (*OP*, p. 681)

Ainsi le « sperme » prend une valeur emblématique dans chacun des recueils où se manifeste le « corpoème ». Il représente le corps se répandant sans limite et figure « l'impossibilité d'assigner à ce corps […] des limites précises. […] [Le corps] peut alors régner partout en maître dans un monde sans mesure ni mètre – espace illimité du corps en marche lancé dans la conquête perpétuelle de ses forces vives »[583], tel qu'Antonin Artaud l'envisageait. Le sperme représente l'image de ce corps en expansion continue que ne limitent plus ni sa peau, ni sa conscience propre : absolue présence au monde. Jean Sénac procède alors à un creusement et à un exhaussement du corps qui expriment un retour sur soi, un voyage au plus intime de la matière. Cette démarche poétique trouve sa réalisation sommitale lorsque le poète en vient à substituer le liquide physiologique à la page où s'écrit le poème :

> *Écriture*
>
> Blancheur ô sperme et non
> Le vierge papier
> Non
> Ce lit dans ce lit
> La tache d'éternité.
> (Pour un monde crevé à remettre sur tripes,
> La hache de circoncision.)
>
> (*OP*, p. 589)

Cet exemple extrait du recueil *A-Corpoème* illustre de façon métaphorique la mise en abyme du corps et de la page blanche. Ce n'est plus sur le « vierge papier » que s'écrira le poème mais en adéquation avec la « blancheur [du] sperme » qui se fond lui-même à la blancheur de la page, se substituant même à elle. Le poème reposera (au sens littéral du terme) sur cette « tache d'éternité » que représente le « sperme » – poème produit et inscrit viscéralement, au creux du corps. Naît alors le concept de « Spoerme », par lequel le corps fait surgir ses représentations, et qui devient sa propre écriture, supplantent la parole poétique. Comme pour spécifier davantage le « corpoème » par lequel le corps fait naître le poème, le « spoerme », qui s'inscrit dans le prolongement de ce dernier, reproduit « le bouleversement du régime de

[583] Katell Floc'h, *Antonin Artaud et la conquête du corps*, Paris, Éd. Découvrir, 1995, pp. 137-139.

correspondance entre l'existence et les signes »[584]. Ainsi se noue le *Mythe du Sperme-Méditerranée*, contemporain du « corpoème » :

> Elle va sortir, goutte gigantesque, appuyer sur le membre.
> Un reflet le parcourt : et le soleil jaillit.
> Il écrit d'un jet ma joie carnassière, la première syllabe de
> mon refus.
>
> (*OP*, p. 544)

Hormis la connotation sexuelle explicite qui cèle le rapport jouissif de l'expérience orgasmique, cet extrait ordonne bien le lien établi par Jean Sénac entre la mécanique du corps et celle de l'écriture. Le corps précède et annihile le poème, « il écrit » de son « membre », suicidant le verbe poétique au profit d'une écriture « carnassière ». Le sexe devient « le vrai poème de chair ferme »[585]. Et le geste impudique de « l'Enfant du Noûn », relevé dans le recueil *Avant-Corps*, entérine cette ultime poétique :

> Tu veux un autographe
> L'enfant du Noûn entrebâilla la serviette de couleurs qui
> lui ceignait les reins,
> et brandissant son sexe :
> Tu veux un autographe ?
>
> (*OP*, p. 516)

À moins que ce ne soit « le poème qui soit la vraie chair ferme du [corps] »[586] et qui, au-delà de la représentation, devienne constitutif du corps, membre à part entière, tel que le suppose le rapprochement manœuvré au terme du cycle du « corpoème » dans un poème intitulé « Liesse flouée » appartenant au recueil *dérisions et Vertige* : « Le poème / C'est ta salive, ton sexe […] »[587] Nous pouvons établir ici que l'analogie suggérée par la corrélation que le poète fonde entre « le poème » et la « salive » ou le « sexe », dessine une nouvelle anatomie du sujet dans laquelle le poème prend une place organique, viscérale. Dès lors, le corps n'est plus seulement cette chair perçue et envoûtée par l'esprit mais cette matière verbale palpable, active, qui réintègre chacune des dimensions de sa densité et de son intégrité. Comme l'analysait Katell Floc'h à propos de la poésie d'Artaud, l'écriture poétique

[584] Jamel-Eddine Bencheikh, « Poétique d'un monde-langage chez Jean Sénac : la tragédie du corps poème », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 55.
[585] Serge Meitinger, « Pour un cri-galet rendu à Jean Sénac », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 148.
[586] *Ibid.*
[587] *OP*, p. 703.

permet au poète de « se placer dans une matière qui n'est plus séparée mais constitutive du corps entier dans son identité absolue avec le moi »[588]. De ce fait, l'écriture devenue chair participe de l'extase orgasmique et le jaillissement de la pensée poétique cristallise cette pulsion de vie dans un mouvement « éjaculatoire »[589]. Écrire, c'est-à-dire activer ce corps verbal, devient orgasmique, provoque un état de plaisir. Jean Sénac aimait à appeler cet état « l'orgasme de l'écriture ».

> Les mots, dans tout cela ? (dit Lila).
> Mais ils sont (dit le Maître du Noûn) ce combat lui-même, cette frénésie, cette ruse, ce plaisir, cette plaie, cette claudication, cette marque – cet… orgasme ?
>
> (*OP*, p. 526)

La définition des « mots » donnée ici par le « Maître du Noûn », forme de réalisation parfaite du raccord entre chair et esprit, et voix de sagesse, est suffisamment explicite pour que le lecteur comprenne que le mot, produit de l'acte de pensée mais aussi de l'écriture, se fond à l'orgasme. Ainsi en remontant la chaîne de causalité, le lecteur en déduit logiquement qu'à l'origine de cet orgasme se trouve le travail d'écriture poétique. Cependant, si la forme interrogative figurée par la ponctuation sert à l'exercice d'une maïeutique grâce à laquelle la vérité se révèlera à l'élève, il n'en n'est pas moins probable qu'elle remette en question l'ordre de causalité du phénomène traité.

En effet, sans dénier l'hypothèse précédemment construite, ne serait-il pas possible d'envisager que ce soit l'orgasme qui organise l'écriture ? Il semblerait que le poète conçoive et applique aussi ce concept dans son travail d'écriture poétique. Ainsi, dès le « Premier poème iliaque » du recueil *Avant-Corps*, il livre les secrets de cette nouvelle poétique :

> C'est à ce point précis où l'élan et la course
> Enrichissent ma langue
> Que j'affirme, le temps d'une halte,
> Non plus mon empire lunaire
> Mais l'humble déraison d'ajuster à l'orgasme
> Le souffle même de mes mots.
>
> (*OP*, pp. 450-451)

[588] Katell Floc'h, *Antonin Artaud et la conquête du corps*, *op. cit.*, p. 138.
[589] « Le chant […] / lorsqu'il danse et éjacule » (*OP*, p. 652).

La métaphore de « l'élan et [de] la source » à partir desquels le poète « enrichit [sa] langue » se réfère très certainement à l'énergie orgasmique qu'il récupère pour nourrir son verbe poétique et « ajuster […] le souffle même de ses mots ». L'écriture trouve alors son exubérance dans la force même de l'orgasme. Et lorsque le poète écrit dans le poème « Le Prince d'Aquitaine » appartenant au recueil *A-Corpoème* rédigé un an plus tard,

> Avec la chaleur irradiée de notre surprise
> (Patiemment exaltée) – ton Cri –
> J'ai fait mon lit et ton poème
> (J'enfouis mes siècle dans ta bouche, je trace
> Sur tes parois ma fresque – tes tumeurs
> Hurlent. Je
> Bande. J'é-
> Cris vertigineusement suspendu
> À ta nuque.
>
> (*OP*, pp. 601-602)

il met en perspective le « Cri » de jouissance et l'érection (« je bande ») avec « l'é / cri[t] » qui contient lui-même la réponse physique au plaisir de l'étreinte : le verbe ainsi tronqué s'entend dans son acceptation littérale mais aussi comme « avoir [des] cris », unissant l'acte scriptural à la manifestation vocale du plaisir. De plus, la coordination entre « mon lit » et « mon poème » établit, selon une logique déductive et analogique, une relation immédiate entre le plaisir charnel et la création littéraire. Au « lit » où se vit l'orgasme succède le « poème ». Ainsi, la jouissance physique engendre le verbe poétique qui, dans son énonciation, provoque à son tour l'orgasme.

Et c'est une fois de plus l'orgasme qui commande à l'éclatement de la parole poétique surchargée d'énergie. Cet effritement orgasmique du discours devient une gestuelle érotique par laquelle le corps se représente dans sa dislocation la plus virulente. Un des poèmes les plus illustratifs de cette énergie dévastatrice a pour titre « Pickt Floyd »[590] et fut composé à Paris en mars 1970 pour le recueil *dérisions et Vertige* ; il se lit comme une tentative de donner « un sourire [au corps], au plus fort du saccage [poétique] »[591] :

> Qu'est amour ? Je tiens le pus, le peu
>
> Un corps déflagre sous
> quel ongle ?

[590] Contraction de Patrick Mac'Avoy et de Pink Floyd. À propos du recueil *A-Corpoème*, Patrick Mac'Avoy, qui fut un précieux ami de Jean Sénac et l'hébergea durant un des ses nombreux séjours à Paris, lui écrivit le 17 mars 1970 : « Poèmes, tu devrais appeler ça des Spoermes » (in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres récit inédits*, *op. cit.*, p. 367). À n'en pas douter ce néologisme est donc de son invention.
[591] Jean Sénac, « Clous », in préface à *dérisions et Vertige*, *OP*, p. 626.

Pumas ! mille m'étreignent

Nul nous deux
Seul
Mais avec t
o
i

(*OP*, p. 640)

Dans cet extrait, la disposition typographique a certainement partie liée avec « l'étreinte » « mille » fois reconduite autour de laquelle s'organise, ou plutôt se désorganise, l'énoncé. Le « corps déflagr[é] » de l'écriture suit le principe de l'explosion orgasmique et mime aussi la parcellisation du corps anatomique du sujet énonciateur. C'est cet effet explosif, de virulence, d'éparpillement, par lequel le corps du texte comme celui du poète semble dominer l'espace mais de façon totalement anarchique, qui fonde l'hypothèse d'une énergie charnelle commandant la libération du verbe poétique. Le sujet énoncé prend alors forme dans cette effusion verbale, reflétant aussi la situation d'un sujet énonciateur émietté, désarticulé mais mu par le souffle orgasmique. Dès lors, la poésie devient un lieu de synthèse où chaque manifestation du corps, chaque incarnation charnelle ou verbale, s'exprime. Et c'est dans le poème « Le Prince d'Aquitaine » du recueil *A-Corpoème* que nous en trouvons la meilleure illustration :

Corps simple
Composé
Corps caverneux
Strié
Corps d'élite
De garde
De siège
De support
Corps clignotant
Céleste
Corps du délit
De preuves
Corps percé
Saint
De pompe
Corps de sonde
Corps glorieux
D'une lettre
Corps irrégulier (philosophie, gaillarde, mignonne)
Corps brun
Âme de la devise
Corps privé

Corps et biens
Mi-corps
À bras-le-corps
Corps à corps
Faire folie de son corps
Corps perdu
Défendant
Contre-corps
Avant-corps
Corps franc
Corps des poètes
Corps pur
Corps nu
Carrière de marbre noir
Total
Corps incorrigible
Avenu
Corpoème.

(*OP*, pp. 603-604)

Dans ce poème, le poète juxtapose toutes les expressions recensées dans lesquelles le mot « corps » apparaît et qui disent toutes les figures du « corpoème », tous les rapprochements de la matière charnelle et verbale, et donc du sujet qui s'y incarne. Il semble que Jean Sénac ait voulu notifier la pluralité de l'être qui s'énonce à travers l'ensemble des ces expressions passées dans le langage courant. L'utilisation du mot « corps » dans les expressions courantes est éclairée pour souligner l'importance de cette enveloppe charnelle et de la place qu'elle prend grâce à la matérialisation qu'elle génère, dans l'imaginaire de l'être. C'est aussi une forme de définition et de justification du « corpoème ». Énumérée dans une course ininterrompue que provoque l'absence de ponctuation, cette liste s'énonce comme une libération explosive propre à l'orgasme qui donne au « corps » et au « corpoème » leur dimension d'immensité et de pluralité.

Mais cette écriture orgasmique où le corps rencontre le besoin ou la nécessité de son énonciation, n'aurait aucun sens si elle n'était rattachée au sentiment amoureux qui décuple la jouissance. En effet, Jean Sénac n'a de cesse de formuler l'importance de l'amour dans sa quête ontologique et dans son travail d'écriture poétique. Pilier de la construction de l'être, l'amour éveille et nourrit le poème et par là-même le sujet qui s'y réalise. L'affect amoureux presse l'acte scriptural comme il fonde l'intégrité et l'unité de l'être et de sa parole. Parmi l'ensemble prolixe des poèmes faisant état de ce lien, le recueil *A-Corpoème*, dans lequel se

déploie le « corpoème » dans toute sa virulence, présente une strophe particulièrement représentative de l'interprétation préalablement donnée :

> Genou épaule main regard,
> Calcination et glorieuse gemme,
> S'il n'y a pas d'union avec le Bien-Aimé
> Tout blason est un sacrilège.
>
> (*OP*, p. 587)

À l'énumération des membres anatomiques qui compose une première esquisse du corps, s'impose une condition « d'union avec le Bien-aimé », qui peut certes seulement signifier l'étreinte charnelle mais qui engage certainement davantage un rapport amoureux. Car « l'union » suppose la réunification des corps mais aussi des âmes dans une configuration somme toute romantique à laquelle Jean Sénac n'échappe pas. Le poète rend donc l'amour spirituel indispensable à l'union charnelle, amour grâce auquel « Tout blason [ne sera plus] un sacrilège ». Ce dernier vers apporte une information supplémentaire à l'effet du sentiment amoureux sur le sujet énonciateur : il intervient pour notifier la corrélation que le poète admet entre le travail d'écriture et l'impulsion amoureuse. En effet, l'emploi du mot « blason » se réfère à une description poétique du corps, et dénote donc logiquement un travail d'écriture. Or, le poète spécifie que la dite représentation demeure « sacrilège », entendons par là « injure » faite à la poésie, si elle ne se conçoit pas sous l'autorité de « l'union » et de l'amour, ou encore si celui qui la modèle n'est pas habité par le sentiment amoureux. Ainsi, l'écriture poétique relève bien elle aussi de l'énergie de ce sentiment qui lui garantit son authenticité et sa légitimité. Et ce voyage au cœur du sentiment assure au poète le déploiement d'une vérité à la fois ontologique et poétique. C'est en restant fidèle à ce sentiment amoureux que le poète gagnera la certitude de transmettre dans son poème, et grâce à lui, un peu de son être. Le poème devient alors lieu de vérité où l'on touche à l'essence du sujet.

Mais cette écriture orgasmique dont nous faisions cas initialement et qui réunit plaisir, désir et amour physiques et poétiques, ne se limite pas à l'expression d'un corps en extase et d'un poème chargé d'énergie sexuelle. Cette « poéthique » de la jouissance fonde une reconfiguration radicale de l'héritage culturel du poète, libérant les images figées d'une mythologie communautaire pour accéder à la révélation d'une mythologie personnelle. Enfin réconcilié avec une partie de son identité et en accord avec la voix lyrique qui dit l'amour du

corps dans une libération effrénée du verbe, le poète s'approprie sa propre histoire, redessinant les contours d'une imagerie de l'homme trop étroite à son goût, pour l'appliquer à une conscience personnelle en pleine mutation. Cette volonté de se réconcilier avec sa propre histoire, de la rendre à la conscience et par là-même de restaurer et d'imposer le moi, se signale d'abord par une démystification des mythes originels et culturels occidentaux. Ainsi, dans le recueil *Avant-Corps*, le poète érotisait déjà les thèmes bibliques, les désacralisant ; puis, dans le recueil suivant, *Le Mythe du Sperme-Méditerranée*, il prolongeait une mythologie personnelle initiée dans *Diwân du Noûn*, avant d'en appeler dans son recueil *A-Corpoème* à la figure poétique de « son ongle noir », toute pétrie de mythes et de modèles allégoriques revisités. Du recueil *Le Mythe du Sperme-Méditerranée* est extraite la citation suivante dans laquelle la figure mythique d'Ariane, représentative du poète et de la poésie est dévalorisée :

> Du labyrinthe je ramène des déchets d'ailes. Ariane,
> Ça fait des siècles qu'elle a crevé d'horreur
> Sous les godasses, transportée par les poux, à petites étapes
> Jusqu'aux fenêtres de Thésée.
>
> (*OP*, p. 545)

Autour de la figure d'Ariane se cristallise un énoncé saturé de termes diminutifs à la résonance péjorative tels que « déchets », « crevé », « godasses », « poux ». Ce rapprochement destitue le mythe au profit d'une perception prosaïque et plus humaine de la condition de l'homme, et en particulier de son labeur, c'est-à-dire, en ce qui concerne le poète, de son travail d'écriture qui lui paraît à bien des égards infernal, au sens littéral du terme. Cette strophe trouve son écho dans le recueil écrit l'année suivante, *A-Corpoème*, prouvant ainsi la permanence de ce travail de déconstruction du mythe :

> Une bave d'escargot
> Suffit à
> Tenir le pari d'
> Ariane. Reviens.
> Prends la
> Hache et la hampe.
>
> (*OP*, pp. 579-580)

Ici, le prestige du stratagème d'Ariane est dégradé par l'image prosaïque de la « bave d'escargot » qui, selon le poète, « tient le pari » de cette ruse, c'est-à-dire pourrait se

substituer à elle. Ce n'est pas tant le mythe que le poète attaque que la valeur symbolique que l'homme lui attribue. En effet, le « pari d'Ariane » ainsi que la « bave d'escargot » réfèrent tous les deux au fil fourni par Ariane pour aider Thésée à retrouver son chemin dans le labyrinthe du minotaure. Ce rapprochement entre le fil d'Ariane et la « bave d'escargot » désacralise tout à la fois l'ingéniosité du stratagème et la valeur symbolique du « fil conducteur » qu'il incarne et qui peut être ici assimilé au poème. Ainsi, le poète se sert de la figure mythologique et de la portée symbolique de son acte ainsi reconfigurées, pour illustrer dans une tonalité dévalorisante le cheminement poétique qui devrait aboutir à une sorte de lumière, de révélation ontologique. Dès lors, le poème apparaît dans ses imperfections et son insuffisance, devenant à son tour « bave ». De plus, le poète prie Ariane de « rev[enir] » pour se saisir de « la Hache » qui lui permettrait de couper le fil qui la relie à Thésée et ainsi de s'épargner l'histoire malheureuse qui sera la sienne. La figure d'Ariane représente alors celle du poète pris dans un processus poétique qui risque de le mener à sa perte mais qu'il ne peut interrompre, lui, étant amoureux du Verbe. Cet appel lancé à Ariane est en fait une injonction de méfiance auto-délivrée qui rappelle le poète à sa vigilance quant à l'insuffisance du verbe poétique. À lui de choisir s'il revient vers le *logos* pour s'en séparer, ou pour continuer à l'affronter et à le travailler.

Dans le même poème « Vertèbres », le poète entreprend l'écriture d'une mythologie singulière aux références personnelles récupérées de mythologies parallèles et certainement plus appropriées à son caractère et à ses ambitions poétiques.

> Effondrés, Orphée et Jason, clament
> Quel triomphe ? Rite rudéral !
> Quelle toison ? Il n'est que de chèvres
> De pubis, d'incommunicables poitrines
> Sous nos dents.
> Obélisque ! Île ! Phallos chante !
> Sous mon burin Azraël meurt !
>
> (*OP*, p. 577)

Dans cet extrait, ce sont les figures mythologiques d'Orphée et de Jason qui subissent les attaques du poète. Présentés dans une attitude de défaite, « Effondrés », les deux argonautes ramènent une « toison » dont la composition donnée par le poète amoindrit grandement la valeur originelle. Les éléments poilus choisis pour illustrer cette composition (« chèvres », « pubis », « incommunicables poitrines ») servent à désacraliser l'objet de la quête initialement constitué d'or. L'épopée des Argonautes est réduite à un « rite rudéral », qui croît

parmi les décombres d'une culture dans laquelle le poète ne semble plus se reconnaître. Le triomphe de cette épopée et la valeur de la toison sont remis en cause grâce à la tournure interrogative de l'énoncé, qui éveille la suspicion du lecteur. À ce mythe qui symbolise pourtant selon Jacques Carrière « la quête sur les mers et, au-delà, du trésor symbolique assurant à l'homme le pouvoir sur les choses et sur lui-même »[592], le poète oppose la figure inventée de « Phallos » dont les consonances disent l'attachement du poète à l'énergie sexuelle. À ce « chant » du corps se mêle la référence à « Azraël », ange de la mort dans la tradition musulmane. Le choix de ce repère culturel rappelle le sentiment d'appartenance du poète à sa terre natale. La mythologie arabe semble davantage lui parler que l'héritage culturel occidental. Il paraît s'y reconnaître puisqu'il associe la figure d'« Azraël » à son travail d'écriture. En effet, le syntagme nominal « sous mon burin » se réfère bien à l'écriture poétique grâce à laquelle « Azraël meurt », c'est-à-dire la mort elle-même succombe. La poésie œuvre donc au prolongement de la vie dans une perspective d'éternité. Au pouvoir des argonautes s'oppose la connaissance sans cesse enrichie et infinie des choses et de soi-même. Le poète crée ses propres repères existentiels à la mesure de ses idéaux et de ses convictions, restaurant le moi au moyen d'une poétique du corps réaffirmé.

Enfin, cette écriture orgasmique se partage entre la jouissance et la négation comme l'a bien remarqué Jean Breton à propos du recueil *A-Corpoème* dans lequel il voit « concentration et éclatement : Un goût de brûler dans une justification de soi par la destruction, jusqu'à la destruction pour une nouvelle naissance, l'effort total, et, le terrain déblayé de toute réserve, l'auteur s'ausculte »[593].

Dès ses premiers poèmes, Jean Sénac fonde de nombreux motifs poétiques associés à la dialectique du refus, refus qui devient lui-même le signe de la négativité dans l'œuvre sénacquienne. Ainsi l'image du chardon comme celle des épines ou des ronces, participent d'un ancrage poétique du refus et se multiplient dans le premier recueil *Poèmes* :

---

[592] In *Dictionnaire amoureux de la Grèce*, Paris, Éd. Plon, 2001. À cette interprétation, nous pouvons joindre celle donnée par Yves-Alain Fabre dans son article « Toison d'or », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Éd. Du Rocher, 1988, p. 1382 : « La Toison d'or représente ce qui demeure normalement inaccessible à l'homme ; elle symbolise le sacré, à la fois fascinant et redoutable ; Jason désire s'emparer de la Toison, mais un danger de mort menace l'audacieux. On pourrait ainsi voir dans la Toison la figuration symbolique de la Transcendance, de l'amour absolu, de la beauté parfaite, qui paraissent interdits à l'homme durant sa vie terrestre. Mais le mythe montre que l'amour parvient à réaliser ce qui semblait impossible ; par une suite d'épreuves, à caractère initiatique, l'homme réussit à pénétrer dans le domaine interdit. »

[593] « Jusqu'à l'explosion vérité », in *Jean Sénac vivant*, *op. cit.*, p. 68.

Chardons chardons épais
vous voici le refus s'installe

(*OP*, p. 70)

Le soleil a des épines
elles germent sous mes doigts
la mer a des églantines
dans le refus de ma voix

(*OP*, p. 73)

Dans chacun des exemples cités, la notion de « refus » associé à la parole poétique, ou du moins à la voix qui marque la présence d'un sujet énonciateur, révèle la retenue du poète dans son acte créateur. En amont de ce refus, les « chardons » et les « épines » font référence à la réalité qui saccage les efforts du poète. Le verbe ne semble pas parvenir à rejoindre cette réalité si épineuse, si insaisissable, et la « voix » du poète entre alors en silence. Ce « refus [de la] voix » qui remet en question l'activité poétique et le langage lui-même se retrouvera dans un poème du recueil *A-Corpoème* qui expose une conscience poétique en pleine réflexion métadiscursive.

Ta présence
    Eût anéanti le poème ?
Le monde a-t-il tellement besoin de poèmes ?
N'a-t-il pas besoin d'hommes heureux ?
D'un bonheur silencieux furibond sans axe ?

(*OP*, p. 595)

Comme le faisait remarquer Dominique Combe, « le *topos* de l'existence, jugée supérieure à la poésie, suscite une interrogation de la conscience malheureuse sur elle-même »[594]. La multiplicité des phrases interrogatives prouve que l'écriture elle-même est soumise à la puissance du soupçon, et donc à une forme d'expression du négatif. Ainsi donc, la double postulation entre la chair et l'esprit semble diviser aussi la conscience poétique qui réfléchit à la légitimité de son art.

Mais pour l'heure, le refus s'applique à d'autres préoccupations sénacquiennes comme le chant de la chair ou celui de l'identité sexuelle, qui ne trouveront leur pleine revendication qu'à partir du recueil *Avant-Corps*, bien qu'ébauchées dans *La Rose et l'ortie*, sept ans plus tôt. Plus généralement, le refus frappe « l'ordre établi – moral et sexuel, politique, poétique – contre lequel la poésie doit se dresser »[595].

[594] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 55.
[595] *Ibid.*, p. 52.

Tantes radioactives radieuses puisque c'est la seule façon
d'être radicalement contre cette société si abominable-
ment chatte.
Réceptacle des fondamentales négations, haine contre !
Ne pas donner prise. Nier.
Somptueusement.

(*OP*, p. 544)

Cette déclaration d'un poème du *Mythe du Sperme-Méditerranée* intitulé emblématiquement « Contre », résume le mouvement à la fois ontologique et poétique à l'origine de l'ensemble de l'œuvre sénacquienne. Cette force de combativité et de refus est le moteur de l'écriture et de la quête ontologique du poète. Il puise dans cet instinct de survie la matière même de son verbe poétique (le refus) qui, à son tour agira sur une attitude générale de combativité. Ce cycle du refus qui traverse alternativement le *logos* et le *cogito* du sujet énonciateur est ce qui maintient la voix du poète à l'orée de la tentation rimbaldienne du silence, sans jamais y succomber, situation d'équilibre où la fragilité de l'être jaillit du refus.
De plus, comme l'écrit Dominique Combe, « le refus est associé à la "jouissance" dans une figure d'hendiadyin où le "et" prend la valeur de la préposition "de" »[596] dans une déclaration du long poème « Le Prince d'Aquitaine » (*A-Corpoème*) où Jean Sénac associe au verbe une fructueuse réflexion poétique :

J'ai fait avec mes hoquets frénétiques
Un verbe pour nommer
La jouissance et la négation

(*OP*, p. 601)

Cette jouissance de la négation se confirme quelques strophes plus loin par une imagerie qui associe la quête du nom au fantasme de viol et de violence :

Et je saccage
Sur tes lèvres ces vérandas
Je déchire des slips je hurle
À l'enfance

(*OP*, p. 602)

Les verbes « saccager », « déchirer » et « hurler » structurent une représentation violente d'un « je » lyrique qui semble se rapprocher dangereusement des limites de l'aliénation et qui

[596] Dominique Combe, *ibid*., p. 53.

explore les excès fantasmés de la violence du sujet énonciateur pour lui permettre une plus vaste appréhension de son moi. La révolte du poète s'entend dans un glissement vers l'excès de la négation d'où surgit une tension verbale révélatrice de sa propre perdition. S'associent à cette révolte dévorante les références aux figures emblématiques du Che Guevara, d'Hô Chi Minh et de Walt Whitman que nous retrouvons dans sa poésie militante, poésie qui nécessite une dénonciation des vices de la société.

Cette poétique de la négation à laquelle se marie celle de la jouissance, convoque une stylistique spécifiée par la fréquence importante des phrases négatives « qui témoignent d'une vision *a contrario* de la réalité »[597]. Parmi les nombreux exemples qui illustrent cet usage quasiment systématique de la négation, nous comptons les vers d'attaque du poème « Fards », un des derniers du recueil *dérisions et Vertige*, qui symbolisent l'ensemble du travail stylistique de négation exercé dans l'œuvre sénacquienne. Les tournures négatives s'y enchaînent jusqu'à mettre en péril la correction grammaticale, elle aussi mise à mal :

> Ni l'ombre ne voudrait que les ombres se taisent.
> Ne voudrait : poésie impropre, viol aux dents.
> Je dis avec le fond secret qui me taraude
> Le fard intarissable où gisent mes redents.
>
> Clarté. Ni la clarté ne voudrait. Propre à lire,
> Impropre à susciter l'exergue de mon sang,
> Je roule avec ma fable en guise de turban
> De l'horizon brutal à des horizons pires.
>
> (*OP*, p. 730)

Dans cet extrait, les négations syntaxiques ne conduisent pas à l'affirmation. Le verbe poétique subit cette altération grammaticale d'un point de vue sémantique et l'énoncé finit par imploser dans le non-sens. La lutte entre le poète et le *logos* figurée dans les deux derniers vers se déroule sous le signe de l'anéantissement de l'ordre syntaxique du poème et donc sémantique. « C'est toute la force du refus qui s'exprime là, sans objet et sans limite »[598] dépassant la volonté linguistique de signifier poétiquement.

Pour conclure, nous admettrons que cette poétique de la négation n'induit pas une poétique de la raréfaction, car la poésie sénacquienne se maintient dans une efflorescence

[597] Dominique Combe, i*bid.*
[598] *Ibid.*, p. 54.

généreuse du vers et de la phrase. À la poétique essentialiste du premier recueil *Poèmes* qui justifie l'admiration que lui portait René Char, succède une « poésie totale »[599] où prolifèrent les inventions verbales, le discours métapoétique et l'énoncé furieusement construit autour de l'engagement révolutionnaire (*Citoyens de beauté*) ou d'une réconciliation de la chair et de l'esprit (à partir du recueil *Avant-Corps*). Ainsi, le négatif est dépassé au profit d'une ouverture du poème au « corpoème » dans lequel le sujet fera figure d'intercesseur de l'équilibre entre acceptation et refus. Ce mouvement d'ouverture annoncé dans la préface d'*Avant-Corps* (« Inscrits dans l'événement le plus banal et transitoire ces poèmes ouvrent ma fenêtre sur la mer »[600]) suppose déjà une réconciliation avec le monde et avec soi-même que le « corpoème » tentera d'exercer poétiquement.

Le « corpoème » annonce donc une conquête du corps, un travail d'émaciation pour toucher à l'intégrité de la chair et du discours, afin que le poète puisse « s'éveiller à un corps plus vaste »[601]. Jean Sénac y confirme « sa certitude dans la sensualité qui peut révéler par l'extase, la solution du problème ontologique et humain »[602].

Cependant, la réalisation du « corpoème » ne doit pas faire oublier la nature du souffle créatif qui l'ordonne et le coordonne. En effet, si ce nouveau champ d'exploration poétique et ontologique du sujet trouve son énonciation, c'est parce que l'écriture orgasmique par laquelle le mot devient « habité » dépend directement du « souffle qui décrasse les pores »[603], qui élargit le corps et dilate le langage afin de le rendre habitable. C'est à ce souffle que nous nous proposons à présent de nous intéresser.

b/ <u>Le souffle de la création</u>

La force détonante de l'énonciation poétique sénacquienne est au service d'une révolte que le poète maintient dans le sillage de sa quête ontologique ainsi que dans son travail de création poétique. Le corps physique et textuel du sujet énonciateur s'y déploie dans l'énergie de sa pluralité et l'ambivalence de sa réalisation : à la fois contenu et insaisissable, il intègre l'immensité de ses structures. Ce mouvement poétique qui organise l'ajointement du corps et

[599] *OP*, p. 211.
[600] *OP*, p. 448.
[601] *OP*, p. 578.
[602] Giuliana Toso-Rodinis, « "Nicolas de Staël" : une élégie ou une exaltation de la vie ? », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 99.
[603] *OP*, p. 636.

de l'esprit, particulièrement dans le travail du « corpoème », procède d'un souffle qui mène le poète à la rénovation permanente de son image. Ce souffle qui précède l'énonciation, participe du creusement du verbe, agence les idées, fonde la légitimité du poème, tel que nous l'explique le « Deuxième poème iliaque » du recueil *Avant-Corps* :

> Les syllabes se poursuivent, les mots s'assemblent, le livre
> S'épanouit.
> Émerveillé, le souffle en moi frais comme un fruit de mer,
> Je recopie mon vocabulaire d'été.
>
> (*OP*, p. 453)

Dans cet extrait, « le souffle […] frais » qui parcourt le poète, paraît organiser « les syllabes […], les mots […, et] le livre » de manière à ce que le sujet n'ait plus qu'à « recopier [son] vocabulaire », c'est-à-dire à livrer le travail de cette énergie qui circule en lui et fonde l'idée et la structure de son verbe. L'explication quasiment métaphysique que donne Jean Sénac des conditions de l'énonciation poétique, prouve que l'actualisation du *logos* dépend d'une prédisposition spirituelle mais aussi viscérale du sujet énonciateur. Or, dans son projet du « corpoème », le poète reprend le *topos* du souffle de la poésie non comme une figure de style convenue mais comme l'expression d'une énergie corporelle de laquelle naît le poème. Ainsi, nous avons pu observer précédemment que le souffle impulsé par l'orgasme et la puissance créatrice de l'*Éros* participent de l'engendrement verbal du sujet lyrique. Nous avons vu que par « l'humble déraison d'ajuster à l'orgasme / Le souffle même de [ses] mots »[604], le poète associe la respiration de son corps à celle de son verbe dans une interdépendance de causalité : c'est parce que le corps respire que le verbe respire à son tour. Giuliana Toso-Rodinis explique à ce propos qu'« on retrouve là-encore l'expression de la certitude du poète du binôme vie-création littéraire, qui se compense dans la certitude que l'amour peut vaincre la mort, c'est-à-dire que l'homme a besoin d'un souffle qui soit à l'origine d'une création continue, pour vaincre les lois de la destruction inévitable, à laquelle sont conditionnés les vivants. »[605]

Cependant, si le souffle poétique procède de celui du corps, il n'en n'est pas moins vrai qu'il puise aussi dans l'énergie du silence les fondements de sa retenue qui, à elle seule, témoigne déjà d'une parole lyrique. Ainsi, dans le recueil *A-Corpoème* qui déploie les nombreuses manifestations de sa nouvelle poétique, Jean Sénac écrit :

---

[604] *OP*, p. 451.
[605] Giuliana Toso-Rodinis, « "Nicolas de Staël" : une élégie ou une exaltation de la vie ? », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 103.

Et je découvre le bonheur de se taire.
Là où furent les trombes,
Nos souffles sont brise aimable et cantilène.

(*OP*, p. 578)

La chronologie des procès « découvrir » et « être » témoigne ici d'une suite d'événements corrélatifs par laquelle le silence que savoure le poète, état transcrit au premier vers, devient « souffle » aux propriétés du « cantilène », c'est-à-dire souffle d'un chant lyrique bref. La suspension de la voix ne met donc pas la création poétique en danger, mais bien au contraire, la prépare, voire même l'exprime. « Là où furent les trombes » de discours s'installe la « brise aimable » du silence dans laquelle s'entend le chant en gestation, lui-même poème avant l'heure. Le « corpoème » semble donc se déployer aussi dans le mouvement elliptique de la parole poétique.

De plus, le poète associe le pouvoir de nomination à la quête ontologique et poétique de son « corpoème ». Le nom, qui relève du souffle créateur, atteint chez lui des dimensions de considération qui le portent au sacré ; ainsi, quelques strophes plus loin, le poète déclare :

Dans l'espace (Taureau de mai !)
Ton nom est la vaste respiration
Où je nais.

(*OP*, p. 580)

Dans ce tercet, le nom est associé à « la vaste respiration » de laquelle naissent à la fois les sujets énoncé et énonciateur. Le « nom » fonde donc l'existence par la « respiration » qu'il insuffle au sujet. Pour Jean Sénac, la nomination détient un pouvoir d'incarnation et d'identification de l'être. Rappelant la nomination divine de la genèse biblique, elle paraît même surpasser la procréation biologique, puisqu'à la construction substantielle, cellulaire, de l'être, qui devrait à elle seule garantir l'existence, le poète choisit le pouvoir de la nomination qui cèle la réalité ontologique et poétique. De plus, la référence à la constellation zodiacale du « Taureau de mai » qui illustre « l'espace » dans lequel le nom se déploie, donne une dimension d'absolu à ce nouveau concept d'engendrement. L'univers entier paraît complice de cette logique par laquelle l'existence du vivant acquiert la densité qui lui incombe à la condition que le monde vivant soit préalablement nommé.

Enfin, ce souffle aux origines plurielles dont se nourrit la création poétique, semble directement lié au souffle cosmique auquel Jean Sénac se réfère à de nombreuses reprises. En

effet, les origines physiques et métaphysiques de l'énergie créatrice s'enracinent dans une matière commune, celle de la vibration cosmique qui donne à la parole sénacquienne une valeur syncrétique qui n'a plus rien à voir avec la réflexion religieuse. Ce syncrétisme réunit en son sein l'énergie cosmique et l'énonciation poétique de laquelle elle procède. Le souffle du corps, du silence, de la nomination, ne sont que les détails d'un mouvement plus large qui les englobe, celui d'un univers matriciel qui détient les puissances génératrices de vie. Ainsi, le poète rend-il compte régulièrement de la dépendance effective entre cette énergie cosmique et le souffle poétique, comme nous en avons trace dans le long poème « Athènes et Jérusalem conjuguées (conjurées) » de son recueil *A-Corpoème* :

Le métronome des flots
Le bang !
[…]
Entre ces murs l'espace intense
Je les ai pris
Et j'ai constitué ton souffle.

(*OP*, p. 594)

Le poète puise dans « le métronome des flots », dans le « bang » qui n'est pas sans rappeler le big-bang de l'univers à l'origine de la vie selon la théorie cosmologique, c'est-à-dire dans la matrice originelle, pour « constituer [le] souffle », peut-être celui du poème et par là-même le sien propre. À cette strophe répond comme un écho, le diptyque du premier poème « Os » du recueil *dérisions et Vertige* écrit à la même période (1967-1968), prouvant ainsi la conviction intime et permanente du lien entre souffle cosmique et souffle poétique : « Qui chante sinon le vent brisé / Dans le caveau d'un coquillage ? »[606]. Cette fausse interrogation juxtapose le « chant » poétique au « vent […] d'un coquillage » qui se réfère certainement au bruit de la mer que l'homme suppose entendre dans un coquillage lorsqu'il l'applique à son oreille. Elle établit ainsi l'intime corrélation entre une parole poétique et le « bruit » cosmique qui la précède et s'y intègre. Ainsi donc, le sujet énonciateur trouve les indices de sa réalisation poétique dans un état de fusion avec le cosmos. Il puise dans ce souffle cosmique les mouvements et le rythme, qui constitueront le souffle singulier de sa poésie, qui à son tour insufflera vie au corps poétique du sujet.

Car la poésie du « corpoème » donne vie elle aussi au corps du poète. Elle fabrique une présence verbale et charnelle au sujet énonciateur, le configurant dans un espace

[606] *OP*, p. 629.

nouveau : « Qu'un mot s'accorde à un autre mot et le mythe met en place l'image à souffle continue : l'univers [poétique] respire, l'homme existe »[607]. Comme chez Artaud, la parole poétique fonde une forme d'existence par « […] l'agencement multiple, varié et réglé vocalement des caractères typographiques qui portent toutes les variations du souffle animé et permettent au corps armé de faire irruption dans les nuances infinies d'une voix revendicatrice »[608]. Ainsi, Jean Sénac utilise les caractères typographiques de l'écriture en jouant sur leur polyphonie pour attribuer au poème densité et intensité. Il en va ainsi, par exemple, de l'utilisation qu'il fait de l'italique qui met en valeur le commentaire ou souligne l'importance de l'idée ainsi matérialisée. C'est le cas de ce tercet qui succède à une parole de déploration où s'énonce l'enfer du travail poétique sur un ton de désolation :

Razzia des mots,
Les bédouins sous ma peau
Plantent leurs mots.

Je
Chante.

(*OP*, p. 634)

L'italique sert ici à affirmer la raison qui pousse le poète à continuer d'écrire. Sa parole poétique n'est pas pure fantaisie ; elle témoigne d'une obligation, d'une nécessité irrationnelle, les mots de l'autre, du « bédouin », habitant le corps du poète, « plant[és sous sa] peau », et réclamant l'énonciation poétique. Cette parole est déclarée dans un espace sonore différent, celui du cri chuchoté. L'italique configure la structure d'une voix variable qui confère à l'énoncé une force percutante, affirmant la présence corporelle du sujet énonciateur. C'est aussi le cas de la lettre capitale qui évoque généralement la revendication armée, le cri hurlé : « Mais il n'a su que réfléchir / la sombre sinuosité / de ce MOI à jamais redouté »[609]. Dans cet exemple, le mot écrit en lettres capitales devient la pierre angulaire de l'énoncé. Ce « MOI » maudit et espéré qui fonde la poésie sénacquienne, s'entend, par sa typographie même, comme un hurlement existentiel. Le poète se sert de cette graphie pour faire résonner l'écho d'une émotion affective et viscérale : le *cogito* et le *corpus* s'y projettent simultanément. « À jamais redouté », ce « MOI » constitue pourtant l'objet d'une quête ontologique et poétique qui met en jeu l'être dans son intégralité.

[607] *OP*, p. 448
[608] Katell Floc'h, *Antonin Artaud et la conquête du corps*, *op. cit.*, p. 117.
[609] *OP*, p. 593.

Nous avons aussi démontré à plusieurs reprises que le rythme du poème participe d'une constitution de l'être de langage et révèle les manifestations d'un corps en marche. Ce rythme qui insuffle vie au sujet lyrique se matérialise par l'exploitation maximale des possibilités de l'espace typographique (séquences syntaxiques isolées par des blancs…) ainsi que par les modulations mélodiques et musicales générées par l'intervention de la ponctuation, par la versification ou le jeu des sonorités. Cette mesure du rythme est aussi réglée par les apparitions plus ou moins constantes de répétitions ou leitmotives rhétoriques qui représentent « le mouvement indéfiniment porteur du souffle-frappe »[610] du corps. Le poème se trouve ainsi traversé de secousses sismiques, de convulsions, « qui en font un espace de perpétuelle transmutation où éclate l'inénarrable musique »[611] de l'être.

Enfin, le souffle qu'induit l'hallucinante « chevauchée du corps »[612] tel que le définissait Artaud, dépend aussi de l'architecture de l'œuvre sénacquienne dans laquelle se succèdent les différentes phases d'un processus de construction ontologique et poétique du sujet lyrique, qui témoigne de la réalité d'un corps vivant. En effet, au premier recueil *Poèmes* qui fonde un véritable programme d'écriture ayant pour thèmes l'amour, l'identité et le langage, succède le recueil *Les Désordres* dans lequel intervient une quête inapaisée de son être intime marquée par un amour-désir incompatible avec son éducation chrétienne. Puis, Jean Sénac rédige le recueil *Poésie* dans lequel s'énoncent les premiers murmures d'un corps qui devient aussi signifiant que le mot, pour aboutir au cycle du « corpoème » qui prend racine dans le recueil *La Rose et l'ortie*, déployant un univers de formes et d'écriture de chair. Le cycle du « corpoème » se prolonge en s'exacerbant et en se précisant dans *Citoyens de beauté*, *Avant-Corps*, *Le Mythe du Sperme-Méditerranée*, *Lettrier du soleil* et *A-Corpoème*, dans lesquels la conquête du mot se mêle à celle du corps, pour aboutir à *dérisions et Vertige* qui entonne une démarche lyrique introspective et poétique dans laquelle le poète prononcera son anéantissement ainsi que celui de son verbe. Nous voyons bien que le « corpoème » procède d'une dénivellation de l'expérience poétique et ontologique du poète et que la parole poétique ainsi appréhendée insuffle une respiration d'une ampleur progressive à l'être qui s'y réalise. Ainsi, chacun des ouvrages de Jean Sénac participe d'une inspiration régénératrice qui sert d'appui, de support, à la construction du sujet qui s'y déploie et s'y fonde.

---

[610] Katell Floc'h, *Antonin Artaud et la conquête du corps*, *op. cit.*, p. 122.
[611] *Ibid.*, p. 120.
[612] Antonin Artaud, *Suppôts et suppliciassions*, Paris, Éd. Gallimard, 1978, tome XIV, volume 1, p. 9.

En conclusion, nous supposons que toute la tragédie de Jean Sénac, qui figure à son apogée dans cette poétique du corps qu'il nomme « corpoème », est liée au destin de ce corps dont il sent qu'il « fout le camp de toutes parts »[613] et que l'écriture ne peut remembrer. Si le souffle de la création se régénère après chaque échec, le verbe poétique, lui, s'effile, délayant et concentrant l'information dans et par une condensation du signifiant. À partir de *Diwân du Noûn*, recueil précurseur du « corpoème », l'écriture se ramasse tout en se désarticulant, à l'image de ce corps verbalement insaisissable. Le discours métapoétique prend davantage de place et la difficulté de l'entreprise poétique devient palpable. Le corps qui attend d'être poétisé et le poème qui cherche son incarnation semblent échapper au sujet énonciateur. Le lyrisme ne figure plus que dans l'aveu de cette impasse et à travers une parole poétique qui enjoint de persévérer, qui parcourt son désœuvrement pour continuer à exister, à dire le désarroi du sujet qui l'énonce, un *logos* qui cherche aveuglément et dans sa propre défaite les moyens de se renouveler.

2. Une tentative insatisfaisante qui s'inscrit dans un mouvement de réitération de l'écriture poétique

Comme Samuel Beckett, Jean Sénac « continue d'écrire [parce qu'il] *faut* continuer »[614]. Les mots ne se substituant pas à la vie, ne répondant pas à l'exigence poétique du raccord entre verbe et corps, le poète n'a plus comme solution que deux possibilités : le mutisme qui signerait son échec irréversible, ou la persévérance d'une écriture gauche et imparfaite, mais vibrante et expressive. À la première, il oppose un optimisme assuré[615] dans le recueil *dérisions et Vertige*, recueil dans lequel le poète « renonce à habiller les mots »[616] et les utilise de plus en plus prudemment, toujours dans l'optique d'une réalisation poétique du « corpoème ». Quant à la seconde solution, elle lui paraît la plus salutaire puisqu'il ne peut se

[613] *OP*, p. 602.
[614] Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Éd. de Minuit, 2004, p. 213. Voici la déclaration de l'écrivain dans sa totalité, déclaration qui illustre parfaitement la démarche poétique de Jean Sénac tout au long de son travail d'écriture et particulièrement au lendemain de son échec avoué du « corpoème » : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut dire des mots tant qu'il y en a, il faut les dire jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent – étrange peine, étrange faute – il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait si elle s'ouvre. ».
[615] Voir le poème « Douze poèmes d'hommage à René Char » (*OP*, p. 764) qu'il conclut par cette affirmation : « Textes impossibles / Possibles / […] / Je crois au poème ».
[616] Hamid Nacer-Khodja, Postface aux *Œuvres Poétiques*, *op. cit.*, p. 797.

résoudre à taire ses exaltations lyriques. Dans son dernier recueil *Plaques* contenant la prophétie d'une mort proche, il associe l'énonciation poétique à son état de survivance :

> Un mot par-là un mot par-ci
> Pour ne pas crever.
>
> (*OP*, p. 781)

Jusqu'en son dernier poème (du moins clôturant son dernier recueil *Plaques*) intitulé « Lettre pour elle » (lettre adressée à « Madame Mort ») et dans lequel il écrit : « Le mot pour ne pas renoncer / Que je laisse à tous mes aimés / Si lestes », il réitère et affirme la nécessité d'un discours poétique sans cesse reconduit pour ne pas succomber au mutisme induit par la censure ou l'auto-censure, fondée elle même sur la déception et l'amertume. Ce qu'il s'agira alors de retenir du lyrisme poétique sénacquien, ce ne sont pas tant les multiples figures du sujet ajointées dans les différents recueils de sa production, qu'un ton donné à l'ensemble de son œuvre, ton à travers lequel le sujet énonciateur n'oublie jamais d'avouer à son lecteur la dérision de son entreprise d'écriture et donc d'y déposer les indices de sa présence un peu honteuse et surtout désolée.

Dans un premier temps, nous jugerons alors de ce ton principalement humoristique et ironique qui donne une note commune à tous les recueils rédigés particulièrement après 1966[617]. Nous constaterons que l'utilisation de l'humour et de l'ironie participe d'une mise en abyme du sujet énonciateur qui d'une part, exprime pudiquement ses propres souffrances ontologiques et prend la mesure de leur impact affectif, et d'autre part, grâce au choix même de ces registres, réalise aussi les limites de sa réalisation poétique. Puis, dans un second temps, nous interrogerons la persévérance avec laquelle le poète continue d'écrire malgré les doutes et les constats d'impuissance, et développerons les raisons ontologiques et poétiques qui motivent sa détermination. Nous verrons que l'expression lyrique se construit alors non plus à travers la présence d'un « je » énoncé mais grâce au mouvement même insufflé par l'énonciation poétique sans cesse renaissante. Enfin, dans un troisième et dernier temps, nous tenterons de comprendre comment, par une déclaration antérieure à l'avènement du « corpoème » et prémonitoire de son insatisfaction, « seule une caméra pourrait rendre mon art poétique », le poète en appelle au relais des arts, à leur réunification, afin que la voix

[617] Date de rédaction du recueil *Avant-Corps* qui inaugure le concept de « Corps Total », ébauche du « corpoème ».

lyrique trouve les moyens d'une résonance artistique à la fois continue et comprise dans sa globalité. La recherche constante d'un effet de présence par le sujet énonciateur l'amène à saluer la fusion des arts, à fantasmer un croisement artistique qui rendrait au sujet lyrique les moyens d'une réalisation plus substantielle ; il ne s'agira pas tant pour le poète de substituer une nouvelle forme d'expression à la poésie, que de composer avec l'ensemble des outils esthétiques que l'art offre dans sa diversité afin de tendre au déploiement et à la naissance d'un sujet en adéquation avec tous ses états d'être.

a/ Donner le ton

Vladimir Jankélévitch déclare que « l'ironie est la souplesse, c'est-à-dire l'extrême conscience. Elle nous rend, comme on dit, "attentifs au réel" et nous immunise contre les étroitesses et les défigurations d'un pathos intransigeant »[618]. Il est certain, et nous le démontrerons dans ce sous-chapitre, que c'est bien dans cette optique que Jean Sénac s'emploie régulièrement à surmonter son discours poétique d'un ton ironique susceptible à la fois de représenter un des fils conducteurs de son œuvre, de donner à cette dernière une unité, et de remettre toujours son acte de discours en perspective avec les faits cités, c'est-à-dire de dédramatiser l'expérience personnelle ontologique mais aussi poétique, en regard d'autres réalités bien plus aliénantes. Ainsi, le sujet énonciateur, grâce à la distance qu'autorise l'ironie, se positionne à l'écart de lui-même et de son image poétique, dans un mouvement d'observation objective : il tente ainsi de se départir d'un schéma d'introspection acquis pour capter de nouvelles réalités égocentriques et faire part d'une conscience alerte qui discerne l'effectivité de la représentation littéraire.

À ces fonctions de l'ironie s'ajoute celle de l'humour qui laisse une empreinte durable, affective, du sujet énonciateur puisque c'est par l'enjeu d'une impression physique (le rire) et non plus seulement intellectuelle qu'il tente de communiquer avec son lecteur. L'humou s'apparentera alors à une forme de « sédimentation lyrique » capable de se déposer au cœur du lecteur et d'agir en chœur, avec sa collaboration. Ainsi le poème s'enrichit d'une tonalité humoristique par lequel le poète se fera complice du ridicule et se sentira de connivence avec la chose plaisantée, y compris et même surtout si elle se réfère à son expérience propre,

[618] in *L'Ironie*, Paris, Éd. Flammarion, coll. « Champs », 1964, p. 35.

comme en témoignent ces deux poèmes intimement liés[619] du recueil *dérisions et Vertige*, composé comme son nom l'indique dans un esprit de dérision et guidé par un regard critique :

ÉCOLE DE COUTURE,
OU COUVENT DE POSSÉDÉES ?
(réalité algérienne d'aujourd'hui)

AUX FILLES D'EN BAS
ATTEINTES D'HYSTÉRIE COLLECTIVE
(dans le goût de Benserade)

Ça va, mes Erinyes, j'abdique !
Cessez un peu cette zizique,
Que j'entende passer le sang
Sur l'autre bord de l'euphémisme !
Je n'étais déjà plus qu'un isthme,
C'est l'hégire, et votre volcan
Fait de moi un paquet de cendres.
Mes Furies, vous pouvez descendre,
Je ne suis plus qu'un petit banc.

(*OP*, p. 778)

TRAVAUX DE COUTURE

Un nerf énervé
Avez-vous vu ça ?
Qui écrit ?
Qui papyruse ?

De l'église à la cynagogue
– À la mosquée ! – nul ne se moque
De soudain cet ange vengeur :
Elles ont rendu Sénac cinoque !

(*OP*, p. 779)

Dans ces exemples, Jean Sénac pratique un sens aigu de la formule humoristique dont il témoigne dans les expressions dénominatives « couvent de possédées » et « atteintes d'hystérie collective ». À la lumière des sommations qui composent le poème, nous comprenons que ces expressions reflètent le jugement et l'agacement du poète qui endure depuis manifestement trop longtemps le bruit des machines à coudre de ses voisines du palier supérieur. La disproportion établie entre l'accusation d'aliénation mentale (« possédées », « hystérie ») et la réalité effective, crée un effet de surprise provoquant le rire du lecteur, et jette le soupçon sur la propre santé mentale du sujet énonciateur qui semble succomber à l'infantilisme lorsqu'il emploie le mot « zizique ». Au contact de « [ses] Erinyes », divinités infernales assimilées aux Furies par les Romains, il apparaît à son tour atteint de folie, comme en témoigne le vers jouant de la paronomase « Elles ont rendu Sénac cinoque ! » : Il se consume dans sa propre fureur en « un paquet de cendres ». Et pour parachever ce portrait, il s'identifie à « l'ange vengeur » et use de la formule polyptotique « un nerf énervé » pour figurer son degré d'agacement. Les néologismes (« papyruse ») s'entremêlent aux archaïsmes (« cinoque ») pour asseoir une tonalité poétique surprenante et décalée. Ainsi, l'ensemble de ces effets syntaxiques, phoniques et sémantiques, ancrent le poème dans une tonalité humoristique survivant à la fugacité de l'énonciation, et versant davantage dans la plaisanterie

[619] C'est pour cette raison que nous avons choisi de les faire figurer en miroir.

que dans la polémique. Cet humour, par lequel la thématique de départ donnée par les éléments du titre se renverse pour finalement s'appliquer au sujet énonciateur, semble révélateur d'une prise de conscience cachée, puisque le poète ne semble pouvoir admettre sa propre crise d'hystérie sans cette forme particulière d'appréhension verbale de la situation, sans le masque et la pudeur de ce mode d'énonciation qui lui permet de ne pas dire frontalement ses faiblesses : sous le voile de l'humour, l'aveu des seuils de tolérance du poète et l'auto-dérision qui dédramatise la situation et la gravité de son état mental ! L'humour semble pour le poète participer à la prise de conscience d'un *pathos*, d'une réalité, qui échappent à la mesure[620], et parallèlement il constitue le moyen pudique d'adresser au lecteur l'aveu de ses propres failles humaines somme toute communes, d'un tempérament tiraillé entre modération et excès. L'humour devient alors un régulateur, un principe de mesure et d'équilibre, un modérateur qui compense les exagérations. Cependant, considérant l'esprit moqueur de Jean Sénac, nous pouvons aussi supposer que cet humour sert un regard amusé qui instaure une distance critique. Il semble se moquer allègrement de ses emportements et la mise en scène poétique de la situation se construit sur un comique de parole qui invite le lecteur à rire en communion avec le poète. L'auto-dérision participe ainsi d'une mise à distance du sujet avec lui-même et avec son double poétique. Le sujet représenté, dont les traits sont grossis par la tonalité humoristique des poèmes, perd de son autorité de conviction et devient ce référent auquel le poète semble vouloir à tout prix échapper ou qu'il souhaite exorciser. À la fois personnage révélateur d'une réalité ontologique et fantasme effrayant, il joue le rôle d'une projection qui donne au sujet énonciateur les moyens de se réaliser dans un état de conscience vive.

À cet humour se conjugue une ironie cinglante à valeurs de critique sévère, d'indignation ou / et de dénonciation. Ces effets ironiques naissent d'une stylistique subtilement travaillée grâce à laquelle le verbe poétique dépasse sa fonction représentative pour tendre vers une véritable remise en question du sujet traité ou de la parole poétique elle-même. Et à travers cette mise en abyme du discours, c'est le sujet énonciateur lui-même qui s'interroge sur ses capacités à poétiser le monde et se tourmente.

De nombreux moyens rhétoriques servent l'ironie dans la poésie sénacquienne, à l'instar du signe typographique tel que le point d'ironie. Nous avons déjà défini ce néographisme propre

[620] Vladimir Jankélévitch use d'une formule parfaitement appropriée à cette hypothèse : « L'ironie nous présente la glace où notre conscience se mirera tout à son aise : ou, si l'on préfère, elle renvoie à l'oreille de l'homme l'écho qui répercute le son de sa propre voix ». In *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 36.

à Jean Sénac comme une ponctuation mise au service d'une visualisation de l'ironie destinée à « marquer l'indignation du poète qui dénonce les vices de la société »[621] afin de rendre « une structure habitable »[622]. Précisons cependant qu'Alcanter de Brahm, journaliste littéraire (*La Critique*), romancier (*L'Arriviste*, 1893), et poète (*Glyptique Appolinaire*, 1937), est l'inventeur de ce signe typographique que Jean Sénac reprendra en conservant sa fonction initiale[623]. Ainsi, dans le poème intitulé « Interrogation » appartenant à la section *Diwân du Noûn*[624] *(Corpoème)* du recueil *Avant-Corps*, nous pouvons lire ces vers :

> Vers la Réserve une lanterne demeurait toute la nuit – sur
> cette terrasse où les ivrognes inventaient un vocabulaire
> … de Pointe
>
> (*OP*, p. 515)

Dans cet extrait, le point d'ironie sert à accentuer typographiquement le parti pris du poète qui se moque des discours de comptoir menés rondement autour de verres d'alcool et qui engendrent un lexique improbable qu'il qualifie ironiquement de « vocabulaire… de Pointe ». Le point d'ironie semble ici davantage mis au service du rire que du dénigrement et l'antiphrase apporte un ton léger aux propos. À ce signe typographique s'ajoute la valeur des points de suspension qui miment le débit confus des ivrognes et celle de la majuscule qui sert la dénonciation moqueuse du registre certainement très familier de leurs échanges. Nous remarquons ainsi que la typographie est particulièrement apte à prendre en charge les signaux visibles de l'ironie et donc « à penser l'absence du corps sémaphorique de l'ironisant [mimant

---

[621] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac. », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 53.

[622] *OP*, p. 627.

[623] Ces précieux renseignements sont extraits de l'ouvrage de Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Éd. Hachette Supérieur, coll. « Hachette Université. Recherches littéraires », 1996, p. 84. Ils s'accompagnent d'une note de l'auteur qui complète ces premières informations et que nous nous proposons de retranscrire ici : « Alcanter de Brahm (Marcel Bernhardt) a intitulé les recueils de ses articles : *L'Ostensoir des ironies* (trois volumes, Paris, Éd. Bibliothèque d'art de La Critique, 1899-1900). Le troisième volume intitulé modestement : "Essai de métacritique, les étapes de la Pensée et le Sens de la Vie", est ainsi épigraphé : « Terminé et paru, selon la volonté de l'Auteur, en date, du 31 décembre 1900, cet ouvrage demeure le dernier livre du XIX^{ème} siècle. » Ironie du sort, le malheureux imprimeur n'a suivi que de façon très imparfaite les consignes d'Alcanter, remplaçant ses ( ) par de banals "?" : d'où une liste d'*errata*, à la fin du volume signalant où il faut lire ( ) à la place de "?". À rapprocher de Pierre Loti (qui, lui, pense plutôt au « rendu » d'une communication enjouée ponctuée de rires à transcrire) : « Il faudrait […] un signe typographique inventé exprès, que l'on mettrait au hasard parmi les mots, et qui indiquerait au lecteur le moment de pousser un éclat de rire » (*Madame Chrysanthème*, Chapitre XII). »

[624] En mai-juin 1967, Jean Sénac écrit *Diwân du Noûn*, un recueil distinct à l'origine et qui sera intégré dans *Avant-Corps*. « Dans ce premier "corpoème" (tel est désormais l'appellation de ses recueils), Sénac invente une mythologie personnelle en introduisant un univers syncrétique correspondant parfaitement à une personnalité aux multiples intersections. » (in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres récits inédits*, *op. cit.*, p. 364.)

la scène], présent seulement en régime oral »[625]. Philippe Hamon explique que « cette dramaturgie typographique forme alors une sorte de mimique, de pantomime du signifiant sur la scène, ainsi théâtralisée du texte, mimique destinée à remplacer celle du corps [absent] de l'ironisant. Et cette gesticulation se remarquera d'autant plus qu'elle se déploiera dans l'espace typographiquement plus raréfié du poème. »[626]

Cependant, le point d'ironie inscrit aussi au cœur du texte l'indignation du poète qui préfère parfois le citer plutôt que de l'insérer, afin de faire résonner davantage sa signification. C'est le cas par exemple dans le poème « Flash 1 » écrit en 1968, du recueil *A-Corpoème* dans lequel il dénonce l'impérialisme américain et sa politique guerrière menée au Viêt-Nam durant les années 1964-1975.

Restaurant à Saïgon

Que désirez-vous Oncle Sam,
Une fondue de fillette au napalm
Ou un corps de bambin troué de billes ?
Arrivages réguliers.

(Poètes nous avons mauvais goût ?
pour ponctuer notre insolence
il faudrait un point de démence,
nous n'avons qu'un point d'ironie !)

(*OP*, p. 571)

Tout en mettant en compétition, ironiquement et de façon implicite, le « mauvais goût » de la tuerie américaine et celui attribué, par les détracteurs du poète, à ses paroles métaphoriques et choquantes condamnant les ignominies de la guerre, Jean Sénac récupère le vocabulaire par lequel il est accusé (« insolence » et « démence ») pour le mesurer à la seule arme qu'il possède, « le point d'ironie » ! La disproportion des accusations dont il est victime, eu égard à l'atrocité des meurtres perpétrés par ses accusateurs, résonne alors comme une preuve de lâcheté et de mauvaise foi de la part de ses détracteurs. Quant au point d'ironie mentionné ici, il sert une double postulation : celle de la dénonciation et celle qui convient à illustrer la prise de conscience de se servir d'un *logos* pesant peu de poids face aux réalités de la barbarie humaine (c'est ce que connote la formule restrictive du dernier vers). Ainsi le poète reconnaît l'insignifiance de son art tout en s'efforçant de le maintenir dans le sillage de l'engagement politique. Se mettant à nu, il assume son impuissance et les limites de son énonciation

[625] Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, *op. cit.*, p. 84.
[626] *Ibid.*, p. 86.

poétique sans abdiquer pour autant et se soustraire au renoncement. Le point d'ironie sert donc d'encrage graphique à un lyrisme tiraillé entre révolte et désolation, en phase d'asphyxie, mais qui cherche résolument les moyens d'une renaissance énonciative.

Au niveau du péritexte, les marques d'ironie peuvent être contenues dans le titre du poème ou dans le vers de clôture. Pour le poète, il importe alors de fixer le plus rapidement possible le pacte de communication auquel va participer son lecteur. Dans le poème suivant extrait du recueil *Avant-Corps*, le titre joue son rôle préventif, informant le lecteur, par le filtre de l'ironie, de la dénonciation et de l'indignation du poète quant aux dérives de l'espèce humaine.

POÈME À L'ÉTAL DES BOUCHERS

Au Viêt-nam
En Indonésie
En Afrique du Sud

Au Viêt-nam
En Angola
Aux Antilles

Au Viêt-nam
En Grèce
En Palestine

Au Viêt-nam
En Espagne
Aux États-Unis

Au Viêt-nam
Au Congo
En Bolivie

Au Viêt-nam
Au Portugal
En Haïti

Au Viêt-nam
Au Nigeria
Au Yémen

Au Viêt-nam
À Formose
Au Québec

Au Viêt-nam
Et parfois derrière
ce mur

Au Viêt-nam
Au Viêt-nam
Au Viêt-nam

Vous ne voulez pas un petit dessin, non !

(*OP*, pp. 498-499)

Le titre « Poème à l'étal des bouchers » s'entend dans son acceptation ironique grâce au rapprochement incongru du mot « poème » et de la dénomination « étal des bouchers » qui, rappelons-le, se réfère à la table de bois sur laquelle les bouchers débitent la viande. L'association de ces deux syntagmes est d'autant plus troublante qu'un étal de boucher, objet où se croisent le bruit des lames et le sang, ne possède rien de poétique tel que nous l'entendons au sens traditionnel du terme[627]. Le poème s'organise comme une succession de noms de pays lancée à chaque nouvelle strophe par le leitmotiv syntagmatique « Au Viêt-nam », qui finit par se répéter trois fois à la dernière strophe, générant un effet d'insistance qui sert lui-même l'aveu d'incompréhension et l'accusation du poète. Le lecteur comprend alors, en associant le titre à la valeur symbolique de l'énoncé poétique, que le sujet énonciateur dresse la liste dénonciatrice de nombreux pays victimes, bien que parfois aussi coupables, d'outrageuses dérives humaines (au regard du poète, l'horreur ne semble épargner personne et l'histoire de chaque pays a son lot de barbarie) pouvant être assimilées à différents fléaux tels que la ségrégation d'une communauté ou apartheid (« Aux États-Unis », « En Afrique du Sud »), l'esclavage colonial (« Au Congo »), la politique dictatoriale (« En Espagne »), les guerres de religion (« En Palestine »), les conséquences meurtrières des lois de l'économie mondiale fondée sur la valeur de l'or noir (« Au Nigéria », « Au Yémen »), la misère civile (« En Haïti ») et autres aliénations humaines. Le vers final « Vous ne voulez pas un petit dessin, non ! » qui sert de « fin mot », clôture ce poème sur une note de colère qui dénonce de manière implicite l'immobilisme du reste de l'humanité auquel il s'adresse directement par l'emploi du pronom personnel « vous », pronom personnel qui vise certes le lecteur mais aussi tous les autres êtres humains témoins de ces atrocités et figés dans leur inconscience ou leur passivité. Il condamne ainsi le bégaiement de l'histoire dont l'homme ne retient pas les leçons ; il semble ne pas comprendre que les hommes puissent continuer à supporter et à générer tant d'infamies sans essayer de se sauver. Ce vers confirme la modalité globalement ironique de l'ensemble du poème et atteint un cran supplémentaire dans la dénonciation grâce à l'intervention de l'interjection finale ponctuée d'un point d'exclamation « non ! » qui

[627] Nous entendons alors par « poétique », un caractère de beauté, de charme, de délicatesse, qui émeut.

souligne le degré d'exaspération du sujet énonciateur. Ainsi, l'ironie devient dans cet exemple, un mode d'énonciation global et le sujet énonciateur multiplie les effets d'ironie en plusieurs endroits du poème, graduant à chaque nouvel effet son mécontentement et son indignation qui cachent une grande détresse. Et si l'ironie sert l'expression lyrique, elle révèle aussi le travail d'ajustement par lequel le poète doit trouver la mesure exacte de l'intensité poétique : ultime guide pour l'entendement, elle se substitue à une tonalité plus neutre qui ne rendrait pas suffisamment compte, ni de l'importance du sujet développé pour l'auteur, ni du degré d'implication de ce dernier, ni du travail de recherche stylistique que cette thématique impose au poète. L'ironie n'est pas seulement au service d'une dénonciation et d'une expression affective ; elle tente de pallier l'insuffisance verbale en même temps qu'elle stigmatise l'indicible. Tout en étant un outil d'expression particulièrement virulent, elle révèle donc au sujet énonciateur les limites de sa parole poétique et l'invite à s'interroger sur ses choix stylistiques : dès lors le sujet s'appréhende par le prisme d'une ironie qui le replace dans un schéma d'interdépendances avec son objet d'énonciation.

Rappelons aussi que l'absence de ponctuation, autre élément typographique très présente dans l'écriture poétique sénacquienne et pouvant servir l'ironie, provoque une polyvalence sémantique qui superpose, à une phrase exprimée, plusieurs idées et plusieurs images, établissant des connivences parfois paradoxales et décalées. Sans user particulièrement de ce procédé dans la perspective énoncée ci-dessus, le poète a néanmoins joué de cette absence de ponctuation pour flouer la sémantique, juxtaposant les images symboliques au point par exemple de ne plus pouvoir donner une définition stable de son art. Il en va ainsi de ce poème rédigé le 31 janvier 1971, qui appartient au recueil *Alchimies (Lettres à l'adolescent*) composé quelques temps avant l'assassinat du poète et qui développe, dans une réduction drastique du *logos*, une véritable réflexion sur le rapport de l'auteur à son écriture, réflexion polarisée sur les enjeux de la parole poétique qui ne cesse d'interroger le monde et le mot :

Il se tient comme un fruit
Offert à chaque bouche
C'est pourquoi il est rêve et monde
Retrouvé
Col de toutes les libertés
Intègre
Intact
Don mortel orgasme

Frayeur
Pied nu parmi tant de semelles
Vie

(*OP*, p. 621)

Dans ce poème, Jean Sénac utilise les métaphores gustatives, géographiques, sexuelles et prosaïques pour tenter d'illustrer, au plus près de son émotion, le polymorphisme de son art et la multiplicité des effets produits sur le sujet énonciateur. L'hétérogénéité de ces images dissout la référence fixe et identifiable au profit d'un kaléidoscope poétique qui saisit la disparité des émotions du poète. La situation paraît alors ironique parce qu'insaisissable, échappant au poète lui-même : il ne parvient pas à saisir verbalement et globalement l'impact qu'exerce son art sur lui-même. Il multiplie les images avant de se résoudre à les condenser en un mot-clé : « vie ». Mais ce dernier suppose trop de référentiels pour permettre d'accéder à une définition unique et affinée. Ainsi, l'absence de ponctuation autorise un déploiement incontrôlé d'images hétéroclites se chevauchant jusqu'à composer un blason original de la poésie. Par là-même, c'est l'étendue des émotions et des fantasmes du poète qui se donnent à lire dans l'élan spontané d'une appréhension impossible à canaliser.

Ajoutons aussi que les figures de style telles que l'antithèse, l'oxymore ou la métaphore servent l'ironie de la parole poétique sénacquienne. En transgressant les associations attendues de l'esprit, elles dénoncent bien souvent la facticité d'un langage trop souvent formaté, et affaiblissent les conventions au profit d'une vision insolite des événements et de l'*ego* qui les formule. Pour ne citer qu'un exemple précis, voici le poème intitulé « Quatrième lettre à Antoine » du recueil *Avant-Corps* dans lequel Jean Sénac en appelle au réveil de l'essence de l'être pour que le poème s'écrive dans une cosmogonie de chair et d'esprit :

Dans le soleil, Antoine,
Tu ne vas pas brûler
Mais ramener ton corps à son juste galet.
Ici sont les cendres, là-bas
L'os dénudé pour que le Poème s'écrive.

Non pas brûler
Mais contenir
- O l'oursin des pupilles à l'heure où le soleil te tire de
  l'écume !
Ici sont les cendres, là-bas
Un diamant de bouse sèche.

(*OP*, p. 470)

Ce poème présente, entre autres, deux figures de style propices à refonder la vision commune du corps. La première contient la seconde : il s'agit de l'analogie que le poète établit par un travail de symétrie syntaxique et typographique entre les cinquième et onzième vers, et de l'oxymore du dernier vers. En effet, par sa structure syntaxique, le poème crée un jeu de comparaisons entre « l'os dénudé pour que le Poème s'écrive » et « un diamant de bouse sèche ». « L'os dénudé », qui représentait déjà de manière métaphorique « le corps ramené à son juste galet », est associé au « diamant de bouse sèche », image oxymorique insolite qui dit la préciosité du corps réduit à sa matière brute, à la défection putréfiable. À cette analogie se superpose l'anaphore des adverbes de lieu « ici » et « là-bas » qui ponctuent l'évolution de la perception et de la pensée du poète vis-à-vis d'un corps appréhendé comme « cendres » et promis à devenir « diamant ». Par ce jeu subtil d'associations métaphoriques et oxymoriques qui créent « un effet de "relief", de "dénivelé" [entre] le comparant et le comparé, [entre] deux champs de réalités différentes »[628], le poète propose une vision nouvelle de ce corps essentiel, démolissant les clichés poétiques de l'incarnation, et élabore un moyen d'expression personnel pour continuer à parler d'un corps non plus déchiré et épars mais global. Il établit ainsi une forme de ressaisissement du moi, un dépassement de la vision commune au terme duquel il accepte et transcende sa condition, il rebâtit son moi. Ces images subjectives forment un schéma de perception de la réalité charnelle du poète qui fonde une part de son identité. Et à ce schéma se juxtapose la réflexion métalinguistique du poète qui ne cache pas son désarroi à travers des révélations telles que : « Langage de mégot, plus banal / Qu'un ticket de bus, qu'une larme »[629], ou encore « Ni art / Ni même pas des mots / Des mégots pour survivre ! »[630], révélations où le langage poétique est associé aux « mégots », à la « banal[ité d']un ticket de bus », c'est-à-dire à des formes d'insignifiance, d'utilité éphémère, commune et de détritus ou autre rebut. Toute la douleur et la désillusion du poète face à l'inconsistance du langage s'entend dans ces associations. Il ne s'agit bien évidemment pas d'un parti pris en amont de l'écriture poétique mais d'un constat amer dans lequel résonne la déception des attentes poétiques du sujet énonciateur.

Enfin, pour clore ce récapitulatif sommaire des formes stylistiques de l'ironie dans l'œuvre sénacquienne, attardons-nous sur l'écriture d'une parabole pertinente, celle du long

[628] Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, *op. cit.*, p. 93.
[629] *OP*, p. 466.
[630] *OP*, p. 594.

poème « Athènes et Jérusalem conjuguées (conjurées) » où héritage philosophique et héritage spirituel sont revisités par le poète et réadaptés à ses ambitions.

Je me suis exilé derrière une lettre.
Rite opaque, nocturne,
Comment le soleil passerait-il ?
Je me suis assis devant le figuier
Et j'ai attendu des pommes.
O faiblesse ! ô folie !
Non, faiblesse et folie
Les palmiers m'ont donné des dattes et les bananiers
des bananes.
Et le pommier donne la pomme, même la plus
défendue.
Le fruit se gonfle, rosit, brunit,
Et si tu ne le prends, il se donne,
Il tombe dans ta main, dans ta bouche, dans tes
yeux.
Et sous les dents tu sais déjà qu'avec le zodiaque de
succulence il donne aussi les ailes (de bonnes
simples ailes quotidiennes pour ne pas tomber
– ailes de pilote, de titane non de titan).
Mais toi devant le figuier, parce que le labyrinthe de
la feuille, cette main verte, cette ombre, cette odeur,
parce que ce lait qui détériore l'œil, toute cette
symphonie et cette malédiction te hantent,
Toi devant ce réduit de barbelés (ni même Barbarie !),
débonnaire et féroce comme l'âne, et comme lui
attaché à ta corde, à ton sentier, à ton couffin,
Toi tu vrombis et tu attends des pommes.

(*OP*, pp. 590-591)

Dans cet extrait d'inspiration stylistique biblique, le poète use de divers moyens rhétoriques propices à véhiculer une ironie destinée à désacraliser l'image du poète. Le poète commence par rendre compte de sa position initiale (« je me suis exilé derrière une lettre ») qu'il va ensuite tenter de décomposer et d'illustrer afin d'en démontrer l'inconsistance. Cette notion d'exil qui s'apparente à un effacement met le sujet en position de victime apeurée. Il ne contrôle plus rien et se masque à l'aide de la « lettre » cherchant à se faire oublier, à se dissimuler derrière elle, plutôt qu'à s'y arrondir. La métaphore « Comment le soleil passerait-il ? » interroge alors les conditions de rayonnement poétique et ontologique du verbe ainsi utilisé, dans une tonalité ironique somme toute dirigée contre le sujet énonciateur lui-même. Le poète se résout alors à admettre « la folie » et « la faiblesse » de ce parti pris, aveu construit sur les bases d'une réflexion de type allégorique dans laquelle les images végétales et le raisonnement logique, mathématique, s'entrecroisent pour démontrer la stérilité de la

position initiale adoptée par le poète. Ainsi, en utilisant divers procédés stylistiques dont celui des ressemblances acoustiques de signifiants qui divergent par leurs signifiés (« titane » / « titan », « barbelés » / « Barbarie »), ou encore les comparaisons qui desservent l'image sacrée du poète (« Toi […] / débonnaire et féroce comme l'âne », « comme lui / attaché à ta corde, à ton sentier, à ton couffin »), le discours poétique affiche l'image d'un idiot attendant du « figuier » qu'il produise des « pommes », métaphore propre à illustrer l'illogisme et l'absurdité de sa démarche poétique. Une parole prolifique, habitée et éclairée, ne souffre pas la « faiblesse » et réclame une disposition juste et appropriée aux perspectives poétiques convoitées, faute de quoi le poète risque d'être à jamais insatisfait et prisonnier d'une attente, d'une passivité destructrice : « Toi tu vrombis et tu attends des pommes ». Ainsi, ce récit allégorique et ironique a valeur d'enseignement général et d'auto-critique pour le sujet qui s'y représente. Les propres erreurs du sujet énonciateur prenant figure lyrique grâce au « je » énoncé y sont décomposées et traduites en images pour une meilleure appréciation et une prise de conscience à la fois éclairante et préventive. Le sujet énonciateur prend acte des raisons d'un éventuel (ou effectif ?) échec et projette ses failles sur le livre ouvert de l'auto-critique afin de casser son image de poète assuré, destiné à manipuler justement un *logos* sacré. Il n'est pas dit pour autant que cette situation soit totalement condamnable car la « faiblesse » et la « folie » paraissent aussi être à la source d'un regard poétique sur le monde et sur soi.

Ainsi, l'ironie sénacquienne s'inscrit dans l'œuvre poétique comme un fil conducteur qui rappelle le sujet lyrique à ses propres hiatus et fixe les difficultés d'énonciation de la parole poétique. Elle permet de distancer un éventuel *pathos*, dépassionne les sentiments, et profile « une mise à plat de la contingence de toutes choses, [devenant] une composante nécessaire de la réussite esthétique du poème lyrique – du moins quand il comporte un élément d'aveu ou relève de la poésie personnelle »[631]. Condition nécessaire mais certainement insuffisante à l'expression lyrique, elle permet aussi au poète de réfléchir sur sa propre réflexion et serait alors, comme le formulait André Gide, « une conscience du par-delà »[632]. L'ironie sénacquienne apparaît aussi comme une sorte d'oraison du silence, un renoncement à l'exhaustivité car l'ironiste répugne à dire trop ou mal. Elle préfigure alors une sorte de pudeur où l'économie du mot s'entend comme une « ellipse ou miniature du don de

[631] Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, *op. cit.*, p. 239.
[632] In *Les Faux-Monnayeurs*, in *Œuvres complètes*, Paris, Éd. Gallimard, 1955, p. 364.

soi, […] une atténuation de l'*ego* »[633]. L'ironiste fait confiance à l'auditeur « pour soulever le sens avec le levier du signe, à la perception pour compléter avec les souvenirs [ou l'imagination] les signaux de la sensation »[634].

De ce fait, le lecteur collabore aux effets de l'ironie en répondant de sa présence et de ses réactions aux attentes du poète. Car l'ironie l'inclut dans une forme d'intimité éveillant en lui la logique du contre-sens et réclame son positionnement. Grâce à l'ironie, le poète établit les bases d'un dialogue implicite avec son lecteur, cherchant son adhésion, et le rendant alors témoin voir complice de son discours, de sa pensée subversive. L'ironie est alors un moyen de rechercher un soutien ou, dans une démarche très socratique la vérité, par delà toute forme d'empathie. En effet, le mouvement ironique attend d'être compensé, d'atteindre une forme de vérité impersonnelle par delà le duo du Moi et du Toi. Cette manière de soustraire pour faire comprendre sert d'invitation à la prise de conscience. Il y a manifestement chez Jean Sénac un amour de la vérité qui dépasse l'intérêt égoïste. Pour preuve en est ce poème du recueil *A-Corpoème* dans lequel le poète interroge la nécessité de la poésie et son obsession du « corpoème », au regard des impératifs vitaux que réclame l'existence humaine :

Ta présence
    Eût anéanti le poème ?
Le monde a-t-il tellement besoin de poèmes ?
N'a-t-il pas besoin d'hommes heureux ?
D'un bonheur silencieux furibond sans axe ?
De tes lèvres à mes lèvres
    Le poème ne serait qu'un paraphe
Sans postérité sur l'espace fantastique
Le temps émerveillé
La mort vaincue.
Toi et moi devenus vie
Serions création continue.
Nul besoin de trace.
Corpoèmes, qu'en ferions-nous ?

(*OP*, p. 595)

La forme interrogative qui engage les premiers vers de ce poème problématise de façon ironique le sens de la parole poétique en regard de la nécessité du bonheur humain. Mais en opposant le « besoin de poèmes » au « besoin d'hommes heureux », le poète sait sa réflexion absurde puisqu'il confronte deux plans d'appréhension de la vie différents qui, loin de

[633] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 83.
[634] *Ibid.*, p. 91.

s'opposer, se complètent, jouissent même d'une relation de causalité, car les poèmes travaillent au bonheur de l'homme. Ces interrogations qui portent en elles leurs propres réponses motivent l'émergence d'une forme de vérité « poéthique ». Leur succède une démonstration visant à établir les bien-fondés du poème présenté comme un « paraphe », c'est-à-dire comme l'empreinte d'un homme, « Toi et moi », prenant « vie » à travers les mots et survivant ainsi à « la mort ». Le poème ne constitue plus « la trace » d'une présence mais devient le substrat de l'existence, participant ainsi logiquement au bonheur de l'homme. Dans cet élan de « prêche par l'absurde », le poète interroge une dernière fois l'utilité du « corpoème », engageant le lecteur à prendre le relais de sa démonstration pour participer à l'émergence d'une évidence, d'une vérité éclairée. Le sujet énonciateur incarne alors une forme de sagesse et d'intelligence philosophique qu'il tente de transmettre à son lecteur.

Au terme de ce sous-chapitre, nous avons pu étudier les qualités poétiques de l'humour et de l'ironie sénacquienne et en appréhender les résonances lyriques. Constituant une permanence de ton dans les six recueils poétiques où le poète théorise et pratique la poétique du « corpoème », l'humour et l'ironie y réfléchissent les conditions d'énonciation de la parole lyrique et résistent à la tentation de céder aux démonstrations les plus emphatiques du *pathos*. Mais à cette voix à la tonalité singulière se superpose une autre spécificité qui donne à la poésie de Jean Sénac une homogénéité lyrique : celle d'un esprit de persévérance qui s'appréhende dans un discours critique et dans l'addition des nouveaux recueils à venir.

b/ <u>L'effort de persévérance</u>.

> Je préfèrerais vivre sans
> ce démon secret qui m'inquiète
> et vous voyez j'écris pourtant.[635]

Nous avons précédemment expliqué que le « corpoème » se définit comme une écriture orgasmique nourrie de l'intensité de l'énergie corporelle, énergie à laquelle se mêle une ironie qui n'est certes pas spécifique aux six recueils présentés en début de chapitre, mais qui s'exacerbe dans cette poétique du « corpoème » et analyse, avec la juste distance d'un regard auto-critique, le processus ambitionné en en révélant les possibilités ainsi que les

[635] Jean Sénac, « Disque », in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, p. 183.

failles poétiques. « L'échec triomphant »[636] du « corpoème » se dessine d'abord grossièrement à travers la structure observée de certains recueils qui se révèlent être de véritables laboratoires expérimentaux de cette poétique, tels que *Lettrier du soleil* ou *A-Corpoème*. En effet, ces deux recueils successifs dans la chronologie d'écriture de l'œuvre sénacquienne, présentent une similitude qui sonne comme un avertissement à l'engluement dans lequel se précipite cette poétique du « corpoème ». Chacun d'eux se clôt par le même poème, d'abord nommé « Héliopole »[637] en accord avec la thématique et le ton du recueil *Lettrier du soleil* dans lequel il figure, puis « Épipoème »[638], titre dont le sens étymologique suppose l'état d'esprit du poète puisqu'« Épipoème » peut se traduire par « poème qui enterre le poème », c'est-à-dire un poème qui signerait la mort de la poésie sénacquienne. Ainsi, sa place dans chacun des poèmes cités, la valeur sémantique du second titre qui lui est attribué, ajoutée à celle du poème retranscrit ci-dessous, préfigurent l'anéantissement du verbe poétique qui ne peut égaler l'intensité et la densité de la chair.

ÉPIPOÈME

Panoplie

Alors il fut permis à chacun de périr selon sa joie.
Les mots n'encombraient plus les vertèbres
Ni la moelle notre horizon.
Toute haie abolie tu allais du pas de ceux qui n'at-
  tendent plus de halte
Et savent autour du sang ce qui est poussière de
  l'astre, ce qui est paraphrase du néant.
Dieu mugit dans le désastre de tes doigts.
Souhaiter a disparu,
Toute saisie, tout orage.
Le sexe – et lui seul exista plus ferme que ton âme –
A disparu, la pulpe du poème
N'est même plus trace de sperme.
Vivant, il ne restait plus qu'à périr dans la multitude
  des jours.
(Sous l'ongle, le fruit glacé et la glaire d'accueil.)
chacun selon son orgasme dans le néant de Dieu.

(*OP*, p. 606)

Ce poème présente tous les effets syntaxiques et sémantiques d'une conclusion. Construit sur le modèle de la rhétorique biblique (« Alors il fut permis ») avec, pour constante,

[636] *OP*, p. 648.
[637] *OP*, p. 559.
[638] *OP*, p. 606.

l'intervention du passé simple qui date un événement accompli dans le passé, et la conjugaison « imparfait / locution adverbiale de négation » grâce à laquelle le procès, c'est-à-dire ici l'énonciation poétique, paraît définitivement close (« Les mots n'encombraient plus les vertèbres »), le poème se charge d'une parole quasiment philosophique évoquant « ceux qui n'attendent plus de halte / Et savent […] ce qui est paraphrase du néant ». Cette démonstration de sagesse et d'esprit sonne la fin d'un cycle d'études et d'expériences poétiques qui se révèle être pour le poète « paraphrase du néant » c'est-à-dire stériles. Le constat de la présence continue et inaltérée du « sexe », métonymiquement représentatif du corps tout entier, qui « lui seul exista plus ferme que [l']âme », prouve la défaite du *logos*, et donc du « corpoème », *logos* qui s'incline devant la densité et l'énergie inégalables du corps. Ne demeure plus que « l'orgasme » comme unique moyen de communication, langage au destin poétique impossible puisqu'il domine toutes les formes de traduction verbale.

En effet, à l'impuissance du poème admis comme simple « corps verbal » transitoire et précaire, se superpose l'insatisfaction d'un verbe qui, ne résistant pas à l'exigence de remembrement du corps, ou davantage encore, à son engendrement, va se démanteler progressivement en un énoncé furieux. « Terrible "constat de l'abîme" où s'engloutit un langage désarticulé »[639] et auquel succombe peu à peu la parole poétique sénacquienne. Ainsi observons nous, dès les premiers poèmes du recueil *A-Corpoème*, un éclatement du vers redoublé d'un dérèglement syntaxique, propre à spécifier l'anéantissement du poème et donc du sujet qui y est énoncé :

LE VOYAGE

Premier tempo:
Pointe-Pescade

Sous le feutre kirghiz et le poil noir de Londres
Fugue le pavot de Blida
L'orchidée au choc d'obsidienne O
(Moribonde) Cache
(Frénésie – nouvelle ?
Vertèbres disloquées
Mais un cri essentiel !)
Notre vocabulaire de pauvre. Préserve
Ma nuit des barbelés mous, des roquets –
Perroquets
Protège

[639] Jamel-Eddine Bencheikh, « Poétique d'un monde-langage chez Jean Sénac », in *Jean Sénac, clandestin des deux rives*, *op. cit.*, p. 53.

Mon front de leurs glaires asthéniques
Ravage et purifie
Eau
Noire (noyau de dieu orgasme)
Eau noire
(Oranges noires de Blida
Crêpe
Nuptial
Cerne – carteboussolerochespoir
Ode nocturne hors d'âge hors labyrinthe – Ton or
nu contre ce brouillard !)
Main (lignes vers l'Autre Planète)
Pour
Tes os (l'Autre Planète !)
Nous
N'avons qu'un couffin d'orties
(Mots ?) Nous n'avons sur la langue – page
(Corpoème ?) – n'avons
Que le ui de l'encre

(*OP*, pp. 565-566)

Dans ce poème, la disposition typographique qui éclate en soubresauts de paroles, floue la logique sémantique de l'énoncé au point de faire perdre au lecteur la valeur du signifié au profit du jeu visuel des signifiants. Certes, le texte continue de vanter timidement « le cri essentiel » de la poésie et le « ui de l'encre » qui situent la voix du poète dans la sphère d'un énoncé engagé et résistant, mais le discours perd de sa cohérence en se désagrégeant et, à l'image du « corps qui fout le camp de toutes parts »[640], semble fuir de tous côtés comme soumis à une tension destructrice qu'il ne parvient plus à contenir. À la manière d'Artaud, le poète désarticule le langage et le restaure selon ses convictions, en amalgamant divers mots afin d'obtenir un seul vocable « carteboussolerochespoir », annihilant ainsi le sens commun du langage initial et par là-même brisant le schéma de communication admis et acquis de son lecteur. Le privant de ses repères linguistiques référentiels, il l'amène à s'interroger sur la valeur même de son langage, tout en lui soumettant son parti pris : le verbe, de surcroît poétique, confronté à la dialectique de la chair, ne peut échapper à son auto-consummation.
Jean Sénac signe finalement dans le recueil *dérisions et Vertige*, son avant-dernier recueil, l'anéantissement total du « corpoème », avoue la défaite du verbe articulé et lui substitue un langage privilégié, communiqué par l'étreinte corporelle, sensation à l'état brut qu'aucune lettre ne peut remplacer, ou encore langage exaltant lié à la temporalité de l'être :

[640] *OP*, p. 602.

Je n'ai d'écriture que palpable
Corpoème, échec triomphant !

(*OP*, p. 648)

Déjà, dans son recueil *A-Corpoème* rédigé en 1968, soit un an après le début de rédaction de *dérisions et Vertige* (1967-1972), le poète avouait :

Mots n'ont donné que pluies que plaies
Ni courant ni piétinant passent
Foudre
    Seule denrée
Avant la Mort !

Je ne prends plus les mots à la gorge
À ta gorge
    Le sourire
Est le seul vocable de transmission.

Août 1970

(*OP*, p. 566)

Il est à signaler que cet extrait figure dans le second poème du recueil *A-Corpoème* (1968) : Nous pouvons donc appréhender l'antériorité de cet aveu formulé deux ans avant la déclaration précédemment citée, datant d'août 1970. Comme le remarque Jamel-Eddine Bencheikh, « la référence est explicitement faite au poème *d'Avant-Corps* [datant de 1966] où le poète [ambitionnait de] "prendre à la gorge le mot" »[641]. À présent, ce dernier reconnaît son impuissance à formuler un verbe poétique susceptible de se substituer au « sourire », c'est-à-dire au corps reconnu « comme seul vocable de transmission ». Le corps devient tout à la fois, l'âme, l'écriture et le cosmos et détrône la représentation poétique. Il est parole totale et totalisante. La poésie est alors dessaisie de son pouvoir de recréer l'être et le monde, pouvoir que Jean Sénac restitue au corps. Dès lors, le poète signe dans sa préface au recueil *dérisions et Vertige*, l'échec de son « corpoème » et figure l'impasse poétique et ontologique dans laquelle il se retrouve :

Pollutions, dérisions, dans un espace de rupture, hors
le suicide, que vivre désormais, que dire, avec quoi ?

(*OP*, p. 627)

[641] « Poétique d'un monde-langage chez Jean Sénac », in *Jean Sénac, clandestin des deux rives*, *op. cit.*, p. 49.

Cependant, cet aveu ne constitue pas le seuil d'un silence poétique irréversible. Bien au contraire, il enracine l'élan d'une recherche reconduite. Le souffle de la création se nourrit de la perte du verbe et de celle de « l'être de langage ». Dès lors, l'éclatement du discours qui génère celui du moi énoncé, compose une nouvelle galaxie lyrique, une parcellisation de l'*ego*, une satellisation de bouts de soi à laquelle le poète se doit inlassablement de trouver la dynamique poétique adéquate. C'est cet esprit de persévérance qui tient d'une véritable foi en son art que nous nous proposons à présent d'appréhender afin d'en saisir la subtile densité, de comprendre son rôle de pierre angulaire de l'œuvre poétique sénacquienne et d'envisager les perspectives ontologiques qu'il charrie.

Tel Don Quichotte ne renonçant pas à ses idéaux, avec la variante d'une pleine conscience, Jean Sénac entreprend de faire œuvre de résistance à l'insupportable, c'est-à-dire à l'insatisfaction et aux défauts de la parole poétique. Simultanément à l'aveu de son échec, il appose un discours de persévérance adressé à la fois aux écrivains et à lui-même, comme une parole d'auto-motivation. Dans un poème au titre éloquent et figurant dans le recueil *dérisions et Vertige*, recueil dans lequel Jean Sénac crucifie le « corpoème » en formulant son anéantissement, une parole d'exhortation se dessine comme une réponse à la peur de se retrouver sans parole.

PRÉFACE À VAINCRE

II

Ne périssons pas. Essayons
De tenir une strophe, une autre,
Un grave de flûte tenace
Jusqu'au raccord – le coq
(ou plutôt cette frénésie d'oiseaux sur le square).
Mais le soleil incertain.

Ne périssons pas. Un café,
Le radeau des visages, la paix
Dérisoire d'un corps (périssoire fruitée),
Toute la mer à inventer
À chaque flaque.

Du moins
Un lit nous accueille, l'horreur
Se tapit le printemps d'un livre.
Ne périssons pas. Ève parle
Dans l'insoutenable silence de nos pas.

(*OP*, pp. 635-636)

Les formules impératives « Ne périssons pas » et « Essayons », apposées au lexique littéraire (« strophe », « livre »), rappellent le poète et les écrivains au combat incessant qu'ils ont décidé de mener. Prisonniers du doute et de la désillusion, ils se doivent de « tenir une strophe » comme l'on tient une ville assiégée, « jusqu'au raccord » du mot et de son repère référentiel. De plus, la référence biblique à « Ève », femme à l'origine de la malédiction des hommes prononcée par Dieu, évoque la nécessité pour l'homme faillible, et donc pour le poète, d'avancer vers sa destinée et d'assumer ses imperfections et surtout celles de son langage. La lutte alors engagée est avant tout une lutte contre soi, contre son « insoutenable silence », lutte qui transite par le travail menant à une parole idéale. Il s'agit pour le poète de trouver le moyen verbal de (re)construire l'être, de réorganiser « le radeau des visages » qui dérive avec le mutisme, de refonder « la paix dérisoire d'un corps » pour ne pas mourir. Car l'énonciation poétique pour le poète est un geste d'existence, et le fait de ne plus pouvoir écrire porte au refus de la vie :

> […] ô ! un peu de salive sur cette page ! pour
> tenir une heure, encore une, jusqu'au Père incertain […]
>
> (*OP*, p. 637)

Dans cet extrait, le « Père incertain » se réfère bien entendu à Dieu et donc à l'au-delà ; et pour repousser cette ultime rencontre, le poète enjoint de marquer « d'un peu de salive […] cette page », c'est-à-dire d'écrire tout simplement. Le rapprochement qu'il établit alors entre le prolongement de la vie et l'écriture traduit par défaut son appréhension de la mort consécutive au silence poétique.

Il n'est pas vain de préciser que le poète rapproche cette lutte intime d'avec le *logos* poétique à celle communautaire de son pays qui continue d'œuvrer en faveur de ses libertés après la guerre d'Algérie. En effet, à l'extrait des pages 635 et 636 cité précédemment, succède celui qui relate le mouvement d'insurrection du peuple algérien contre son propre gouvernement oppresseur[642] :

> En novembre 1969 à Alger,
> Toute révolution lézardée (bazardée),
> Jeunesse et Poésie n'ayant plus que « le droit à l'irrémis-

[642] Le 19 juin 1965, Houari Boumediene arrive au pouvoir par un coup d'état au terme duquel il devient le nouveau président de l'Algérie. Il promulgue l'hégémonie d'un parti unique et, selon ses vœux, l'islam s'affirme « religion d'état » et devient « une composante fondamentale de la personnalité algérienne ». Il durcit la politique nationale et son gouvernement supporté par l'armée procède à de nombreuses arrestations arbitraires. On ne compte plus les enfermements politiques et les disparitions « forcées ».

sible impuissance »
Affûtèrent leur plaie pour « une salve d'avenir »
Et s'en retournèrent aux gouffres.
(Régnez, épiciers !
Plaquez vos néons
Sur ces fous de la morouwa !)
Vigiles.

(*OP*, p. 636)

L'ajointement de ce texte au discours de ralliement à la résistance de la voix poétique, permet d'établir une analogie entre les deux situations. En effet, à l'image du poète submergé par le doute mais prêt à poursuivre sa vocation, répond celle d'un peuple (« Jeunesse et Poésie ») qui « n'ayant plus que "le droit à / l'irrémissible impuissance" » choisit d'« Affût[er ses] plaie[s] pour "une salve d'avenir" », c'est-à-dire pour entretenir l'espoir et participer à une amélioration socio-politique du pays. Ainsi, la figure du peuple gangrené par l'autoritarisme d'un gouvernement arbitraire mais combattant son propre mal, devient la métaphore parfaite de la figure du poète prêt à succomber à son propre cancer, celui d'un mutisme rimbaldien, mais qui résiste d'une voix tâtonnante qui le maintient en vie. Comme le signale Serge Meitinger, « le combat-étreinte est interminable, incessant, toujours à reprendre, [et] ne s'achèvera ni par une victoire ni par une défaite, au sens stricte, [même si] les mots […] ne sont pas tout à fait les bons car ne nomment pas l'intégralité, l'intégrité de l'Homme-combattant. Il y a un reste et le reste est peut-être se qui meut et émeut, encore et toujours, le combattant, le poète : il lui faut toujours conquérir son reste, sa *vraie* présence au monde »[643].

Retourner aux laboratoires.
Recomposer ta lyre et ta toison.

(*OP*, p. 648)

Dès lors, il s'agira pour le poète de poursuivre l'enjeu formulé dans le poème engagé « Citoyens de beauté » datant de 1963 : « Ces mots, nous allons les remettre à neuf ! »[644]. Car il paraît impossible au poète de « rester dans la "stratosphère du verbe" [sans l'atteindre], et

[643] Serge Meitinger, « Pour un cri-galet rendu à Jean Sénac », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 150.
[644] *OP*, p. 400. Dans le contexte de l'époque (l'Algérie post-coloniale), les mots dont il est question ici sont ceux murmurés sous l'occupation française et que les « citoyens de beauté » doivent à présent « sortir [de leur] malheur », mener « dans la rue », auxquels ils doivent rendre une identité algérienne. Le contexte social et culturel a changé lorsque Jean Sénac rédige ses « corpoèmes » et les mots qu'il affronte à présent diffèrent de ceux dont il s'agissait originellement, mais le mouvement de « rem[ise] à neuf » est le même.

[…] le massacre dérivant de la lutte désespérée avec [le langage] »[645] justifie à lui seul le chant : « Je suis massacré / Je chante. »[646] Et cette nécessité de chanter semble même précéder sa résolution, agissant comme un phénomène viscéral et irrationnel le poussant à l'expression poétique. Ainsi, déclare-il en 1967 dans *Le Mythe du Sperme-Méditerranée* :

> Dans la bave et le chiendent
> Malgré moi mon poème tend sa page.
>
> (*OP*, p. 547)

Ces deux vers immortalisent l'assujettissement du poète au mot, établissant un rapport de dominant / dominé inconscient dans un contexte infernal (« bave », « chiendent ») qui rappelle le calvaire du poète. « Malgré [lui, le] poème » s'écrit, se déploie. Dès lors, comment le poète peut-il aller contre cette exigence, contre cette réalité : décider de se taire ne demeure donc qu'un passage, qu'une transition, mais en aucun cas représente une fin. À « l'échec triomphant »[647] du « corpoème » survit donc l'espoir d'une parole à conquérir et par là-même d'un sujet à faire (re)vivre, réalisation absolue et parfaite de ses ambitions poétiques.

> Abysses ! Que le talon touche le fond
> Seule chance pour rejaillir
> Reprendre le sac de cendres
> Et mâcher nos chardons jusqu'à…
>
> (*OP*, p. 592)

En conclusion, rappelons-nous les propos de Salah Stétié qui déclare : « Un homme qui parle a moins peur dès qu'il parle »[648]. Le doute qu'éprouve Jean Sénac sur sa capacité à « poétiser » le monde et l'être, et le constat de son impuissance qui le pousse à signer l'aveu de son échec, celui du « corpoème », fondent cette peur de la parole imparfaite qui force pourtant le poète à poursuivre son travail d'écriture. Le mal porte en lui son propre antidote et cet appel du silence devient pour Jean Sénac moteur de l'énonciation poétique : car ce mal est cette force informe qui travaille les langues et leur donne une violence et une consistance originales, et comme l'exprime Christian Prigent « ne pas vouloir voir le Mal serait marginaliser les formes artistiques qui en relèvent le défi »[649]. La formulation poétique, en

[645] Giuliana Toso-Rodinis, « Le sort de Jean Sénac en France », in *Œuvres et critiques*, *op. cit.*, p. 66.
[646] *OP*, p. 556.
[647] *OP*, p. 648.
[648] In *Le Nibbio ou la médiation des imaginaires*, *op. cit.*, p. 21.
[649] Christian Prigent, *À quoi bon encore des poètes ?*, *op. cit.*, p. 33.

même temps qu'elle creuse le désarroi du poète, exorcise donc la résignation : « Peut-être un accroc, l'accès / À la déchirure / Au-delà de laquelle tout redevient naissance. »[650] Cependant, force est d'admettre que les mots ne suffisent pas toujours à la représentation comme à l'engendrement de la vie ; ce qui amène Jean Sénac dès 1966, dès les balbutiements du « Corps total », ancêtre du « corpoème », à reconnaître :

> Seule une caméra pourrait rendre mon art poétique :
> Tes muscles, tes fous-rires,
> Ballet de signes sur les blocs.
>
> (*OP*, p. 458)

Le poète avoue ici les limites de son art sans toutefois s'y résigner et va dès lors chercher les moyens de les dépasser.

c/ « Seule une caméra pourrait rendre mon art poétique »[651]

Amateur d'art pictural et cinématographique[652], Jean Sénac s'est essayé à la réalisation de trois films entre 1964 et 1968[653]. Il porte en effet un intérêt particulier aux sons et aux images, envers lesquelles il exerce cependant son esprit critique puisqu'il les perçoit aussi comme « diversions, folies patientes »[654] et ne se retient pas d'affirmer « Que le gâchis s'éternise au détour d'une image »[655]. Nous n'avons pas en notre possession de références littéraires ou d'informations critiques concernant d'éventuels propos tenus par Jean Sénac sur l'art cinématographique et qui nous permettraient de recouper ces données, mais son intérêt pour cet esthétique et sa pratique personnelle portent à croire qu'il le considérait comme une réalisation artistique complémentaire et corrélative au travail d'écriture poétique. Il n'est pas étonnant alors qu'il ait déclaré au détour d'un vers poétique : « Seule une caméra pourrait rendre mon art poétique : / Tes muscles, tes fous-rires, / Ballet de signes sur les blocs. »[656] Il n'est pas anodin non plus que cette remarque paraisse dans le poème « Troisième poème

[650] *OP*, p. 646.
[651] *OP*, p. 458.
[652] On sait l'admiration de Jean Sénac pour l'œuvre cinématographique de Pier Paolo Pasolini (voir Préface aux *Œuvres Poétiques* de Jean Sénac, « Les Jumeaux du silence », par René de Ceccatty, *op. cit.*, p. 9.).
[653] Voir bibliographie.
[654] *OP*, p. 519.
[655] *OP*, p. 501.
[656] *OP*, p. 458.

iliaque » du recueil *Avant-Corps*, dans lequel Jean Sénac théorise sa poétique du « Corps Total », poétique qui précède celle du « corpoème » dont elle constitue l'amorce. Ambitionnant la fusion du *logos* et du corps, il creuse et travaille la matière poétique pour trouver la meilleure forme possible d'incarnation verbale de son projet. Il use alors de néologismes, d'images et d'effets sonores qui tentent de rendre compte d'une « carnalité » du mot et d'une expression du corps, union entre l'esprit et la chair annonciatrice d'une « textualisation » du corps dans ses recueils *Le Mythe du Sperme-Méditerranée*, *Lettrier du soleil* et *A-Corpoème*.

Dès lors, son affirmation « Seule une caméra pourrait rendre mon art poétique » suggère que la réalisation filmographique pourrait rendre à la poésie ses qualités d'habitation, car Jean Sénac ne conçoit le poème qu'habité d'une présence palpable, garante d'une transcendance de l'esthétique poétique, présence qu'il ne parvient pas à formaliser durablement et globalement. Les figures du sujet énonciateur, celles du sujet énoncé qui prend corps dans et par l'écriture, et celles du destinataire du poème, oeuvrent à « l'effectivité » de cette présence et contribuent à donner la plus grande amplitude possible à l'expérience narrée et à celle des émotions dépendantes du travail d'écriture poétique. Il s'agira d'instaurer une vibration comme celle, dans la citation initiale[657], d'un « éblouissement propre à Jean Sénac devant la beauté [des corps] adolescents en mouvement qu'on atteint sans [les] toucher et qu'on touche sans [les] atteindre »[658] et dont seule une caméra paraît pouvoir témoigner. En effet, l'objet « caméra » suppose un art de l'exposition qui contiendrait à la fois l'art exposé et l'être exposé. Dans un art poétique manœuvré par la caméra, le poète pourrait alors s'exposer entier, démesurément, mais toujours observé à l'épreuve de son écriture par laquelle il continuerait d'exercer, par tous les sens, la conscience de soi et des autres. L'intrusion d'une caméra bouleverserait les lois de l'entendement et son corps rayonnerait d'un état de présence réelle, dépassant la présence discursive partielle. Elle permettrait la perception rapide de la pluralité des voix qui habitent le poète, figurant ainsi la simultanéité des focalisations et le mouvement ininterrompu de la pensée, tels que Jean Sénac tente d'en rendre compte dans un poème intitulé « Schéma de la misère », poème d'introduction au recueil *Avant-Corps* et rédigé en 1966, approximativement à la même date que celle de sa remarque de référence :

---

[657] Il s'agit de la citation de référence déjà donnée en introduction à ce sous-chapitre mais que nous proposons de rappeler de nouveau ici : « Seule une caméra pourrait rendre mon art poétique : / Tes muscles, tes fous-rires, / Ballet de signes sur les blocs. » (*OP*, p. 458).

[658] Serge Meitinger, « Pour un cri-galet rendu à Jean Sénac », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 147.

Tu as compris, je ne t'aime pas !
Je ne… Tenez, genoux, bien droit.

Les pavés se sont entrouverts.
Mais nous sommes restés en l'air.

Pas… C'est drôle que continue
La petite musique nue…

T'… Passez au napalm mon cœur.
Je laisse avec ses joues en fleurs
    Aime
Aime de son aime pas
Dans l'étang fou du café crème.

Chaque jour c'est Hiroshima.

(*OP*, p. 465)

Dans cet extrait, deux discours s'entrecroisent, respectivement direct et narratif, l'écrivain s'adressant à l'autre, ou se plaçant simultanément à l'intérieur et à distance de lui-même. À la parole adressée à son interlocuteur « tu as compris, je ne t'aime pas ! / Je ne… », se juxtaposent celle d'une focalisation interne (« Tenez, genoux, bien droit ») et le commentaire narratif qui généralise et poétise la situation (« Les pavés se sont entrouverts. / Mais nous sommes restés en l'air. »). Dans l'espace clos du poème, le poète et son image (le sujet énoncé « je ») s'exposent pour mieux se réfléchir, cristallisant ainsi l'état poétique de la situation et figurant la pluralité du moi ainsi que l'anéantissement du sujet énoncé qui disparaît au rythme de l'épuration de son discours, laissant le champ libre à la voix du poète qui commente l'état de fait et conclut « Chaque jour c'est Hiroshima », soulignant l'éternel recommencement du cycle construction / déconstruction de l'*ego*, en proie à ses émotions.

À cette première propriété enviée à l'art cinématographique s'accorde celle zénithale de la production d'effets de présences sonores et visuelles. En effet, nous supposons que lorsque le poète admet que « Seule une caméra pourrait rendre [son] art poétique », il a certainement à l'esprit les effets vocaux et figuratifs de la production cinématographique. Car, fabriquer un effet de présence semble bien correspondre à l'ambition première de son écriture poétique. Ainsi, travaille-t-il à faire résonner la ou les voix qui rendront la présence musicale d'un corps, présence qui traverse et creuse l'œuvre entière. Parvenir poétiquement à l'énonciation d'une voix singulière constitue pour Jean Sénac un défi qui révèle son inquiétude quant à ce que l'écriture ne transmet pas. Nous avons préalablement fait cas du

travail de configuration rythmique et de variations phoniques de sa poésie, susceptibles de spécialiser cette voix[659] et ainsi d'ancrer la présence d'un sujet lyrique au sein de l'énoncé poétique. Nous avons ainsi démontré qu'une voix identifiable par ses inflexions rythmiques et phoniques parcourt l'œuvre de Jean Sénac, modulant des effets de présence plurielle et polymorphe au creux du verbe poétique.

D'autre part, Jean Sénac n'a de cesse de creuser le vers jusqu'à obtenir de lui toute la densité du mouvement intellectuel ou sensible à transmettre. Il s'agit alors moins pour lui de composer une présence que de faire état des effets qu'elle produit, ce qui conditionne le poète à choisir des images non pour leur valeur représentative mais pour les effets sensitifs qu'elles délivrent. À l'instar de Mallarmé dont la poésie force l'admiration de Jean Sénac et qui engage à « peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit »[660] tout en expliquant que « le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes paroles s'effacer devant la sensation »[661], le poète tente d'agencer des images réfléchissant la sensibilité, le champ affectif et la réflexion de celui qui les transcrit.

Tu parles d'amour et d'amour. Je ne comprends
Que la douleur des couilles qui n'ont que leur miroir
Pour se vider. Tu parles de cheveux blonds, de poitrines
Civilisées. Je ne comprends

Que le sexe qui vrombit à vide sur les rocs.
Il y a des motos énormes adolescentes qui dérapent
Sur l'os iliaque. Et des continents qui
Affleurent sous les tripots du cri.

Je ne comprends
Que les larmes où bafouillent des soucoupes volantes.
Et des noms : Ahmed! Mahrez! Kamel! Antar!
Oh, encule-moi! O Youcef, j'ai sucé jusqu'au Coran
Ta course. Maintenant sur le sable

Tu rentres dans le sablier. Tu coules
À pic. Quel océan a pris ta place ?
Quelle planète habille ta queue ?

Le feu est invisible. Tu sais qu'il bouge aux cendres du
    poème. Je ne comprens
Que la douleur du sexe-boomerang.
Tu nous parles d'amour, d'amour, d'amour comme une
    momie qui déroule ses litanies d'or,
Sa pustule. Je ne comprends

[659] Voir les paragraphes intitulés « Sa signature » et « Diversités et résonances linguistiques ».
[660] Stéphane Mallarmé, Lettre à Cazalis du 30 octobre 1864, in *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, p. 206.
[661] *Ibid.*

Que l'abyssale douleur des couilles
Qui refusent la perdition.
Plutôt le Vide que le Trou,
Le Vide où peut croiser la Masse-Compacte-Spirituelle,
Seul Présent concevable. Papa passé tu parles. Je ne
comprends
Que le ciel et la mer accouplés, jumeaux
Bleus, licorne.

Oooooo exil !
L'abyssale douleur jusqu'à l'Os.

(*OP*, pp. 540-541)

Dans ce poème intitulé « La Course », illustratif de la tonalité du recueil *Le Mythe du Sperme-Méditerranée*[662] dans lequel il figure, Jean Sénac se sert d'images « qui ancrent leurs redoutables effets dans la conjonction de la réalité connue et de l'illusion fabriquée »[663]. Le lexique érotique dont il use et qu'il incorpore aux nombreuses métaphores composées sert à mimer la réalité sans filtre d'une incarnation vécue jusqu'à la douleur. Associé à la versification déconstruite du poème et au présent à valeur de permanence temporelle, ce lexique produit l'effet d'une agression, d'un déchirement qu'il faut associer à la « douleur » ontologique « jusqu'à l'Os » du poète, à son énergie charnelle. Les images telles que « la douleur du sexe-boomerang » ou « l'abyssale douleur des couilles / Qui refusent la perdition » demeurent très hermétiques si le lecteur s'évertue à les matérialiser. En revanche, elles génèrent, par leur place finale même dans le vers, une tension, un ressenti qui disent l'état du sujet énonciateur, de la fusion cosmique qu'il incarne au croisement de la « Masse-Compacte-Spirituelle » et du corps. S'entend alors l'intensité d'une énergie qui mène à cette représentation.

Pareillement, la nature de la représentation du sujet ou de l'objet révèle l'état de considération et les intentions du regardant. L'objet du regard paraît alors moins important que l'orientation de ce regard qui, à lui seul, peut transcender la réalité, l'avilir ou la sublimer. C'est la nature du regard, sous les ordres d'une subjectivité pré-définie du sujet regardant, qui rend son intensité et sa densité à l'objet regardé. Apparaissent alors dans certains poèmes sénacquiens des images incongrues qui donnent à la réalité représentée une dimension inattendue et proposent un angle d'approche innovant, révélateur de l'état d'esprit et de sensibilité de

[662] Dans ce recueil que le poète qualifie en réalité de « Poème », « Sénac prolonge sa mythologie personnelle qui n'est que la transposition d'une réalité proche et fantasmée, restituée sous tension. Le poète, dévoyé, exhortant à l'insoumission, désespère du décès de la révolution algérienne, annonciatrice de sa négation et précédant bientôt sa mort ». (in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, p. 364.)
[663] Denys Riout, « La Vue, vue par J-B Oudry », in la revue *Pictura-Edelweiss*, *op. cit.*, p. 107.

l'auteur. Nous en retrouvons un exemple dans le poème « Le Paquet reverdy » rédigé en 1966 et situé dans le recueil *Avant-Corps* dans lequel s'organisent les différentes étapes du « Corps Total », prémice du « corpoème » où s'abolit définitivement la dichotomie chrétienne de l'esprit et de la chair, et où le poète de l'amour semble se réconcilier avec lui-même tout en continuant à observer et à interroger les interactions entre sa formation ontologique et son travail d'écriture poétique.

> Et soudain de mes yeux j'ai vu se craqueler
> Tout le mur du poème.
> Des citoyens silencieux se sont déversés sur ma peau.
> J'en avais plein les tempes, plein les cils – et le nombril
> comblé –, plein les chevilles.
> Des morpions ! Fabuleusement colorés et dicrets
> – Mais parfois arrogants à l'aube dès qu'ils pressentaient
> le passage des barques sous mon balcon.
>
> (*OP*, p. 489)

Dans cet extrait, « le mur du poème » se désagrège non en morceaux de pierres mais en « morpions », eux-mêmes se référant certainement aux mots. L'image péjorative de ces vulgaires poux, choisie par le poète pour représenter les mots, dénote la nature pessimiste de sa considération et suppose sa profonde aversion pour des mots qui lui échappent et ne constituent plus le ciment du poème. L'image convoquée a pour premier effet de supposer l'émotion lyrique ou la réflexion qui sous-tend le choix de cette représentation. Nous savons que le recueil *Avant-corps* polarise sa principale réflexion sur la poétique du « Corps Total » ; mais il engage aussi une dimension métapoétique dans et à la suite de laquelle le mot est interrogé, testé dans ses limites et confronté à ses propres hiatus. Dans le droit fil de cette appréhension du langage, Jean Sénac rédige ce poème et continue de dénoncer le parasitisme des mots, et par là-même de faire état de sa déception, tout en se servant de l'image de colonisation de ces « morpions » fondée sur l'anaphore rhétorique de l'adverbe « plein » et sur la valeur du nom « citoyens », grâce auquel il rend compte de leur présence viscérale, de leur partie liée au corps du poète. À ce dernier élément de modération s'ajoute l'emploi des adjectifs qualificatifs « colorés » et « discrets », couplés à l'adverbe mélioratif « fabuleusement », qui induisent peut-être une forme de fascination et d'admiration de la part de celui qui les a choisis. Mais, succédant immédiatement à cette considération bienveillante s'impose le constat de « l'arrogan[ce] » des mots qui finit de les considérer comme mal appropriés à l'énoncé poétique, tel que l'idéalise le poète. En résumé, l'effet général produit par cette image inhabituelle se révèle être le sentiment d'une prédisposition à l'indécision et

au soupçon, celle du sujet énonciateur autant fasciné que terrifié par des mots qu'il ne parvient pas à dompter.

Le second effet produit par cette image interfère avec la lecture codifiée du lecteur. En effet, elle surprend ce dernier par sa tonalité prosaïque qui paraît jurer dans un énoncé poétique dont l'auditeur attend généralement un écho à des intonations connues, ou une référence à des images habituellement traitées dans ce contexte précis. Or, ici, l'image des « morpions » désarçonne les attentes stéréotypées et formatées du lecteur pour satisfaire celles de son esprit subversif. Cet effet déconcertant et d'inconfort suscité par l'image, les « morpions » paraissant aussi sauter au visage du lecteur, amène ce dernier à s'interroger sur la réflexion même du poète et sur ses propres réactions. Éveillant sa curiosité, elle le pousse à questionner les raisons d'un tel choix et à sonder les causes de son propre étonnement, de sa propre perturbation. L'image joue alors son double rôle de révélatrice et d'initiatrice laissant supposer les conditions affectives et réflexives de son élaboration, et invitant celui qui la découvre à une introspection qui dépasse le simple constat de la surprise.

L'aveu formulé par Jean Sénac (« Seule une caméra pourrait rendre mon art poétique »), alors même qu'il commence juste à rédiger son recueil *Poèmes iliaques*, qui sera intégré à celui d'*Avant-corps* et qui subordonne l'exigence du langage au culte d'un corps auquel il emprunte sa nouvelle lyre pour fonder une poétique et une poésie du « Corps Total », stigmatise non un reniement ou une dévalorisation de son art, mais une recherche de moyens artistiques autres que littéraires qui rendraient à la poésie lyrique son intensité originelle. Par là-même, Jean Sénac ne cloisonne pas les arts mais fait l'apologie de leur réunion. Il ne substitue pas le film à l'écriture mais au contraire y songe pour enrichir cette dernière, la faire tendre à son état de grâce, pour « transcrire [ses] phrases informulées (les vraies !) »[664]. La tentation d'un silence poétique qui entérinerait l'insuffisance définitive de sa parole l'effleure certainement, mais c'est le mouvement même d'une recherche incessamment reconduite qui convainc le poète de poursuivre sa quête poétique, quête dont nous n'avons cessé de montrer l'interaction avec la recherche et la construction ontologiques du sujet. Jean Sénac fonde alors le « corpoème » qui ne parviendra pas à combler l'insatisfaction initiale du « Corps Total » à laquelle la caméra aurait pu répondre, autorisant le déploiement plus dense et plus global d'une présence poétique et révélant davantage le savoir de cette illusion. Mais à défaut d'exaucer tous les idéaux poétiques de Jean Sénac, « le « corpoème » [devient]

[664] *OP*, p. 486.

l'incarnation du Verbe par laquelle le poète nomme et accède lui-même au Nom, [même sporadiquement], et [qui] exauce le vœu d'une langue adamique »[665] dans laquelle résonne encore les inflexions d'une réflexion métaphysique.

Car bien qu'ayant résolu la dichotomie chrétienne entre chair et esprit, la poésie sénacquienne garde trace d'une interrogation religieuse (« Dans l'ordalie du corpoème, l'indice du fœtus de dieu ? »[666]), interrogation déjà présente dans les premiers recueils de Jean Sénac et qui survivra aux derniers. Ainsi, le « corpoème » a aussi partie liée avec la présence du sacré, et il s'agira à présent pour notre travail de recherche, d'éclairer les manifestations de cette autre parole poétique aux consonances religieuses, d'en comprendre la nécessité et les motivations et de tenter aussi de déchiffrer les enjeux ontologiques et poétiques d'une énonciation lyrique aux modalités redessinées.

[665] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac. », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 65.
[666] *OP*, p. 616.

THÈSE

présentée à

L'UNIVERSITÉ DE PARIS EST

ÉCOLE DOCTORALE ENTREPRISE, TRAVAIL, EMPLOI

par

Fanette LAFITTE

Pour obtenir le grade de Docteur

Spécialité : Littérature française du XX^{ème} siècle

« Dans ce chant d'Arlequin, la Haute voix du cœur ».

Lyrisme et quête identitaire dans l'œuvre poétique de Jean Sénac

Tome 2

Soutenue le 16 mai 2008

Sous la direction de :

Mme Pascale ALEXANDRE BERGUES, Professeur à l'Université de Paris Est

Jury :

Mme Pascale ALEXANDRE BERGUES, Professeur à l'Université de Paris Est
Mme Michèle AQUIEN, Professeur à l'Université de Paris XII – Val de Marne, rapporteur
M. Michel BRAUD, Professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour
M. Guy DUGAS, Professeur à l'Université de Montpellier, rapporteur
Mme Aude PRETA DE BEAUFORT, Maître de conférences, habilitée à diriger des recherches, Université de Paris IV-Sorbonne

Deuxième partie :

Les enjeux de la création : une parole lyrique au carrefour d'une quête spirituelle.

[Dieu] est ce dont on parle, ce dont on ne peut pas ne pas parler, mais plus strictement encore ce qui parle, ce qui se dissémine et s'extériorise. […] Dis-moi ce que tu dis [de Dieu] et je te dirai quel poète tu es. [1]

[1] Stanislas Breton, *Foi et raison logique*, Paris, Éd. du Seuil, 1971, p. 256.

Le travail poétique s'est toujours articulé à l'aventure et aux croyances spirituelles comme l'illustre, par exemple, la poésie homérique grecque perçue comme l'interprétation de la parole divine, inspirée par les muses[2]. Par ailleurs, le poète a souvent puisé dans les livres sacrés les images allégoriques et paraboles nécessaires à l'illustration de son discours. Conjointement, il met sa foi à l'épreuve, dans l'acte même d'écrire. Bercé par une enfance pauvre et principalement axée sur les préceptes de l'église catholique enseignés par sa mère, Jean Sénac n'échappe pas à cette ancestrale tradition et son œuvre est saturée de références bibliques et coraniques, en même temps qu'elle rend compte de l'évolution d'une foi à travers laquelle le sens des valeurs chrétiennes est régulièrement interrogé.

Pour le poète, l'identité individuelle se construit à la fois communautairement (par son éducation familiale, sociale, sur les bases de son héritage religieux et culturel) et grâce à ce que l'individu façonne, sous influence certes de cette éducation et de cet héritage, mais aussi et surtout au-delà et contre eux. Les expériences et les événements qui jalonnent le parcours personnel de Jean Sénac, en tant qu'homme et en tant que poète, ont aiguisé un esprit critique et une sensibilité vive qui, loin de vouloir éradiquer les convictions et croyances religieuses de son enfance, l'ont poussé à définir de façon personnelle les fondements de sa foi. Successivement serviteur et ennemi de Dieu, le poète a souvent décrié la mystique catholique et a finalement dénié Dieu, sans toutefois renier sa foi. De ce paradoxe naît un interminable questionnement à la fois d'ordre religieux et existentiel engageant le sujet à se recentrer sans cesse pour aller à la rencontre de *sa* vérité divine.

Les amours homosexuelles, la guerre d'Algérie et ses insoutenables tortures, sont autant d'expériences et d'événements bouleversants qui ont très fortement mis en crise l'héritage culturel religieux du poète. De plus, pour Jean Sénac, le travail poétique se vit

[2] Nous retiendrons le vers d'introduction de l'*Iliade* (Paris, Éd. Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1975) : « Chante, déesse, la colère d'Achille » (Chant I, 1, p. 35) et celui de l'*Odyssée* (Paris, Éd. Librairie Armand Colin, 1963) : « Conte-moi, Muse, l'homme des mille détours » (Chant I, 1, p. 5) auxquels nous pouvons joindre la déclaration d'Ulysse adressée à Démodocos : « Un dieu bienveillant t'a doté pour le chant d'un art prodigieux » (Chant VIII, 498, *id*., p. 130). On retrouve de la même façon dans le premier chant de l'*Odyssée*, la révélation suivante : « Son chant qu'un dieu inspirait » (Chant I, 328, *id*., p. 14).
Alain Billault explique dans son ouvrage *La Littérature grecque* (Paris, Éd. Hachette Supérieur, coll. « Hachette université. Langues et civilisations anciennes », 2000) qu'« Homère n'a pas inventé la légende de Troie, mais il la chante à sa manière dans une composition agencée sous l'inspiration divine. […] Les premiers vers de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* expriment une conception de la poésie où le poète est l'interprète des dieux. Il ne chante donc pas pour s'épancher, pour exprimer sa vision personnelle du monde, mais pour faire entendre un souffle qui vient de plus haut que lui. Lui servir de truchement est une grâce qu'il demande au seuil de son œuvre, en une prière où l'on aurait tord de voir que vaine rhétorique, car les Grecs y reconnaissaient une vérité. La poésie, art sacré, n'avait de serviteurs talentueux que si les dieux le voulaient. » (pp. 17-18).

comme une épreuve sacrificielle par laquelle le lien qui unit le Créateur et sa créature est tour à tour préservé ou remis en question. Ainsi, le poème peut-il devenir l'espace de la prière, de la confidence ou de l'interrogation, et, dans un mouvement unilatéral de l'homme vers Dieu, assure le contact entre monde profane et monde sacré. Dès lors, dans le travail d'écriture lui-même, le poète réalise, soit les possibilités de convergence entre l'esprit saint et l'esprit humain et donc la part sacrée qui fonde son oeuvre, soit la douloureuse incommunicabilité entre les deux entités, divergence qui remet en question la piété du poète et qui interroge l'interdépendance du Créateur et de sa créature. La question de la viabilité du bonheur humain et de l'art poétique sans Dieu se pose alors à lui.

Ainsi, nous prendrons connaissance dans un premier chapitre de l'influence morale et éthique que l'éducation catholique de sa mère a exercée. Car les premiers poèmes de Jean Sénac témoignent des « contraintes et replis d'un être toujours en crucifixion »[3] et d'une foi bâtie sur la crainte du péché. Mais nous verrons aussi que cette « religiosité excessive »[4] permet au poète d'accéder à quelques éléments de réponse concernant sa méditation sur la « fonction » poétique puisqu'il concevra la poésie comme une sorte de mission à laquelle il était prédestiné, sentiment qui ne le quittera jamais.

Dans un second chapitre, nous évaluerons la quantité et la diversité des occurrences religieuses aussi bien bibliques que coraniques présentes dans son œuvre poétique, tout en décryptant leurs valeurs symboliques. Nous appréhenderons simultanément l'enjeu poétique de leur présence et leur influence morale et éthique dans la vie du poète. Et nous verrons également comment Jean Sénac réalise et met à l'épreuve certains préceptes catholiques dans son œuvre poétique et dans sa vie.

Enfin, le troisième chapitre aura pour vocation de détailler les moyens poétiques inspirés de la liturgie catholique par lesquels le poète cherche à maintenir le contact avec la divinité. En priant cette dernière et en la glorifiant, il semble vouloir lui rendre grâce, mais certaines de ses questions le renvoient à sa solitude et exacerbent des douleurs auxquelles Dieu ne répond pas. Ce dernier chapitre s'achèvera alors sur une réflexion consacrée aux réactions du sujet face au *deus absconditus*. Car Jean Sénac ne peut se résoudre au mutisme de Dieu et s'engage dans une rébellion qui s'achèvera sur un retour à l'affirmation de soi et de son art : le salut du poète ne dépendra plus de la volonté divine mais des pouvoirs transcendants de la poésie.

---

[3] Hamid Nacer-Khodja, « Jalons biographiques », in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, p. 327.
[4] *Ibid*.

Chapitre 5 :

Le sceau religieux : héritage et premières convictions

Dès les premiers poèmes de l'anthologie[5] à partir de laquelle nous élaborons ce travail de recherche, nous constatons que l'univers religieux est omniprésent dans la poésie sénacquienne. Suivant différents modes de représentation (thématiques, syntaxiques, rythmiques…), il constitue un fil directeur de notre lecture, une unité de composition de cette œuvre. La religion, son dogme, ses repères communautaires et les résonances d'une expérience singulière de la foi s'entendent régulièrement dans la poésie sénacquienne.
Constituant et constitutif d'un sujet éthique[6], ontologique et poétique, cet univers se décline selon deux sources de modélisation étroitement liées. La première, biographique, provient de l'éducation catholique prédiquée par sa mère, fervente croyante. Cette éducation permettra à Jean Sénac de se sentir appartenir à la grande famille de l'église chrétienne, lui offrant une place au sein d'une culture communautaire et le rattachant aux principes éthiques de la cité. Cet héritage familial devient la clé d'une conciliation entre le monde et le sujet, un point d'ancrage pour chacune des deux parties en présence, autour duquel elles se reconnaissent. La seconde source d'édification de cet univers religieux se situe à un niveau plus intime de l'être. En dépassant l'héritage maternel, le poète rend compte d'une expérience plus personnelle de son rapport au divin. Il produira toute une réflexion critique sur la présence et la manifestation de Dieu, en éprouvera les limites et continuera inlassablement d'interroger les voies célestes. La nature de la foi et du dévouement que le jeune poète affirme dans sa quête spirituelle devient révélatrice d'un sujet lyrique fortement marqué par des convictions religieuses personnelles, fondées sur l'expérience sensible et affective du divin, et qui conditionnent l'existence éthique et artistique du sujet. Ces convictions religieuses constituent aussi les premières marques d'une affirmation existentielle du sujet qui témoigne d'une prise de conscience singulière et par là-même des prémices d'une édification ontologique. Le « je », après s'être effacé au profit de la communauté, suivant la voie de l'humilité et de l'abnégation des préceptes catholiques, s'incarne poétiquement, assumant l'existence d'un sujet investi d'une mission à vocation prophétique et affirmant les nécessités sociales de sa présence.

[5] Il s'agit des *Œuvres Poétiques*, *op. cit*.
[6] Sur l'énonciation poétique du sujet éthique, nous renvoyons aux articles de Jean-Claude Mathieu et Michel Jarrety, respectivement intitulés : « Le poète tardif : sujet lyrique et sujet éthique chez Jaccottet », in *Le Sujet lyrique en question*, *Modernités 8*, *op. cit*., pp. 203-219, et « Sujet éthique, sujet lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, *op. cit*., pp. 127-146. Nous avons recueillis dans ces articles de nombreuses informations qui nous ont aidée à définir la nature du sujet éthique sénacquien, particulièrement traitée dans notre première partie.

1. Une éducation religieuse en point de repère

L'univers religieux hante de manière constante l'imaginaire de Jean Sénac. Peuplé de représentations figuratives, de références aux saintes écritures et d'une rythmique (rythme de la versification) biblique dont le tempo reflète parfois les vibrations de la vie affective du poète, cet univers se cristallise autour d'un sujet lyrique en perpétuelle quête de définition. Or, l'existence et la reconnaissance même d'un sujet suppose une éducation fondatrice, indice des orientations de sa réalisation. Pour Jean Sénac, cette éducation « pétrie de pitié culpabilisante, de charité, de compassion, ou de solidarité sociale »[7] s'édifie comme une source de réflexion éthique, ontologique et poétique. Il nous a donc paru nécessaire de rendre compte de la nature et de l'influence de cette éducation dans la construction du sujet lyrique tel qu'elle s'appréhende dans l'œuvre poétique sénacquienne.

a/ L'héritage maternel

À la lecture des premiers poèmes écrits par Jean Sénac, il apparaît évident que la thématique religieuse est indissociable de la figure maternelle. « Éduqué dans les principes du catholicisme dévot d'une mère baroque »[8], le poète restera très attaché aux valeurs judéo-chrétiennes transmises par sa mère dans sa petite enfance. Autour de la mère, se cristallise donc un héritage religieux qui expliquera en partie les positions éthiques et artistiques du sujet sénacquien. Sa mère, qui incarne un ordre moral catholique vertueux, ordre qui s'impose dans les premiers temps comme point de repère existentiel et artistique du poète, sera aussi la dépositaire d'un questionnement métapoétique ; car, pour Jean Sénac, il existe bien dans la création poétique, un mouvement transcendantal, parfois même la réalisation d'une puissance diffuse qu'il associe directement ou implicitement à l'énergie mystique, à la manifestation du divin.

Dès ses premiers poèmes, Jean Sénac associe la figure maternelle au questionnement métapoétique et religieux. Par un processus de rapprochement poétique entre la figure

[7] Hamid Nacer-Khodja, « Érotique, poétique, politique », postface des *Œuvres Poétiques*, *op. cit.*, p. 788.
[8] *Ibid*.

maternelle et un verbe empreint de spiritualité connue de cette dernière, le poète fonde une parole tendue vers la mère, qui paraît alors être la seule à pouvoir la déchiffrer à sa juste valeur, à la décodifier. À la fois hommage et témoignage, ce discours n'attend pas de réponse mais pose les premiers jalons d'une poésie métadiscursive qui ne cessera de croître tout long de la production poétique sénacquienne.

Ainsi, son premier recueil *Poèmes* (1948-1952) illustre parfaitement cette association entre thématique religieuse et figure maternelle. Dans un premier temps, il s'ouvre sur deux citations empruntées respectivement à Saint Paul et au prophète Mahomet :

> Aujourd'hui nous voyons au moyen d'un miroir, d'une manière obscure, mais alors nous verrons face à face. Aujourd'hui je connais en partie, mais alors je connaîtrai comme j'ai été connu.
>
> SAINT PAUL aux Corinthiens

> Ne vois-tu pas qu'ils sont errants, dans leurs
> Distractions, dans toutes les directions ?
>
> MAHOMET
> Sourate des poètes

La première citation traduit déjà les ambitions existentielles et poétiques de Jean Sénac : le poème, « miroir obscur » dans un premier temps, permettra à l'auteur d'observer le monde à l'aide d'un regard oblique, regard orienté et construit par le travail poétique, qui finira par éclairer le poète, par lui ouvrir la voie directe des mystères de son existence : un « face à face » avec lui-même et le genre humain, une reconnaissance. Et les outils de cette reconnaissance, au sens étymologique où nous l'entendons, sont implicitement donnés au poète par la seconde citation : point « d'errances, de distractions », filles d'égarement, mais la nécessité de se recentrer, de choisir parmi les voix / voies de la connaissance. Dans un second temps, à ce « programme d'écriture »[9] répondant aux ordres d'une éthique sainte et qui prédéfinit la vocation poétique sénacquienne, succèdent trois poèmes aux titres évocateurs : « Le verbe désincarné », « Miroir de l'églantier » et « Épiphanie », chacun d'eux rendant hommage à Jeanne-Marie Comma, la « madre »[10] du poète, fille de mineur catalan émigré en Algérie à la fin du XIX^{ème} siècle ; un hommage qui sera doublé d'une réflexion poétique et

[9] Hamid Nacer-Khodja, *ibid*., p. 787.

[10] « Madre » est le titre que Jean Sénac donnera au premier ensemble de poèmes de son premier recueil *Poèmes*, ensemble comptant les trois poèmes préalablement cités. Le choix du mot espagnol est un hommage aux origines hispaniques de sa mère.

d'une interrogation spirituelle. Nous proposons de retranscrire et de commenter ici les poèmes « Le verbe désincarné » et « Épiphanie » qui illustrent parfaitement cette double postulation :

LE VERBE DÉSINCARNÉ

Je riais puisqu'il faut mettre
entre nous cette évidence
une paille qui témoigne
d'un refus d'une saison

Avec vos belles paroles
vous êtes juges parfaits
mais un silence noueux
suffit à l'honneur qui lève

Je parle je parle trop
ma mère est à l'hôpital
le voisin est sans travail
on cloue l'affront à la porte

Je parle une pierre monte
à la lèvre du proscrit
il y a grande pitié
dans ce royaume du monde

Il faut bien que je sépare
le pain et l'eau du buisson
il faut bien que je m'en aille
loin de vos froides maisons

Le bonheur est impossible
le poème est trahison
le sang rouille sur la table

Qui lui rendra sa raison ?

(*OP*, p. 23)

ÉPIPHANIE

Serpillière écrin de tes doigts
siège défi aux Gobelins
voici que tu remets en place
la masse noire du bonheur

Je reconnais sur la falaise
l'oiseau fidèle à l'églantier
ta voix creuse un nom dans la glaise
une lucarne dans l'ivraie

Serpillière on prenait la route
que le mineur avait choisie
à force de gratter la croûte
on trouvait sous la gorge un nid

Je parle d'une femme pauvre
d'une rivière qui se noue
d'une étoile désobligeante
d'une plaie de sel aux genoux

(*OP*, p. 26)

Au premier poème qui témoigne d'une réflexion métapoétique anxieuse et déroutante[11] et se réfère déjà à quelques repères symboliques bibliques (« le pain », « l'eau », « le buisson ») que le poète semble vouloir réinterpréter au regard du contexte thématique, s'ajointe le second poème qui rend hommage à la figure maternelle, « [la] femme pauvre », ironiquement associée par analogie syntaxique à « une plaie aux genoux », expression aux connotations bibliques révélatrices de l'ambivalence des sentiments du poète à l'égard de sa mère. À la symbolique biblique s'articulent donc la réflexion critique du poète et l'hommage rendu à la

[11] L'ambivalence du lexique pris entre l'énonciation de la nécessité : « Je riais puisqu'il faut mettre / entre nous cette évidence/ […] Il faut bien que je sépare / […] il faut bien que je m'en aille loin de vos froides maisons » et celle de l'échec : « Le bonheur est impossible / le poème est trahison », creuse l'expression de cette anxiété.

« madre » amoureusement blessante. L'univers religieux constitue donc le dénominateur commun aux deux pôles d'existence du jeune poète, à savoir le référentiel maternel et la réalisation artistique. Or, Jeanne-Marie Comma est à l'origine de cette prédisposition spirituelle qui envahit le verbe poétique et fonde l'éthique du poète. Ainsi, la figure maternelle devient repère centrifuge autour duquel se cristallisent l'héritage d'une éducation catholique et la naissance d'un double questionnement à la fois métapoétique et religieux, chacun étant indissociable l'un de l'autre. La marque graphique « je » désigne à la fois le jeune homme de vingt trois ans et le poète, c'est-à-dire un sujet ontologique unifié. Le sujet ne se décompose pas à la mesure des nombreuses dimensions de sa réalisation mais traite en un tout indissociable la question de son existence familiale, de sa réalisation artistique et de son éducation religieuse. Ce traitement uniforme et simultané des repères existentiels du sujet sera reconduit dans le recueil suivant *Les Désordres* rédigé entre 1952 et 1956 qui révèlera toutefois les premiers éclats d'affirmation d'un sujet désormais capable d'affronter sa mère, « [cette] femme oranaise / qui serre dans [la] chair [du poète] ses limpides falaises »[12], un être avec lequel il fusionnait, « faisceau de saveurs / où [il] se reconnaissait »[13]. Car, jusqu'à présent, la figure maternelle apparaissait comme un double obscur du sujet existentiel ; des appellations telles que « Mère ma ténébreuse »[14] définissaient la nature des liens qui unissaient le poète à cet être dont l'aura infernale trahit le caractère obscur, mystérieux, indéfinissable. La référence aux « ténèbres » n'est pas sans rappeler les versets du Livre de la Genèse lorsque Dieu sépare la lumière des ténèbres[15] et les eaux d'avec les eaux par l'étendue du ciel[16]. Contemporaine de la création, la séparation se décline sous forme de déchirure de laquelle naissent l'équilibre et l'harmonie. Le processus d'« expatriation » du sujet au-delà de l'enceinte maternelle semble donc amorcée et rendu sensible par la représentation contrastée qui qualifie la présence maternelle et libère le sujet.

Mais demeure la question de la gestion de l'héritage religieux. Le processus de séparation d'avec la mère étant amorcé, le poète peut prendre la distance nécessaire à une remise en question de ses structures éducatives, et en particulier religieuses. Ainsi, dans son troisième recueil *Les Désordres* rédigé entre novembre 1952 et mai 1956, pose-t-il les premiers jalons de cette interrogation :

---

[12] *OP*, p. 199.
[13] « Miroir de l'églantier », *OP*, p. 25.
[14] *Ibid.*
[15] *Livre de la Genèse*, 1, 4.
[16] *Ibid.*, 1, 6-7.

Dieu n'est-ce pas la voix
de ma mère qui tremble
quand le dernier arbre rassemble
ses fruits,
quand la misère souterraine
délie le dernier bout de laine
et tout de go nous sommes nus ?

19 mars 1955

(*OP*, p. 203)

[…]
« Par le noir d'un galet le Père approchera »
Ma mère taisez-vous
vos grands nerfs vertébraux m'attachent à la croix

« Par le noir d'un galet il sera dans le Fils le
[balancier de
cèdre »
Ma mère taisez-vous
j'abolis la neige

« Tes poèmes mon fils je ne les comprends pas »
Épaules éclairez ! Abeilles à vos dards !
Poésie à front de mule
crève d'un cri ces remparts !

Tes larmes creusent dans la glaise
Honneur ! Honneur ! Acre fumée !
nos mains ont rouillé la falaise
plus d'un matin le pain manquait
un jour nous mangeâmes de l'herbe
Comprenez-vous maman ce verbe ?

« Par le noir d'un galet dites-lui qu'il se taise ! »
j'abolis la neige

Au lieu de vos épaules les larmes de ma mère
Comment pourrais-je me taire ?

Pourtant il n'y a plus ni douleur ni présence
Ni l'espérance d'une défaite sage

L'éternité nous farde, toute neige abolie…

Depuis si longtemps dans le ventre de ma mère
je parle
Depuis si longtemps les printemps sur la table
ont pourri
Me voici sans beauté, la tribu
me chasse

O lassitude vigilante
Néant du Père O repos…

Paris, Août 1955

(*OP*, pp. 218-219)

À la question ouverte du premier extrait répond le dernier vers du poème « Ébauche du père » écrit cinq mois plus tard. Le poète cherche d'abord à définir de façon hypothétique la présence divine en l'associant à la « voix » maternelle et en convoquant la rhétorique et la symbolique bibliques, « l'arbre » pouvant à la fois référer à la connaissance et à l'élément végétal, le vocable « fruit » désignant simultanément « les enfants de Dieu » et le produit naturel ; cette double interprétation, profane et évangélique, met en évidence le travail d'impression subconsciente de l'éducation religieuse du poète sur son mode d'appréhension et de pensée : empreinte qui semble ressurgir d'abord malgré lui, puis qu'il convoque volontairement pour mieux la comprendre et la maîtriser. Le poème semble devenir alors ce « miroir » auquel le poète fait référence en exergue de son recueil[17], un outil d'appui, la possibilité de se regarder, de prendre conscience de ses automatismes de penser, de ses habitus intellectuels, des modèles éducatifs et de leurs influences sur le mode de pensée et de perception de l'individu. Il est ici révélateur du lien étroit que Jean Sénac suggère entre « la voix de [sa] mère qui tremble » et « Dieu ». Une fois encore, la dimension spirituelle qu'il accorde à sa vie paraît directement nourrie de la relation symbiotique qu'il entretient avec sa mère. Cependant, l'interrogation porte davantage sur la définition de cette présence divine que sur les fondements du lien qui unit le poète à Dieu. Dieu est associé à la peur « de [sa] mère […] trembl[ante] », peut-être même à une plainte formulée devant « la misère » d'un peuple. L'entité divine apparaît alors compassionnelle, sa voix fondue à celle de l'homme apeuré. Mais à cette définition se superposent les deux derniers vers du second extrait : « O lassitude vigilante / Néant du Père O repos… ». Le poète y reconnaît l'infructuosité de ses interrogations et choisit de façon radicale et pulsionnelle l'annihilation de la divinité. Dans le second poème, face aux injonctions célestes proférées par sa mère (« Par le noir d'un galet le Père approchera / par le noir d'un galet dites-lui qu'il se taise »), sommation évoquant la malédiction, « le noir d'un galet » rappelant la force obscure du divin, le poète rompt le pacte d'intimité spirituelle qui le reliait à sa mère et décide de rejeter l'image de ce Dieu vengeur et castrateur. Il ne peut associer sa sensibilité aux croyances maternelles qui entérinent la présence d'un Dieu complice de la colère humaine et préfère momentanément nier ce Dieu et par là-même couper court à toute réflexion s'y attachant, goûter au « repos » du *cogito* et de l'affect. Le poète ne peut encore se prononcer sur la question de la nature divine et sur la définition d'une foi personnelle, bien qu'il sache déjà ce qu'il récuse : il refuse la nature de la foi reçue de sa mère. Il préfère dans l'immédiat se concentrer sur les marques et les raisons de

[17] « Aujourd'hui, nous voyons au moyen d'un miroir […] », Saint Paul aux Corinthiens, cité in *OP*, p. 19.

sa présence poétique au monde. Le lecteur assiste alors aux débuts d'un morcellement du sujet qui traite séquentiellement de ses préoccupations, se positionne pour chacune d'entre elles sous un éclairage singulier : à chaque question soulevée, un nouvel interlocuteur répond, bien que toujours le même. Le sujet pensant prend soin d'éviter alors tout amalgame entre présence de Dieu, bénédiction de Dieu et projet d'écriture. L'écriture semble être devenue prioritairement la médiation indispensable pour vivre. En se détachant des influences de son milieu éducatif, il s'octroie le droit de répondre de son art sans faire intervenir l'hégémonie divine, sans l'absolue nécessité d'introduire dans son œuvre une intonation religieuse garante d'une certaine éthique. Au discours qui révèle l'incompréhension maternelle et invoque l'intervention divine pour faire taire le jeune homme, il oppose la fermeté de l'impératif « taisez-vous » : l'affrontement verbal né d'une révolte violente signe les prémices de la constitution du sujet. En rompant avec l'expérience première, celle d'un amour fusionnel avec sa mère, celle d'une obéissance machinale au *credo* de son éducation catholique, le poète entre en dissidence. Expulsé de l'illusion fusionnelle de l'enfance et donc « expatrié de lui-même »[18], le sujet commence à naître à son *ego* dans et par l'écriture. L'art poétique devient moteur et espace d'un déracinement ; il exhorte l'artiste à sortir d'un système de pensée pré-établi pour trouver *sa* vérité. Or, c'est bien l'opposition des discours qui fait apparaître cette vérité et constitue le sujet. « Sans séparation, il n'y aurait pas eu de vérité, il n'y aurait eu que de l'être. »[19] Le sujet énonciateur se détache donc de « la croix », se défait du mode d'existence façonné par l'éducation maternelle pour tendre vers l'auto-consistance, chemin long et périlleux comme il le confie dans ces vers extraits du recueil *Les Désordres* : « Coupés du règne maternel / nous sommes déjà pris dans l'orbe de la vase »[20].

Cependant, cette prise de conscience, si elle signe un détachement effectif d'avec les convictions religieuses maternelles, n'engendre pas de négation absolue de la foi. En effet, après la réaction impulsive par laquelle le poète niait toute existence divine, ce dernier reprend contact avec ses repères fondamentaux et commence un long travail d'introspection qui s'achemine vers une réflexion sans cesse reconduite sur les raisons qui maintiennent sa foi chrétienne active : il y interrogera les croyances spirituelles qui fondent son éthique, tout en dénonçant les « erreurs » et les « abus » d'interprétations des livres saints. Sans récuser les

[18] Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, Paris, Éd. Librairie José Corti, 2003, p. 161.
[19] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, La Haye, Boston, Londres, Éd. Martinus Nijhoff Publishers, coll. « Phaenomenologica », 1980, p. 54.
[20] *OP*, p. 210.

influences dogmatiques de son éducation, le poète va peu à peu adopter la position d'un déiste orientant sa réflexion à partir d'une expérience personnelle et singulière du lien avec la présence divine[21]. Sa foi ne se dément pas et devient significative du sujet plus qu'elle ne lui pré-existait dans une sorte d'acceptation passive. Il la fait sienne en tout état de conscience. Ce n'est plus la foi qui fonde l'identité du sujet mais le sujet qui choisit les modalités d'incarnation et d'expression de sa foi. Et le discours poétique par lequel cette foi s'exprime informe largement des étapes évolutives du dialogue singulier et intime que le poète instaure avec la divinité. Mais pour l'heure, bien que la révolte du poète envers la foi maternelle gronde et profile une séparation nécessaire à la « renaissance » ontologique et spirituelle, la poésie sénacquienne continue d'activer toute une imagerie religieuse où se reconnaissent les signes de la crainte et de la soumission.

b/ <u>Vivre sa foi entre soumission et crainte</u>

Jean Sénac n'exprime pas seulement dans ses poèmes l'état de grâce consécutif à sa rencontre avec l'entité divine. Sa foi, modelée par l'éducation religieuse de sa mère, s'exprime sur le mode de l'obéissance. Dans ses premiers recueils poétiques, il informe ou illustre cette sujétion en employant certaines images qui figurent le sujet énonciateur en état de soumission.

Il en va ainsi, par exemple, de la figure de l'enfant qui hiérarchise dans un rapport d'autorité la place du poète, et celle du Père céleste. Dans le poème, « Silence des oliviers » écrit en 1951, à l'âge de 25 ans, Jean Sénac fait cas de cette position d'infériorité :

> Debout dans l'effondrement de ta grâce
> j'attends
> […]

[21] Nous employons le terme de *déiste* car si Jean Sénac use de l'appellation « Dieu » dès qu'il se réfère à la présence divine, il est vraisemblable que sa foi se nourrisse d'un idéal syncrétique. Et il semblerait, comme en témoigne cette citation de son roman *Ébauche du père, pour en finir avec l'enfance*, que ce soit sa mère qui ait contribué, à son insu, à lui faire refuser toute forme de dogmatisme et de sectarisme religieux : « Maman, je vous aime, maman vous étiez païenne ! Que n'avez-vous pas été, sans le savoir et le sachant ! Catholique, israélite, adventiste, musulmane et guèbre, adoratrice du soleil. Et parfois hindoue et libre-penseuse. Et tout cela sans le chercher, sans le savoir, du bout de l'âme, et chaque fois profondément. Oh, combien ! La liberté, c'est vous qui me l'avez apprise ! Quel maître vous étiez ! Et vous ne le saviez pas. Aujourd'hui encore vous croyez qu'on vous a échappé et vous êtes si profondément en nous qu'on en a parfois peur, avec ravissement. » (*Ébauche du père, pour en finir avec l'enfance*, *op. cit.*, p. 28.)

Moi je dirai Seigneur et
je ne serai plus cet enfant qui hésite
aux jardins de ton agonie.

(*OP*, p. 90)

La figure de « l'enfant » qui réfère au sujet énonciateur, est détaillée par trois mots informant d'une attitude de dépendance à l'égard de Dieu. L'adverbe « debout », associé aux verbes « attendre » et « hésiter », participent d'une mise en scène de la soumission : la posture initiale est amenuise au profit de l'humilité. De plus, à l'appellation « Seigneur » qui porte la majuscule, répond la nomination « enfant » écrite en minuscule : cet écart graphique s'explique bien entendu par le respect des conventions d'écriture, mais leur application rigoureuse souligne la volonté du poète de rendre compte d'une différence hiérarchique entre le Créateur et sa créature. Parallèlement, la figure de l'enfant évoque le motif récurrent biblique par lequel l'homme est identifié comme « enfant de Dieu »[22], dans un schéma filial. Prenant figure de père, Dieu symbolise alors l'autorité, la sagesse et la protection ; l'homme, quant à lui, se doit de respecter ce père céleste, et de reconnaître ses qualités d'entité supérieure. Cependant, à y regarder de plus près, le « je » énoncé n'est « plus » assimilable à « l'enfant qui hésite ». Il témoigne seulement de ce qui a été. Ainsi, le sujet énonciateur affirme une évolution qui n'efface cependant pas la réalité antérieure. Il se positionne à partir d'un vécu qui constitue aussi sa personnalité. Sous la confidence d'un changement, s'entend la fragilité première, et la posture de soumission, puisqu'elle appelle le témoignage, n'est peut-être pas encore totalement dépassée. Enfin, les vers « suspendait mon corps / Dans cette abdication de l'homme devant son Dieu »[23] du poème « Ode à Cernuda » écrit dix-neuf ans plus tard, prouvent l'intensité encore très présente de l'esprit de soumission initial, même si cette « abdication » destructrice, dont la responsabilité échoit à l'homme, fut révélatrice d'une profonde incarnation de la foi.

Se profile alors la question des raisons qui ont motivé l'acceptation de cette soumission. Le poète se confie sur les sentiments et les réflexions qui l'ont conduit à cet état

[22] Voir par exemple la Lettre aux Romains, 8, 14 : « Tous ceux qui sont conduits par l'Esprit de Dieu sont enfants de Dieu. », in *La Bible*, Le Nouveau Testament, *op. cit*., p. 209. Ou encore , dans la Lettre aux Galates, 4, 3-7, il est dit : « Nous, de même, nous étions précédemment comme des enfants, nous étions esclaves des forces spirituelles du monde. Mais quand le moment fixé est arrivé, Dieu a envoyé son Fils : il est né d'une femme et il a été soumis à la loi juive, afin de délivrer ceux qui étaient soumis à la loi, et de nous permettre ainsi de devenir enfants de Dieu. Pour prouver que vous êtes bien ses enfants, Dieu a envoyé dans nos cœurs l'Esprit de son fils, l'Esprit qui crie : « Abba, ô mon Père ! » Ainsi, tu n'es plus esclave, mais enfant ; et puisque tu es son enfant, Dieu te donnera l'héritage qu'il réserve à ses enfants. », in *La Bible,* Le Nouveau Testament*, op. cit*., p. 256.
[23] *OP*, p. 661.

de fait dans de nombreux poèmes. Et la peur paraît constituer la principale motivation de cette sujétion.

À la poursuite de vertus trop idéalisées ou trop « mystiques », axées sur une morale chrétienne de ce qui est permis et interdit, le poète fait sans cesse l'épreuve d'une crainte dérivée de la conscience du péché. Cette conscience mène Jean Sénac à considérer son homosexualité comme signe d'une déviance, d'un égarement, le mettant en danger au regard des lois divines, et plus encore, mettant en danger le lien qui l'unit à Dieu. À travers sa peur de céder au péché de chair, il sent déjà l'éloignement, l'abandon du divin[24] mais ne trouve pas de solution immédiate à la situation cornélienne qui s'offre à lui : en effet, comment parvenir à conjuguer la pratique d'une sexualité condamnée par *La Bible*, et le sentiment de l'acceptation pleine et entière de son être qui le protègerait de la peur et donc de son corrélaire, l'abandon divin, sans braver les lois divines ? Confronté à un véritable dilemme et ne pouvant renier son sentiment d'attirance pour les hommes, il choisit de nier le corps, seul responsable de cette situation, ce qui marque le début d'une fragmentation de l'être qu'il ne cessera par la suite de vouloir panser. En 1949, il écrit ces vers qui prophétisent le combat contre ses propres pulsions, et donc contre lui-même, combat qu'il n'achèvera de livrer que tardivement :

> Liberté. Peur du corps, de l'âme, de soi.
> Envie de tout voir crouler.
>
> (*OP*, p. 54)

S'exprime alors la fragilité d'un homme de vingt-trois ans qui cherche désespérément à se trouver ou à se réconcilier avec lui-même. Écartelé entre deux entités, le « corps » et l'âme », il aspire à plus de « liberté », c'est-à-dire, à une réunification de l'*ego*. Dans un premier temps, il compte son homosexualité parmi les aliénations de l'être, comme une source de déchirement de la conscience. Les nombreuses images de séparation et d'arrachement de son premier recueil *Poèmes*, dans lequel l'homosexualité n'est pas déclarée ouvertement mais se réalise implicitement et sporadiquement, illustrent « la perte de soi précédant la libération de l'être »[25], comme le fait remarquer Dominique Combe dans son article « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac ». Ainsi, lorsque Jean Sénac écrit « l'homme est

[24] Dans le septième poème des *Leçons d'Edgard*, le poète écrit : « L'abandon sourit déjà dans la peur ». (*OP*, p. 127).

[25] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 49.

arraché à son île »[26], ou encore « arbre si profond que le cœur s'y déchire »[27], il formule une négativité, certes peut-être inconsciente mais effective, de l'être. Ces motifs de division ne sont pas rattachés explicitement au thème de la sexualité, mais ils « témoignent de l'angoisse latente qui règne sur l'univers de *Poèmes*, liée à la "reconnaissance" du Père »[28]. Cependant, de cette négativité germera l'émergence d'une « nuit solaire »[29] dans les recueils à venir tels que *Citoyens de beauté*, *Avant-corps*, ou *Le Mythe du Sperme-Méditerranée*, dans lesquels le poète expose sa fierté d'assumer une sexualité qu'il dit être don de Dieu. Dès lors, si Jean Sénac valorise l'obscurité, et à travers elle l'angoisse, lorsqu'il écrit « Et si la nuit est mon chemin / qu'il conduise à la vérité »[30], c'est parce que celles-ci sont les moteurs d'un passage au « corps de lumière de la tradition chrétienne débarrassé de sa dualité tragique chair / esprit »[31]. Cependant, si la question de l'homosexualité constitue l'articulation d'une évolution ontologique et spirituelle, elle demeure pour l'heure un sujet de dislocation de l'être parce qu'inconciliable avec la morale religieuse, et alimente une épineuse crise spirituelle. Car « au cœur de l'homosexualité, il y a la recherche anxieuse […] de la "connaissance", au sens intellectuel et biblique du terme, du Père »[32] : l'auto-questionnement, la remise en cause de soi, de sa nature, engage le corps tout entier et avec lui la parole poétique, tous deux jugés alors étroitement dépendants du pouvoir de création céleste. Or, ce retournement vers soi qui aboutit au détournement de soi, pose la question d'une considération réévaluée de la « connaissance » divine. En effet ; qu'en est-il du lien qui réunit le Créateur et sa créature, lorsque l'homme, créé à l'image de Dieu comme l'affirme *La Bible,* n'incarne plus les vertus chrétiennes ? Qui est donc ce Dieu qui permet à l'homme de ressentir l'appel irrationnel du péché ? Ces questions trouveront partiellement leur réponse dans un martèlement poétique incessant de la représentation et de l'analyse de l'*ego* en rapport avec la manifestation des signes divins. Nous tenterons dans un développement ultérieur d'en appréhender les principaux éléments.

En décembre 1952, Jean Sénac lit *Fabrizio Luppo*[33], roman de l'italien Carlo Coccioli. Ce livre, qui relate l'histoire d'un jeune peintre chrétien de vingt-six ans[34] vivant une

---

[26] *OP*, p. 43.
[27] *OP*, p. 56.
[28] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit*., pp. 49-50.
[29] *OP*, p. 154.
[30] *OP*, p. 188.
[31] Hamid Nacer-Khodja, « Jean Sénac, du Poète Obscure au Poète Solaire », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit*., p. 69.
[32] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit*., p. 48.
[33] Paris, Éd. La Table ronde, 1952.

homosexualité tourmentée qui l'entraîne au suicide, aide paradoxalement le poète à exorciser, sinon à assumer – certes encore difficilement – sa sexualité. De plus, cette lecture est particulièrement révélatrice des préoccupations psychologiques du poète en ces temps d'errance existentielle. En effet, très tôt, Jean Sénac avoue son attirance, peut-être sa fascination, pour l'acte suicidaire, informant par là-même d'un penchant à l'auto-destruction, et d'un dégoût profond de soi. En 1955, il note dans ses carnets : « Toute ma jeunesse, j'ai lutté contre l'idée de suicide, cette complaisance »[35], et la question du suicide posée à travers l'hommage rendu par Jean Sénac au peintre Nicolas de Staël, suicidé, dans un poème éponyme[36] écrit en mars 1955, donne la mesure de sa fragilité et de sa volonté de comprendre. Dans ce poème, il associe le mystère de la mort suicidaire, l'inintelligibilité des raisons qui mènent l'homme à cet acte définitif, l'ambivalence qui mêle dans le suicide l'amour de la vie et sa négation, et la mesure de la « Merci » divine. Le mystère qui flotte autour de l'acte suicidaire paraît à la fois l'attirer et le décontenancer. Et à travers les interrogations qu'il lance dans le poème à Nicolas de Staël, c'est un travail d'introspection qu'il entreprend, car ces questions sont faussement décentrées, et la parole poétique motive, sous couvert de banale curiosité, un retour à soi. En s'interrogeant sur l'effectivité d'un suicide, le poète construit les gardes-fous de sa contenance. Le verbe poétique participe alors d'un double mouvement ontologique : celui de se rencontrer et celui de se préserver de soi. En 1946, dans un entretien avec Simone de Beauvoir à laquelle il avoue son pessimisme et ses pensées suicidaires, il s'entend répondre : « Contentez-vous d'être jeune, d'aimer votre splendide ciel d'Alger qui me laisse toute rêveuse ; conservez votre fraîcheur et ne désirez rien d'autre que ce que vous possédez, voilà la sagesse. »[37] Cette réponse demandera un temps conséquent pour se réaliser mais progressivement le poète trouve dans le travail même de l'écriture les motivations qui le détachent de l'attraction qu'il éprouvait vis-à-vis du suicide. Ainsi, en 1967, en section 7 et 8 du poème « Étreinte » appartenant au recueil *Diwân du Noûn (corpoème)*, il transfère son propre discours dans la bouche du personnage Yahia[38], et alléguant les mots-clés de Gide qui sonnent comme un chant nostalgique et aigu de la vie, il écrit :

---

[34] Rappelons que Sénac a lui aussi 26 ans en 1952.
[35] *Carnet*, 31 janvier 1955.
[36] Pour la reproduction de ce poème, se référer à l'annexe IX.
[37] In *Jean Sénac. Pour une terre possible… poèmes et autres textes inédits, op. cit*., p. 328.
[38] Rappelons que « Yahia » signifie « Jean » et que l'un des pseudonymes adoptés par Jean Sénac était « Yahia el Ouahrani » (Jean l'Oranais). Ainsi le personnage de Yahia dans ce poème aux intonations théâtrales compose probablement une des nombreuses figures du poète. Cette projection poétique de soi participe alors d'une mise en scène salvatrice qui aide le sujet énonciateur à prendre pleinement possession de son argumentaire et donc de lui-même. Elle met à l'épreuve sa logique affective et intellectuelle révélant les rouages de sa réflexion et les indices de sa sensibilité.

7

> C'est comme Godard. Tu as vu *Pierrot le Fou* ? Ce soir-là (dit Yahia) j'ai eu une raison acceptable de repousser mon suicide. Peut-être de vivre, de creuser, de consentir aux mots. Godard, Bach, Dubuffet, Stockhausen, Char, Hikmet, Nallard, Ipoustéguy, la victoire du Viêt-nam. Nous pouvons passer le Gué.

8

> S… disait qu'il éprouvait le suicide comme un insoutenable excès de beauté, une impossibilité à regrouper le regard, à unifier le cœur (dit encore Yahia). Au soupir de Gide : « Devoir quitter tout ça ! » il répondait par un tournoi d'une déchirante avidité : « Comment vivre sans tout ça ! » Il était incapable de séparer un seul de ses sens du toucher. Doucement, consciemment, il en périssait.

(*OP*, p. 524)

En citant Godard et Gide, le poète associe l'expression artistique à la pulsion de vie. Ces deux grandes figures du cinéma et de la littérature, et leurs œuvres respectives, représentent pour Jean Sénac l'incarnation et la matérialisation irréfutables d'un appel de l'existence. Dans la première section, Yahia, personnage emblématique de la condition du poète, confie les raisons qui motivent l'impossibilité, pour lui, de succomber à la tentation du suicide. Il l'explique, dans un premier temps, par le choc de la découverte du film de Godard qui l'a rappelé à la beauté de la vie.[39] Puis, il développe la seconde raison d'un point de vue artistique. En effet, il lie la « raison […] de vivre », au « creusement du mot », c'est-à-dire au travail minutieux du poète qui s'applique à tirer du *logos* poétique, la quintessence de l'art et de l'*ego*. Dans la douleur même et en réalisant l'enjeu de la création, il trouve les moyens de se rattacher à la vie. L'écriture, malgré son lot d'insatisfactions et de perturbations, conditionne le poète au goût de l'effort, de la persévérance et donc de la vie. Ainsi, à l'instar de nombreux artistes cités, il entrevoit dans son travail les possibilités d'une rencontre et d'un dépassement de soi qui implique un dépassement de l'envie suicidaire. Il y rencontre aussi la possibilité d'entrevoir une forme de réalisation ontologique et poétique idéale, tel que le laisse penser la référence symbolique au « gué » du dernier vers : le travail poétique participe du passage d'un état initial à un état secondaire de l'être et de la parole. Et lorsque dans la seconde section, Yahia relate l'explication donnée par S… (s'agit-il de Staël, s'agit-il de Sénac ?) sur son geste

[39] Dans ce film datant de 1965, où le thème éternel de l'amour et de la mort s'impose comme fil directeur, le droit au bonheur et au rêve est rendu à travers la cavale de Ferdinand Griffon et Marianne Renoir de Paris vers la méditerranée. Les références à la littérature et à la peinture (Ferdinand est le prénom du protagoniste célinien, et Renoir, le patronyme du célèbre peintre) y sont particulièrement nombreuses.

mortel, explication par laquelle il énonce sa fascination comme le porte à croire la phrase : « il éprouvait le suicide comme un insoutenable excès de beauté », et son désarroi justifié par « l'impossibilité de regrouper le regard, [d']unifier le cœur », il incarne alors la conscience heureuse d'être encore en vie, malgré ou grâce au discours compassionnel qu'il exerce à l'encontre du suicidé. La puissance évocatrice des vers « "Comment vivre sans ça !" Il était incapable de séparer un seul de ses sens du toucher. Doucement, consciemment, il en périssait. » sert la justification d'une mort programmée avec laquelle le poète semble prendre de la distance lorsqu'il interroge dans le poème consacré au peintre : « Nicolas de Staël, le jaune vous avait-il lâché ? »[40]. Le choix de cette couleur n'est pas anodine puisqu'elle représente le soleil si cher à Jean Sénac et l'ivresse de la vie. Dans cette perspective, le poète semble interroger quasiment à la manière d'un reproche, la consistance d'un tel acte. Nous savons que Sénac se noyait dans un sens panique de l'existence qui, parfois, le faisait même « périr » de l'intérieur. Mais la permanence de son questionnement poétique et le travail de création en général, l'aident à ne pas se consumer, et il les appréhende sous en angle de vue paradoxal et salvateur : pour lui, ils promulguent simultanément la condamnation à mort de l'artiste qui s'y épuise et la grâce accordée qui le sauve. Et tant que cette dualité perdure, que l'espoir se maintient à l'orée de la souffrance, Jean Sénac ne peut se résoudre au suicide, répondant alors aux lois de la morale chrétienne.

Ainsi, la véritable peur qui motive l'attitude de soumission du poète demeure celle non de la punition divine, mais celle de perdre « l'intelligence créatrice, et par conséquent, de se retrouver dans l'impossibilité d'exalter l'univers, de coordonner ses idées, de soutenir ses idéaux »[41]. Or, pour Jean Sénac, l'abandon de Dieu provoquerait cette perte d'intelligence créatrice puisque c'est le verbe divin qui ordonne au verbe poétique. Dans un de ses premiers poèmes intitulé « Rue trésorière », il écrit :

> La nuit s'installe dans le désordre du cri
> mais la Parole demeure intacte.
>
> (*OP*, p. 34)

Dans ce distique, le poète met en perspective la facticité et l'obscurité du « cri » poétique qui demeure incertain et « désord[onné] », et l'immanence de la « Parole » sacrée qui perdure

[40] *OP*, p. 203.
[41] Giuliana Toso-Rodinis, « "Nicolas de Staël" : une élégie ou une exaltation de la vie ? », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne de graphie française*, *op. cit.*, p. 92.

dans un état de perfection. En réunissant dans le même énoncé, verbe poétique et verbe sacré, il crée une relation de dépendance, ou plutôt de comparaison, qui positionne le premier en deçà du second. La qualité de la parole poétique ne peut donc être mesurable qu'à la lumière de la seconde. Or, si Dieu abandonne le poète, il le prive de cet élément de comparaison qui permet de réaliser la qualité de la parole poétique, ordonnant sa négation. Ce rapport entre *logos* poétique et *logos* divin est sans cesse interrogé dans sa praxis comme dans sa théorie, et maintient le poète dans l'appréhension constante d'être un jour abandonné de Dieu. Le poète semble éprouver la suffocante angoisse de ne plus pouvoir bénéficier de cet horizon idéal que représente le verbe créateur divin. Il a donc peur que Dieu, l'abandonnant, lui retire la possibilité d'un auto-accomplissement poétique et donc ontologique, en le privant de l'intelligence créatrice. Dans le poème « Ébauche d'un père » datant de 1955, il formule exactement cette absence de Dieu qui le prive de sa parole et donc le prive d'un auto-engendrement :

> Quelle est donc cette voix la vôtre Père
> et j'interroge connaissant chaque degré de votre fuite
> chaque vertèbre cassée dans le lit maternel
> chaque parole punie
> où la naissance à nouveau se refuse !
>
> (*OP*, p. 215)

Les deux derniers vers de cet extrait nous informent de la corrélation que le poète établit entre une « parole punie », c'est-à-dire « punie » de sa propre insuffisance, et la négation d'une naissance du poète à lui-même. Or, connaissant la réalité de cette insuffisance, le poète interroge Dieu, laissant entrevoir le lien qui unirait la médiocrité ou l'absence de la parole poétique, à la perte du divin. Ainsi, la « fuite » du « Père » provoquerait une aridité poétique qui, elle-même, priverait la poète d'une auto-reconnaissance verbale.

En revanche, le courroux du Seigneur, s'il est prouvé qu'il en soit un, est aussi pour le poète la marque d'une reconnaissance, puisqu'il se substitue à l'indifférence. Jean Sénac accepte alors de prendre en considération que Dieu puisse s'irriter du péché humain, mais il lui associe simultanément des qualités de réconfort. Ainsi écrit-il en 1951 dans le poème « Matin de la joie » :

> Demain la colère du Maître et la reconnaissance
> Celui-ci est mon Seigneur

précédé des vers : De plein consentement l'homme entrait dans la Parole
Mon Seigneur et mon Dieu
et soudain il portait en lui la paix royale
de la pierre roulée.

(*OP*, p. 92)

L'adverbe de temps « demain » induit, comme un présage, la possibilité de la colère divine mais cette colère devient, avant toute considération hasardeuse, le signe d'une « reconnaissance » du créateur envers sa créature. Pour l'heure, le choix volontaire d'accueillir la « Parole » sacrée transporte le croyant dans la sphère d'une « paix royale ». Et cette appréhension de la présence divine qui nourrit le sujet au point sensible de sa réalisation à la fois spirituelle, ontologique, et poétique, œuvre à déconstruire l'idée héritée de sa mère qui présentait Dieu comme une entité redoutable. L'expérience viscérale et poétique de la présence de Dieu encourage le poète à se détacher des préceptes de son éducation religieuse afin de fonder sa propre réalité spirituelle.

c/ <u>Déterminer les modalités de sa foi</u>

Le poète ne peut atteindre la pleine réalisation de soi sans allier une force réformatrice à sa détermination. En effet, si Jean Sénac pressent les enjeux individuels d'une affirmation poétique et ontologique, il a conscience aussi que la rupture d'avec les idéaux religieux maternels est une des clés incontournables de la libération de soi. Non sans difficultés intérieures, « Jean Sénac se dressera donc contre la morale chrétienne de son enfance qui privilégie une variété particulièrement étroite de vertu, et dans la même logique contre sa variante islamique »[42]. Il se révolte contre les lois morales et religieuses qui cadenassent les corps et prétendent borner l'expansion sensuelle du vivant vers les autres et vers le monde. Il choisit alors d'affirmer dans ses poèmes l'engagement d'une parole dénonciatrice et proclame quelque vingt ans plus tard dans son recueil *Avant-Corps* qui participe d'une réconciliation d'avec le corps :

Contre leur morale révulsée
La gloire pudique de vos corps.

(*OP*, p. 458)

Il affirme ainsi l'avènement du « corps » confronté aux lois étriquées d'une morale obsolète. En prônant la sensualité corporelle, il se pose en résistant aux valeurs religieuses de son éducation et de son pays, et absout le péché de chair. Il signe alors le pacte qui l'invite à une auto-réconciliation. La parole poétique est gage de cet engagement et témoigne de sa détermination. Elle le met certes en danger en bravant les interdits chrétiens et musulmans, mais elle se doit d'exprimer, au-delà de toute menace, le chant d'un homme recentré, en réconciliation avec lui-même. Dans son avant-dernier recueil *dérisions et Vertige*, il « accentue la révolte contre la prétendue loi coranique qui rend célibataire le désir des jeunes Algériens […] et contre une révolution dévoyée qui assure à une classe hypocrite et arrogante le monopole de la jouissance matérielle (à l'occidentale) sous le prétexte fallacieux d'un "ordre moral" destiné à maintenir la pureté d'un socialisme »[43] :

Dans cette ville
La jeunesse est un crime,
L'intelligence est un crime,
La beauté est un crime.

La médiocrité est la seule loi.

Poésie battue jusqu'au sang.

Dans cette ville
On ne se parle plus,
On se ment.

On ne se regarde plus,
On s'épie.

On a peur.

(*OP*, p. 712)

Dans cette dénonciation ouverte de la médiocrité sociale, Jean Sénac fait état d'une réalité qui le meurtrit dans sa chair d'homme et de poète. Dans ce contexte, la « Poésie [est] battue jusqu'au sang », dépossédée de son essence et de sa voix. Et à travers son asphyxie, c'est la

[42] Serge Meitinger, « Pour un cri-galet rendu à Jean Sénac », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 146.
[43] *Ibid.*, p. 147.

figure même du poète qui disparaît. La peur seule survit aux regards épieurs, la peur de l'autre, du frère arabe, musulman. À la suite du constat d'ignorance des commandements divins, le poète ne reconnaît plus les idéaux spirituels de son enfance. Et comme unique rempart à cette sclérose du comportement humain, il oppose la « poitrine adolescente »[44], la religion du corps. L'homosexualité ne doit pas seulement se revendiquer, mais surtout s'incarner pour redonner au corps sa légitimité religieuse, et prouver par la sensualité et l'amour charnels, l'existence de Dieu. Car Dieu habite charnellement le poète. Et si la foi se construit à présent sur une adhésion du cœur, elle se réalise dans la reconnaissance d'un Dieu d'amour qui respecte la dignité et la nature de l'homme. Ainsi, dans le douzième poème des *Leçons d'Edgard* rédigé en 1954, il compare « le péché » à « un hommage pur »[45] entérinant ainsi la réconciliation de l'homme et de Dieu grâce au sens mélioratif donné à la locution nominale. Le péché n'est plus bravade ou insolence, mais gage d'une reconnaissance de l'homme qui jouit pleinement des privilèges sensuels que Dieu a bien voulu lui accorder. Car comment serait-il possible qu'un Dieu qui fit du poète un homme de chair et d'esprit, se refuse à sa réalisation pleine et entière ? Pourquoi la chair aurait-elle le goût du péché si Dieu a donné à sa créature le plaisir des sens ? Le poète l'affirme : Dieu est proche d'une joie sensible et sensorielle, et les cinq sens de l'homme doivent servir à une jouissance immodérée de la vie, telle qu'il le plébiscite dans son poème « Approches » datant de 1971, au moment où le chant de l'avidité charnelle atteint son paroxysme :

> À travers nos sens nous touchons
> Je sais je sens je le perçois
> Offert et plus rebelle que mille barricades
> […]
> Je vous ai détraqué mes sens
> […]
> Maintenant je le touche
> Pour vivre le nommer
>
> (*OP*, p. 611)

Tous les sens sont en éveil jusqu'au « détraque[ment] », c'est-à-dire dans leur réalisation la plus incontrôlable, pour « toucher » à l'essentiel, à une vérité irrationnelle. Le pronom personnel « le » du second et avant-dernier vers ne se réfère à aucun élément syntaxique de l'énoncé. Ce hiatus référentiel nous permet d'envisager que le destinataire visé est, soit une part inintelligible de l'être, soit la présence impalpable mais vibrante de la présence divine.

[44] *OP*, p. 712.

Ainsi, par la locution verbale « vivre le nommer », le poète invite les hommes à rejoindre de manière sensorielle la manifestation de Dieu, « le nommer » se référant certainement à l'entité incarnant le pouvoir initial de la nomination. Mais ce même « nommer » peut être tout autant identifié comme la puissance créatrice poétique, affiliée au *logos* divin. Le sujet énonciateur témoigne alors d'une délivrance des sens qui conditionne l'énonciation poétique, en même temps qu'elle ouvre le cœur de l'homme à la présence d'une immanence céleste. Il établit donc une corrélation étroite entre la réconciliation de l'homme avec son corps, l'énonciation de la parole poétique et la reconnaissance divine. Chair, verbe et instance divine sont donc réunis en une même réalisation poétique qui témoigne d'une expérience ontologique, prouvant la conciliation effective d'une incarnation sensuelle et de la reconnaissance, au sens étymologique du terme, céleste. Le corps devient même le lieu où Dieu prend refuge, et le poète est définitivement habité de sa présence. S'établit alors une conversion c'est-à-dire « l'impression en lui, au fond de son cœur de l'image invisible et spirituelle de [Dieu] »[46]. La réconciliation entre l'homme et la présence divine ne s'établit plus par transfert représentatif de l'expression poétique mais par impression charnelle, par manifestation indicielle intérieure, comme le suggère cette strophe extraite du poème « Silence des oliviers » écrit le 16 février 1951 :

> je dirai Seigneur
> et tu bougeras dans ma chair
> tout doucement d'abord
> comme un nouveau-né qui approche
> puis avec la violence des arbres déchaînés
>
> (*OP*, p. 90)

La nomination participe ici de la réconciliation charnelle entre le poète et Dieu. Le poète invoque la présence divine qui finit par s'incarner. Cette réunion viscérale de l'homme et de son dieu initialement perceptible à faible degré comme l'illustre la métaphore du « nouveau né », s'appréhende finalement comme une évidence « violen[te] ».

La foi de Jean Sénac ne tarit donc pas mais se construit sur une identification personnelle d'un Dieu d'amour[47] qui n'exclut pas de ses lois morales, la loi du corps. Dès l'âge de dix-neuf ans, il témoignait déjà de cette réflexion qui dissocie le Dieu idéal d'un Dieu

---

[45] « Vous aimez le péché comme un hommage pur. » (*OP*, p. 132).

[46] Louis Marin, « Masque et portrait », in revue *Pictura-Edelweiss*, *op. cit.*, p. 92.

[47] La conviction du poète selon laquelle Dieu est avant tout Dieu d'amour envers sa créature, constitue une thématique essentielle des premiers recueils sénacquiens. Elle sera développée plus amplement au chapitre suivant à la section intitulée « Dieu d'amour, le Nouveau Testament en référence ».

phénoménologique, présent à la fois dans sa chair et dans l'acte même de l'écriture poétique : « Perdre sa Foi. Est-ce possible ? N'est-ce pas plutôt relâchement, abandon, remise à plus tard, que perte pure et simple ? L'âme peut-elle réaliser – quoiqu'en témoigne Valéry – le néant ? Ce néant (ainsi que certains appellent leur incroyance), ne serait-ce pas manque de direction, déséquilibre entre Dieu pratique et Dieu Idéal, conception d'un système autre que celui que propose la religion ? Dans ce cas, aucun nihilisme, simplement recherche obscurcie, et puisque recherche, admission d'un noyau dispenseur de Joie et de Bonheur »[48].

Mais Dieu est avant tout pour le poète l'inconnu, ce qui reste à découvrir de la transcendance et de soi. L'opacité de cette réalité instinctive que représente la présence divine, constitue un mystère à percer, un défi que le poète doit relever afin d'accéder à la révélation d'une conviction intime et donc à une réalisation de soi. Dans le poème « Chasse » du recueil *Les Désordres*, Jean Sénac raconte un temps d'errance dans les rues d'Alger qui prend la forme d'un voyage intérieur par lequel il tente de déchiffrer sa « nuit » :

> Toute une nuit le sang se sublime s'abîme
> et lorsqu'il croit enfin toucher à son abîme
> l'odeur des cerfeuils le ranime
>
> Toute une nuit j'attends et je chiffre ma place
> mais la terre en nous se déplace
> et bientôt le vide musclé
> prend notre face et l'efface
>
> Où l'inconnu
> où Dieu se trace
> où va l'été
> la courbe folle de nos pieds ?
>
> Toute une nuit cherchant la Nuit.
>
> (*OP*, p. 167)

Dans la première strophe de cet extrait, les deux derniers vers illustrent le mouvement ambivalent de certitude et d'incertitude qui transporte le poète d'une incarnation à l'autre. Le mouvement pendulaire entre « sublime » et « abîme » qui figure l'inconstance du sujet ici référé par son propre « sang », exerce comme une force incontrôlable sur le poète qui ne parvient pas à s'enraciner durablement dans un état déterminé. Chacune des croyances le

[48] Note du 10 octobre 1945 transcrite dans *Heures de mon adolescence*, in *Assassinat d'un poète*, *op. cit.*, pp. 99-100.

concernant semble se dissoudre aussi vite qu'elle est apparue. La seconde strophe met en scène un « je » énoncé qui « chiffre [sa] place », c'est-à-dire cherche à identifier physiquement, rationnellement l'espace de son existence. Or, dès le second vers, il est confronté au constat perturbant que « la terre en nous se déplace », en d'autre terme que l'individu porte en lui l'espace de sa réalisation et qu'il habite le monde à la mesure de son habitation intime. Les vers suivants sonnent comme une menace planant sur le poète et rappellent que si le sujet ne se tient pas à l'écoute de lui-même, il sera alors happé par le vide qu'il génère, son propre vide. La troisième strophe, quant à elle, fait cas de la corrélation existant entre la part d'inconnu en soi que le poète cherche à éclairer et le mystère de la présence divine. Elle semble supposer que l'espace de réalisation ontologique qui échappe sans cesse au poète est celui de la manifestation de Dieu. Ainsi, partir à la rencontre de sa « nuit » représente pour lui un double enjeu : s'engager dans un travail de découverte ontologique qui comprend la découverte poétique, et dans celui, spirituel, qui le rapprocherait de Dieu, et par là-même de lui. Les quêtes ontologiques, poétiques et spirituelles se recoupent donc toutes, affirmant en leur point de convergence l'essentiel existentiel et la présence divine. La « Nuit » écrit avec une majuscule, symbolise donc simultanément la part insondable, insaisissable, pour l'instant, du sujet énonciateur et de la divinité. Le poète porte en lui l'immanence qui le contraint, par sa nature même inintelligible et fuyante, à demeurer en partie étranger à lui-même. Ce qui expliquerait la douloureuse épreuve de l'éventuelle remise en question de sa foi dans les moments de crise spirituelle puisque ne plus croire en Dieu équivaudrait à ne plus croire en lui.

Aussi affermit-il sa foi en la Sainte Trinité et en Jésus qu'il définit comme « poète, confident des poètes, incarnation divine de l'angoisse poétique »[49]. Les nombreuses méditations sur la Passion que le poète adapte à la condition de l'écrivain, font de Jésus un double du poète, « destinataire qui se dérobe, certes, à l'image, mais aussi image même du poète en butte aux railleries, à la violence des hommes ; et, de manière prémonitoire, victime des hommes »[50]. Empreint d'une mystique chrétienne, le poète y puise les représentations de

[49] Jean Sénac, note du 10 octobre 1945 transcrite dans *Heures de mon adolescence*, in *Assassinat d'un poète*, *op. cit.*, p. 99. Précédant cette note, nous lisons cet extrait de « Prière du Poète », un poème envoyé par Jean Sénac à Jean Ollivier, directeur de la revue marocaine *Le Pique-bœuf* :

Toi qui comprends l'âme inquiète
Gesthsémanni-vivant, poète
Jésus !

[50] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac. », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 44. Rappelons que Jean Sénac fut assassiné le 30 août 1973.

son existence, partagée entre douleur et amour, et en se référant régulièrement au poète arabe Al-Hallaj, crucifié pour hérésie, sa poésie s'apparente également à la mystique soufie[51]. C'est donc dans un souci de syncrétisme du christianisme et de l'islam, et parce que chacune des deux religions en présence déploie les motifs de sa condition, que le poète manifeste un goût certain de l'image religieuse. La référence à Jésus participe d'une figuration de la douleur liée à la création artistique. En effet, si Jean Sénac considère Jésus comme poète, c'est parce qu'il reconnaît, dans sa Passion, des similitudes avec le chemin de croix de son propre travail. La figure christique symbolise aux yeux du poète, « l'angoisse » et la détermination, ainsi qu'un idéal de réalisation : les trois piliers de sa vocation poétique. Dès lors, continuer de croire en Jésus comprend de continuer de croire en ses ambitions poétiques, et donc en lui-même.

Cependant, si la foi du poète ne faiblit pas, elle ne lui épargne pas les perturbants assauts d'une réflexion constante sur la nomination. En effet, sa difficulté à verbaliser les conditions de réalisation de la présence divine et à nommer la transcendance elle-même, l'amène à s'interroger sur les qualités de son *logos* poétique. Ainsi, la réalité d'une communication affective avec le divin n'apaise nullement le poète et le renvoie invariablement à ses hiatus verbaux, et par là-même ontologiques, si l'on considère que le sujet pré-existe à la parole poétique autant qu'il lui est dépendant.

---

[51] Par exemple dans le poème « Athènes et Jérusalem conjuguées (conjurées) » rédigé en 1968, nous lisons :

> Cloue-moi. Cloue-moi, avec tes yeux cloue-moi.
> Avec tes mains. Avec ton sexe. Avec ta langue.
> Avec tes pieds et tes vertèbres.
> Avec tes mots. Avec la tendresse et l'horreur.
> Avec la digue. Avec les larmes.
> Avec ta répulsion et ton désir.
> Avec ta chaleur et ton givre.
> Cloue-moi. Forge-moi.
> Tape et cloue.
> […]
> Et cloue encor.
> Cloue-moi.
>
> (*OP*, p. 586)

Ce poème mêle l'aveu d'un désir sexuel à l'image de la crucifixion, afin de faire entendre la violence de l'émotion, qui soumet le sujet à l'appel de l'étreinte. Pour Jean Sénac, il s'agit bien de faire atteindre au lecteur le degré le plus juste de sa propre auto-destruction.

2. L'irrévocable problème de la nomination

Le poète souhaiterait donner poétiquement corps à l'immanence céleste et n'a de cesse d'interroger les possibilités de représenter l'irreprésentable. Ses interrogations spirituelles se doublent invariablement d'un questionnement méta-poétique qui le ramène aux difficultés de la nomination. Et la problématique de cette nomination comprend deux axes de considération : par le premier, le poète tente d'appréhender les éléments qui bornent les capacités énonciatives du langage, quand ce dernier est appelé à nommer Dieu. Quant au second, il interroge l'anonymat du poète aux yeux de Dieu, anonymat qui découle de sa propre incapacité à faire exister verbalement la transcendance. Ainsi, dans chacune des voies d'approche du problème, le sujet énonciateur fait l'expérience de sa propre insuffisance poétique, insuffisance qui, loin de le désespérer, devient le moteur et le sujet d'une création prolixe.

a/ Un Dieu innommable

Si Jean Sénac éprouve invariablement la difficulté de nommer Dieu, de le représenter, c'est très certainement qu'il se fonde sur l'interdit oriental de la représentation mais aussi sur la gnose grâce à laquelle il réalise que l'image, en même temps qu'elle semble le seul moyen d'accès à la vérité, l'en éloigne. Pour le poète, la vérité divine demeure insaisissable dans son essence même et dans sa globalité : seule l'émotion du croyant garantit sa présence. Elle appartient au monde de l'irrationnel, tout comme la foi est adhésion du cœur. Ainsi, l'esprit n'est pas armé pour figurer l'irreprésentable, et le poète doit dépasser ses propres modèles énonciatifs pour tendre à la réalisation d'un verbe nouveau, d'un verbe de chair. Le « Corps Total », puis le « corpoème » constitueront les tentatives d'innovation d'un langage susceptible de rendre compte, entre autres, de la présence viscérale du divin et de la représentation de Dieu. Mais, dans les premiers recueils sénacquiens, le poète avoue son désarroi et se résout à attendre le verbe idéal. Dans le poème « Ses doigts de sable noir » datant du 10 octobre 1949, il témoigne de son état d'exilé du monde et des mots :

> J'attends le sourire qui fêle
> le mot qui accrédite
> la vérité qui tranche.
>
> (*OP*, p. 50)

Dans cet extrait, le verbe « attendre » dénote une forme d'aphasie du sujet énonciateur qui espère obtenir le pouvoir du « mot qui accrédite » et la connaissance de « la vérité qui tranche ». Cet état d'attente ne s'apparente pas à un abandon de soi mais réalise plutôt la dépendance de la parole poétique à un *logos* idéal et certainement divin. Ce tercet illustre l'impossibilité pour le poète de prononcer le « mot qui accrédite », c'est-à-dire celui qui rend palpable, présent, le sujet ou l'objet de la représentation. Il « attend » une révélation poétique de « la vérité qui tranche », révélation qu'il se sent incapable de produire. Son *cogito* ne semble pouvoir se confronter à ce qui le dépasse. Ainsi, le poète se trouve contraint d'utiliser les appellations d'usage pour référer à Dieu, tout en s'efforçant de les enrichir de nouvelles dénominations. Aux noms « Seigneur »[52], « Père »[53], « Roi »[54], ou « Maître »[55], il additionne les expressions de substitution « rugueuse présence »[56], ou encore « Dieu l'indolent »[57]. Et cette multiplication d'appellations montre l'impuissance du langage à nommer l'innommable. Dieu ne peut manifestement être dit que par métaphore. La problématique d'une transcendance impossible à nommer révèle les limites énonciatives du langage. Le poète est renvoyé à ses imperfections poétiques et donc à celles, corrélatives, de sa condition d'homme. Le sujet énonciateur fait l'épreuve de la limite de la réalisation poétique, et de celle de sa réalisation ontologique. Car, comme le stipule Stanilas Breton : « Le mot "ineffable" porte la trace de quelque chose qui ne peut ni se dire, ni se voir et qui ne peut ni se dire ni se voir parce qu'il transcende toute forme, toute détermination, bref toutes les différences ou système de différences et d'opposition en quoi consiste une langue. On peut donc y lire la limite imprescriptible, l'impossibilité de droit qui équivaut fonctionnellement à un théorème de limitation. »[58] Le pouvoir de la nomination représente donc l'envers de la puissance de Dieu sur ses créatures. Et si Dieu est innommable, « c'est que lui seul assigne un nom aux êtres et aux choses, auxquelles il donne existence par le Verbe, souvent invoqué par Sénac »[59].

Cependant, parce que Dieu ne peut être nommé, il devrait avoir les moyens de rassurer le poète au moment de sa dernière misère, celle de la parole impropre ou manquante. Or, lui

[52] *OP*, p. 90.
[53] *OP*, pp. 215, 217.
[54] *OP*, p. 92.
[55] *OP*, p. 92.
[56] *OP*, p. 40.
[57] *OP*, p. 52.
[58] Stanislas Breton, *Foi et raison logique*, *op. cit.*, p. 92.
[59] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 47.

qui garde jalousement le secret du verbe créateur, s'absente, ne porte pas secours au poète agonisant sous le poids de son impuissance à dire. Dans un premier temps, le poète ne s'explique pas cette indifférence, jusqu'à ce qu'il envisage cette absence comme la conséquence même de ses insuffisances verbales.

b/ La reconnaissance nominale perdue

Dominique Combe fait remarquer que « la "misère" du poète est d'être "innommé sans fin […] parcourant tout l'espace de sa condamnation"[60] : incapable de nommer Dieu-le-Père, il est en retour anonyme à ses yeux, privé de sa bienveillance »[61], attendant « que le nom soit dit une fois pour toutes / au nom du Père et du Fils et du Saint Esprit »[62]. Accéder au nom pour le poète serait trouver le salut divin. Or, sans ce pouvoir de nomination, il demeure anonyme aux yeux de Dieu. Car, que pourrait un Dieu pour celui qui ne parvient pas à le réaliser, à lui donner la consistance verbale d'une existence ? Ce constat appelle la question de la genèse poétique appliquée y compris à l'existence divine. Le verbe poétique fait-il exister Dieu ? Et dans ce cas, c'est en toute logique que Dieu ne peut répondre au désarroi du poète. Ou est-ce le verbe divin inégalable qui rend la parole poétique impossible ? Cette double problématique sera particulièrement détaillée dans le dernier chapitre de notre travail. Dans les premiers recueils sénacquiens, la question ne se pose pas à l'esprit du poète qui croit en une présence immuable de Dieu en amont de la parole poétique. Et l'anonymat qu'il subit remet en question l'épaisseur et la nature de son existence. Dans le poème « Veille » du 29 janvier 1952, il exprime les conséquences de cette absence de nomination :

> Solitude à figure réelle
> ce buis qui me traverse
> est-ce la nouvelle gloire du nom
> le retranchement où la chair prend sa transparence ?
>
> (*OP*, p. 102)

[60] *OP*, p. 461.
[61] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 47.
[62] *OP*, p. 187.

Jean Sénac témoigne, dans cet extrait, de la « solitude » bien « réelle » et éternelle[63] dans laquelle semble le jeter « la nouvelle gloire du nom ». Bien entendu, ce quatrain doit s'entendre à la lumière de la valeur ironique du propos, car comment la logique humaine pourrait-elle croire que la « solitude » est mitoyenne de la « gloire du nom ». Le rapprochement oxymorique établit une perturbation de la logique, et la tournure interrogative fait peser de lourds soupçons sur la relation énoncée entre l'isolement où le corps se dissout et la « gloire » d'être nommé. Cette fausse interrogation sert, au contraire, à faire comprendre que le privilège d'être nommé peut aider le poète à sortir de sa solitude. La nomination constitue donc le paramètre de la reconnaissance divine. Mais cette nomination, comme nous l'avons précédemment explicité, échappe au poète. Dès lors, le lyrisme poétique sénacquien devient un moyen illusoire[64] qui rassure et comble cette déficience du nom dont est responsable la divinité. Il s'impose comme un placebo qui donnerait au poète la conviction, somme toute chimérique, de son existence et de son identité. Le « je » énoncé participerait donc de la construction d'un schéma référentiel sécurisant qui se substituerait à la reconnaissance divine. Le verbe poétique se substitue en pure perte au verbe divin pour tenter de trouver un salut à la condition de l'homme. C'est ainsi que dans le poème numéro 4 du *Diwân du Môle*, le poète fait état de ce recours ultime :

> Oh ! ni pour la puissance,
> ni les boucliers, ni les larmes !
> Non ! Mais parce que l'absence du Verbe soudain
> le lacère !
> Et il crie : « Dieu ! », et de son purin
> il éclate au jour !
> La Poésie le sauve !
>
> (*OP*, p. 228)

Ce poème exprime toute l'angoisse du poète signalée par les nombreux points d'exclamation. Le sujet énonciateur explique que « l'absence du Verbe » divin l'anéantit en le lacérant, en le blessant. Comme unique recours à cette absence de nomination, il appelle « la Poésie [qui]

[63] Nous rappelons que le « buis » est un symbole d'immortalité et d'éternité. Cette signification est en rapport avec l'usage du buis le jour des Rameaux.

[64] Dans le poème numéro 6 des *Leçon d'Edgard*, Jean Sénac témoigne d'une prise de conscience de cette illusion à laquelle il trouve cependant un intérêt existentiel :

> Ce n'est qu'une illusion mais tant qu'elle demeure
> La terre au sang se lie et Dieu se perpétue
> […]
> Nous existons […]
>
> (*OP*, p. 126)

sauve ». La majuscule établit le rapprochement entre parole profane et parole sacrée, voire la substitution du verbe divin. Le poème s'approprie alors le pouvoir créateur du *logos* divin, rendant l'existence du poète palpable, et le réconciliant avec sa propre identité. Cependant, Jean Sénac associe son « cri » au « purin ». Il souligne par là-même la lucidité de sa conscience quant à la translation chimérique en marche. Il accepte de croire en une parole poétique qui lui permet d'« éclat[er] au jour », c'est-à-dire de se réaliser, même s'il demeure conscient de la facticité et de la fugacité de cette considération. Le poète attend toujours de Dieu l'appellation qui lui rendra son unicité, mais cherche parallèlement les moyens personnels d'une réalisation de soi qui l'obsède.

Ainsi, nous avons pu détailler qu'au travers de l'écriture poétique, le poète cherche les moyens de se faire reconnaître de Dieu, mais se résigne simultanément à élaborer ses propres repères nominatifs par lesquels il tente de s'auto-réaliser. L'insuffisance de la parole poétique exile davantage le poète et pénalise ses ambitions à la fois spirituelles et ontologiques. Cependant, à défaut d'obtenir une réalisation divine de la nomination convoitée, il se raccroche au sentiment d'avoir été élu pour réintroduire la poésie dans le monde de la grâce et incarner la voix du salut.

3. Se sentir élu

Pour Jean Sénac, l'écriture poétique est à la fois un exutoire, un élan de fraternité, mais demeure avant tout le lieu d'une révélation lyrique. La souffrance et l'enthousiasme qu'elle mobilise l'amènent à croire, dès ses premiers essais d'écriture poétique, en une explication méta-physique de sa condition de poète. Dans une correspondance échangée avec sa mère, première confidente du poète, Jean Sénac confie que la poésie est à ses yeux la preuve d'une élection divine à laquelle il doit répondre sans détour. Engageant sa vie, il parcourt l'épreuve de sa réalisation poétique en véritable missionnaire, avouant que la recherche d'une expression personnelle sonne souvent comme une crucifixion de soi. Cette destinée ordonnée par le divin ne sera pourtant jamais reniée et fondera l'objet même de la parole poétique.

a/ Conjecture et destinée

Le 12 juillet 1946, Jean Sénac écrit à sa mère : « Je considère cette vie de poète comme une mission dont Dieu m'a chargé et un apostolat que je dois aux hommes, mes frères », aveu qu'il corrobore dans une nouvelle lettre datant du 20 juin 1952 en affirmant : « Je suis poète et je remercie chaque jour Dieu, notre Terre, de cette merveilleuse grâce. »[65]. La correspondance de Jean Sénac confirme la revendication d'une prédestination de sa fonction de poète qui s'exprime aussi dans sa poésie comme par exemple au vers du poème « La nuit du doute » écrit en 1964 : « O ce chant qui depuis des siècles / Me guettait. »[66]. Dès ses premières élaborations poétiques, l'écriture est vécue comme « une mission », « un apostolat », une vocation née sous le signe de la fatalité. Cette considération prédispose le poète à ouvrir sa voix et son cœur aux réalités sociales qu'il côtoie. Mais parallèlement, elle implique un travail d'introspection, d'écoute de soi, qui participe d'un perfectionnement de l'énonciation. Le lyrisme sur lequel repose la poésie sénacquienne s'exprimera donc selon une double orientation : il servira le témoignage des ambivalences de la condition humaine traduisant ainsi un regard décentré, et révèlera le parcours initiatique du poète à travers l'épreuve de la création artistique, appelant alors un égocentrisme critique. Engagé corps et âme dans cette mission qui l'expose aux autres et à lui-même, Jean Sénac mesure les enjeux de cette élection divine. Il en accepte tous les dangers, y compris celui d'y sacrifier sa vie. Et aux prédictions réitérées de sa mère, « la poésie fera ton malheur », il répond dans une lettre datant du 22 juillet 1947 : « Dieu m'a tracé une route, il faut que je la suive jusqu'au bout. »[67].

Ainsi, le poète accepte en toute conscience ce « don maudit » qu'il vivra en martyr. Il sait ce « privilège » accordé par Dieu sacrificiel, et cette élection divine a pour conséquence une réalisation antithétique, à la fois vécue dans la souffrance, dans l'insatisfaction et la frustration, et motivée par une nécessité vitale, une urgence salvatrice. Ainsi avoue-t-il dans sa préface au recueil *Avant-Corps*, écrit quelque vingt ans après sa révélation : « Le poète est condamné à tout dire, à avouer le monde, depuis le fœtus où tout fut gravé. Mais transcrire, c'est aussi déchiffrer, ordonner le message et lui restituer son feu. C'est arracher le corps à ses

[65] Témoignages apparaissant dans l'article de Jean Déjeux, « Jean Sénac, poète pour habiter son nom », in *Jean Sénac vivant*, *op. cit*., p. 11.
[66] *OP*, p. 421.
[67] In *Jean Sénac. Pour une terre possible… poèmes et autres récits inédits*, *op. cit*., p. 331.

ténèbres et lui donner dans le vocabulaire un espace de transmission. »[68] La première phrase de cette réflexion va dans le sens d'un décentrement de la parole poétique destinée « à avouer le monde ». Le poète doit trouver les mots qui disent « tout », à la fois une universalité intemporelle et une vérité circonstancielle. L'enjeu de la parole poétique est donc de réunir, d'unifier, ce qui par essence est diffracté dans le temps et dans l'espace. Cet idéal engage forcément un effort de dépassement de soi nécessaire au dépassement du langage commun et de l'esprit étriqué. Mais cette première mission est vécue sous le sceau d'une « condamnation » qui oblige le poète à se soustraire à sa destinée. L'emploi de ce terme connote à la fois une crainte et une résignation du sujet énonciateur. Par la suite, le « mais » d'opposition rétablit la mesure de cette vocation et introduit les étapes nécessaires à l'idéal de transcription du monde. Le travail du poète ne s'arrête pas au devoir d'énonciation : il comprend une phase de décryptage (« déchiffrer ») par laquelle le poète doit saisir l'essence de l'objet de sa contemplation, un travail de structuration syntaxique et stylistique (« ordonner le message et lui restituer son feu ») qui participe de la justesse et de l'adéquation du message, et un effort de « transmission » du « corps » c'est-à-dire un don de soi, d'une voix d'une sensibilité auquel il faut trouver le plus juste espace de réalisation. Ainsi, le poète qualifie ce « don » de la poésie de « maudit » parce qu'il l'oblige à se confronter à ses propres ténèbres et ne l'assure jamais d'un idéal, d'une perfection, ne le protège ni de lui, ni de sa parole, ni de ce[ux] qui l'environne[nt]. Cependant, s'il accepte sa destinée de poète, c'est aussi parce qu'il réalise qu'elle représente sûrement la voie de son salut. Pour la revue *Afrique*, il compose le 4 mai 1946 un poème intitulé « La quête inapaisée », dans lequel il rend compte de l'unique chance qui s'offre à lui :

> Seigneur, pourquoi m'avez-Vous fait
> d'une aussi peu commune argile.
> […]
> mais vous m'avez voulu poète
>
> et frappé d'un Mal sans recours :
> trop de Rêve et trop peu d'Amour
> pour satisfaire en moi la Quête.[69]

À l'interrogation initiale qui s'entend comme l'expression d'un regret succède l'affirmation du troisième vers qui entérine la décision du poète de mener à bien la mission choisie par Dieu. Et cette destinée paraît d'autant plus évidente à assumer qu'elle le sauve de l'excès de

[68] *OP*, p. 448.
[69] In *Afrique*, n° 209, mai-juin 1946.

« Rêve » et du « trop peu d'Amour » qui sclérosent sa « Quête », quête qui comprend les réalisations éthiques, ontologiques, poétiques et spirituelles du sujet. À ce « Mal sans recours » initial, le poète oppose la volonté divine et accepte toutes les conditions de son aventure poétique et ontologique. Il se réalise petit à petit en tant que poète-prophète, attentif au présent, présageant l'avenir et travaillant sa clairvoyance et sa lucidité tant d'un point de vue introspectif qu'artistique.

b/ Le poète-prophète

Le poète acquiert donc des qualités de voyant qui lui permettent avant toute chose de déchiffrer le présent , ce qui implique d'être capable de percevoir la face cachée de la réalité, d'être attentif à ce que le reste du monde ne veut ou ne peut pas voir. Pour Jean Sénac, ce don de voyance s'applique en particulier lors des événements qui secouent le pays avant, pendant et après la guerre d'Algérie. Il comprend la nécessité de maintenir, en ces périodes de troubles socio-politiques, la vigilance de son esprit critique à l'orée de la lutte, et de ne pas se laisser happer et griser par la dynamique des événements. Il prévoit, au sens étymologique du terme, que même après l'arrêt des combats, il faut continuer à distinguer les vrais militants, ceux qui oeuvrent à créer une Algérie nouvelle, de ceux qui abusent des mouvements de libération et se tiennent à l'écart des travaux de reconstruction de la nation. À la section 14 du poème « La nuit du doute » appartenant au recueil *Citoyens de beauté* qui rend hommage aux combattants indépendantiste, il rappelle que les loups sont dans la bergerie, et qu'il faut apprendre à les reconnaître :

C'est là que se lève la meute
Pour aboyer non pour construire
Pour étaler
Non pour sécher
Le sang.
La meute qui ne sait que sourire
– Mais regardez ses dents !

(*OP*, p. 420)

Le poète dénonce la présence d'une « meute » au sein de la cité, meute qui ne fait qu'« aboyer » à l'heure où l'Algérie a besoin de se « construire », et qui continue de vouloir « étaler le sang » au lieu de le « sécher ». Il dénonce ainsi les individus qui se gargarisent d'un esprit de lutte mais qui ne cherchent en réalité que le pouvoir, et ne se préoccupent pas des réalités du moment qui commandent à une reconstruction sociale et matérielle du pays. Il voit leur stratégie démagogique qui passe par le « sourire » et tente d'avertir l'opinion en l'assénant d'un : « – Mais regardez ses dents ! ». Le poète fait preuve de clairvoyance et l'exclamation révèle la prise de conscience du danger, mais le poète ne peut que révéler les véritables intentions de ces imposteurs.

De plus, Jean Sénac sait que la libération politique d'un pays ne va pas sans un travail de reconstruction approprié aux nouvelles libertés de l'homme. Il y a nécessité pour le peuple algérien de se relever en « homme nouveau » et de révolutionner l'ensemble de ses conditions d'existence aussi bien matérielles que sociales ou intellectuelles. Pour donner des garanties d'équilibre démocratique à son pays, le poète a compris qu'il était important que chaque algérien soit à la hauteur de ses ambitions initiales et qu'il se réalise de façon entière et non relative. Ainsi, à la quinzième section du même poème, le poète rappelle les conditions d'une véritable renaissance nationale et individuelle :

> Si l'homme nouveau n'invente pas un vocabulaire à la
> mesure de sa conscience
> Que s'écroule l'homme nouveau.
> Si la conscience de l'homme nouveau reste une salle de
> jeux où s'affrontent les crapuleries
> Que périsse l'homme nouveau.
> Si le socialisme est une pommade lénifiante sous laquelle
> demeurent les plaies
> Qu'éclate le socialisme.
> Si l'homme nouveau n'invente pas un langage nouveau,
> S'il pourvoit le malheur de constantes misères,
> Qu'il périsse, lui, son langage, sa nouveauté,
> Que le feu les ravages !
>
> (*OP*, p. 421)

Ces vers expriment la nécessité d'une renaissance totale de l'homme qui s'appliquerait au domaine du « langage », autant qu'à celui de la « conscience » ou de la doctrine socialiste. Le poète pressent qu'une révolution de l'ampleur de celle qu'il traverse doit s'ancrer dans une réalisation globale. Certes, ce poème trahit l'enthousiasme d'un homme entier qui espère de

grandes réalisations pour son pays, mais cette parole poétique est aussi guidée par un esprit éclairé qui sait que l'acte doit se joindre à la parole pour que les choses avancent. Il condamne une nation qui se raccrocherait à ses « plaies », à ses « misères » et « [s'en]crapuler[ait] ou viderait de son sens la notion même de « socialisme » pour lequel elle se serait battue. Il énonce ainsi les conditions qui seront nécessaires à l'avancée de son pays et prévoit les potentiels écarts.

En s'appuyant sur sa lecture du présent, le poète peut prétendre anticiper les événements du futur. Il ne revendique pas un don de prophétie[70] mais seulement « l'amère joie des clairvoyants »[71] qui l'expose à des visions de la réalité à venir parfois délicates.
Au regard des événements de la guerre d'Algérie, le poète se doutait de l'issue des combats même si son intuition reposait davantage sur ses convictions et son enthousiasme que sur l'analyse rationnelle de la situation. Cependant, il est des réalités que seule une longue exploration du cœur humain peut prédire. En effet, le poète se sert de sa connaissance de l'être et de sa sensibilité pour prévoir par exemple les affections du peuple algérien aux lendemains de la colonisation puis de la guerre :

Nous allons pardonner mais nous n'oublierons pas

(*OP*, p. 389)

L'affirmation de ce vers repose sur l'assurance du poète que l'Algérie sait « pardonner ». Son expérience du genre humain et son amour pour l'homme en général, et l'homme algérien en particulier, l'ont persuadé de leurs vertus. Cette prédiction requiert une grande confiance en l'esprit humain et une grande lucidité quant aux limites de sa bonté : ce vers ne s'énonce pas comme une menace à l'encontre de la France mais témoigne de l'expérience d'un sujet qui a retenu les leçons de l'histoire et sait que le cœur algérien peut accorder le pardon mais ne peut et ne veut pas tout effacer. Ainsi, le poète est-il capable d'annoncer une réaction

[70] Dans son recueil *Diwân de l'État-Major*, le poète se défend de prophétiser les événements car il serait alors responsable du destin des hommes et il n'en n'a pas la prétention :

Notre nuit a brillé.
Je ne prophétise pas.
Je n'écris pas notre histoire
Elle, c'est mon peuple qui l'écrit
de ses doigts forts, décharnés,
à la halte, sur les crosses.

(*OP*, p. 285)

communautaire sur la base de son unique appréhension du monde et sur celle d'une logique éclairée.

D'un point de vue personnel, la clairvoyance du poète s'est exprimée dans sa capacité à prédire que sa mort serait liée à sa condition de poète. Déjà, sa mère, dans une lettre non datée (cachet de la poste : 1945), lui écrit à propos de la phrase de Verlaine dont le poète fait sa devise « Poésie, oh ! je serai mort pour elle » : « J'ai la pleine certitude que ta mort viendra de là. »[72]. De son côté, Jean Sénac, pour qui la vie sacrificielle du poète est indissociable de la réalisation socio-politique de son pays, présage dès 1954 qu'il « faudra qu'[il] donne aussi [sa] vie privée à la Nation »[73], et un an avant sa mort, il confie à son ami Serge Tamagnot durant l'un de ses nombreux séjours à Paris : « Ils me tueront ou bien ils me feront assassiner. Mais je ne quitterai jamais en lâche ce pays où j'ai tant donné de moi-même. Ils feront de moi un nouveau Federico García Lorca. »[74]. Son cheminement par et dans l'écriture poétique lui révèle très vite la réalité de ses intuitions. La poésie qui s'édifie comme le lieu privilégié de la réalisation de l'*ego* sera aussi l'objet de sa perte, car le poète sait que la parole poétique est perçue comme un danger pour la nation par les pouvoirs politiques en place. Mais par delà les risques « politiques » de son métier, il a la profonde conviction que le « poète maudit » porte dans sa condition même les marques de sa disparition tragique. La figure du poète est pour Jean Sénac celle du sacrifié par excellence. Et donc, répondant à cette logique fataliste, il présage la nature d'une mort inscrite dès sa naissance sur le livre de sa destinée de poète : en 1968, il écrit dans le poème « Athènes et Jérusalem conjurées (conjuguées) » :

Quand un poète a la rage
On l'écrase entre deux cris.

On tatoue sur ses vertèbres
Pour que naisse une santé
Avec des rires argentés
Un éloge, mais funèbre.

Il n'est plus. Fut-il un jour ?
Souffle d'aube entre deux ongles,
Il passa dans vos décombres
Comme un graffito d'amour

---

[71] *OP*, p. 267.
[72] Information donnée par l'ouvrage *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, *op. cit.*, p. 327.
[73] *Journal Alger, janvier-juillet 1954*, Pézenas, Éd. Le Haut Quartier, coll. « Méditerranée vivante », 1983, p. 45.
[74] Paroles transcrites dans la préface aux *Œuvres Poétiques* composée par René de Ceccatty, « Les jumeaux du silence », *op. cit.*, p. 13.

[…]

Tout art
Est notre cruauté
Et toute race
Meurtrière.

Scié
L'arbre…

Vivre
Comme si !

(*OP*, p. 588)

Dans ces vers, Jean Sénac prémédite sa mort liée à son destin de poète dans un style qui traduit son assurance. Le présent de vérité générale qu'il emploie pour qualifier les nombreuses turpitudes qui jalonnent la vie du poète et pour clamer que « tout art est cruauté / et toute race [est] meurtrière » ne laisse aucun doute sur ses convictions. Le poète paraît voué à être un jour réduit au silence. Quand il se compare à « l'arbre scié », il met en évidence qu'il ne peut pas se battre contre la fatalité. Mais son devoir est de « vivre / comme si » il pouvait échapper à cette mort prématurée, afin de trouver l'énergie et l'espoir nécessaires à l'expression de la parole poétique donnée aux hommes, ici désignés par le pronom impersonnel « on », et la force de ne pas s'abandonner mais au contraire de s'élever.
Il sait aussi que le poème rend compte de vérités trop difficiles à accepter pour la plupart des hommes et qu'il constitue la preuve d'une libération de l'être trop incompréhensible pour certains, et donc potentiellement terrifiante. Le poète incarne une liberté que les hommes ne peuvent encore réaliser et qui est pourtant aussi la leur :

L'heure est venue pour vous de m'abattre, de tuer
En moi votre propre liberté, de nier.
La fête qui vous obsède. Soleil frappé, des années
saccagées
Montera
Mon CORPS

(*OP*, p. 708)

Dans ce poème intitulé « Wilde, Lorca, et puis… » et écrit le 15 octobre 1971, le poète constate l'absurdité de l'acte criminel qui présidera à sa disparition. À l'instar d'Oscar Wilde ou de Federico García Lorca, il se sait condamné par ceux-là même qui « tue[nt] […] leur] propre liberté » en l'assassinant. Sacrifié sur l'autel de l'incompréhension, le poète sait que sa

voix survivra à sa mort, mais il dénonce l'ineptie de sa disparition, car sa mort signe la négation de la liberté de ces meurtriers. Il incarne la voix d'un peuple rendu à la liberté, et faire taire le poète revient à amputer la manifestation de cette liberté.

Mais en tant que prophète et malgré la fatalité de son destin, il ne souhaite pas renoncer à sa mission. Et elle se réalise en dernière instance par la transmission de ses connaissances et de son expérience. Apparaissant comme le nouveau Prométhée, bienfaiteur du genre humain, il doit léguer ses connaissances aux générations à venir. Ainsi, dans le poème « Tandis que vient le 4 » écrit le 27 novembre 1966 à l'âge de 40 ans, le poète déclare :

> Quarante ans. J'arrive les mains brûlées
> Dans un univers de charbon.
> Je ne saisirai plus. Mais seulement transmettre
> Un peu de flamme, un peu de cendre
>
> (*OP*, p. 493)

L'image des « mains brûlées » illustre ici les épreuves endurées par le poète dans sa vie mais aussi dans son travail d'écriture, épreuves qui l'ont marqué psychologiquement et charnellement. « L'univers de charbon » dans lequel il fait son entrée s'apparente à un monde obscur, où rien n'est parvenu à la conscience vive, et qu'il a pour mission de rendre à la lumière. La phrase « Je ne saisirai plus » entérine l'achèvement de son initiation. Riche de son expérience, il va pouvoir « transmettre / un peu de flamme, un peu de cendre », c'est-à-dire le feu prométhéen de la connaissance qui éclaire mais qui peut aussi brûler, consumer, comme l'image de la « cendre » le suggère. Il se sent donc responsable de livrer les secrets de la connaissance mais aussi d'éduquer les hommes pour qu'ils puissent la recevoir et l'utiliser à bon escient.

Enfin, en informant les hommes, le poète les rend libres. Dieu qui officie à cette mission poétique, affirme ainsi qu'il ne commande pas à la volonté humaine. Il renvoie l'homme à son libre arbitre et à la responsabilité de son salut :

> Sur le seuil de la vie
> Nous ne savons pas que toute vie est déjà dans nos mains
> Et nous délirons, tuméfiés, dans nos ombres
> Quand la lumière en nous et tout autour de nous fait un
> si prodigieux vacarme.
>
> (*OP*, p. 479)

Dans ce poème, le poète révèle que l'homme « ne sa[it] pas que [sa] vie est déjà dans [ses] mains ». Riche de cet enseignement, le poète rend compte du constat que la créature continue d'errer parmi ses « ombres », c'est-à-dire dans son ignorance, alors que le créateur ici représenté par « la lumière en nous et tout autour de nous » tente de manifester cette réalité. Le poète affirme ce que Christine Van Rogger-Andreucci traduisait du message de la poésie jacobienne à savoir que « l'homme est maître de son destin et se forge lui-même, choisit lui-même d'être perdu ou sauvé »[75]. Il n'est donc pas question de s'en remettre à la Providence ; la liberté implique le choix. Et cette définition de la liberté selon Dieu, transmise par la voix poétique, renvoie le sujet énonciateur à la responsabilité de sa propre connaissance, de sa propre réalisation.

Au terme de ce cinquième chapitre, nous parvenons à comprendre certains rouages de l'accomplissement spirituel et poétique du sujet lyrique sénacquien. L'éducation religieuse stricte prédiquée par sa mère et qui résonne de façon récurrente surtout dans ses premiers recueils poétiques, sous forme de références bibliques ou de réflexions mystiques, apparaît comme un des repères fondamentaux du jeune poète qui apprend, par et dans son travail d'écriture poétique, à s'en départir pour commencer à construire son propre schéma référentiel aussi bien spirituel qu'éthique. Le lent processus de séparation qu'il entreprend par l'expression de son talent sert à la fois une renaissance et une reconnaissance du sujet. Cependant, si le poète parvient à se détacher partiellement des principes qui régissent la dévotion maternelle, sa poésie demeure très empreinte d'un christianisme incarné ; car Jean Sénac voit dans la figure du Christ un double du poète au supplice de sa propre passion, celle de l'écriture. Et les nombreuses références bibliques qui ponctuent les poèmes sénacquiens rappellent au lecteur que, pour le poète, la quête identitaire est indissociable d'une réalisation spirituelle. Ainsi, l'écriture poétique devient-elle le levier de sa foi : à travers elle, il témoigne de son dévouement envers Dieu, le réalise et le met à l'épreuve. Se sentant investi d'une mission divine auprès des hommes et assuré de devoir mener à bien sa destinée de poète, il se confronte aux difficultés de la nomination, annonciatrices de sa propre chute. Car à chaque fois que le verbe se dérobe à la volonté de nommer Dieu pour entériner l'alliance nouvelle, le poète éprouve le fâcheux sentiment de l'abandon divin. Sa mission sera donc, entre autres choses, d'initier une langue adamique qui officierait à la réconciliation entre l'homme et Dieu.

[75] Christine Van Rogger-Andreucci, *Poésie et religion dans l'œuvre de Max Jacob*, *op. cit.*, p. 480.

Mais le poète ne peut réaliser cet idéal poétique sans avoir préalablement pris possession de l'héritage culturel judéo-chrétien de son enfance. En effet, l'accomplissement du verbe poétique qui transcenderait les rapports entre le créateur et sa créature doit passer par un accomplissement du moi qui nécessite un travail préliminaire d'appropriation des Saintes Écritures : par et dans son travail d'écriture poétique, Jean Sénac entreprend donc de déterminer les modalités d'expression et de réalisation de sa foi. Il commence alors par réinterpréter chaque symbole ou allégorie de la parole biblique en fonction de ses intuitions et de sa condition de poète. Ainsi, il réalise que les principes de création de l'artiste trouvent leur origine et leur réalisation au sein même de la parole sacrée.

Chapitre 6 :

Les Écritures en présence

Pour le poète et croyant Jean Sénac, l'idée que la présence divine est inhérente à la destinée humaine et à la création artistique n'est plus à démontrer, elle est à vivre, elle est à dire. Très tôt, Jean Sénac avoue son attachement au lien privilégié et pressenti que Dieu tisse avec lui. Dans son travail poétique, il témoigne de son attachement au divin et lorsqu'il « dit Seigneur, / [Dieu] bouge dans [sa] chair »[76], « s'installe dans le corps / pour une éternité première »[77]. Il accueille l'élection divine sans rien cacher des effets troublants de son engagement. Car, l'affirmation de sa foi ne va pas sans une mise à l'épreuve constante de soi. De façon permanente, il tente donc d'incarner l'espoir chrétien et les préceptes de la parole divine. Il travaille à les rendre vivants aux yeux de tous, pieux, tièdes, athées, sans prêcher la conversion mais cherchant à rendre ces préceptes palpables. Il témoigne. Et de ses convictions chrétiennes naîtra une morale volontaire qu'il ne cessera de mettre en pratique.

Cependant, pour le poète, incarner le salut divin ne suffit pas : l'art poétique tout entier, souffle intrinsèque à sa respiration, doit servir l'annonce de la ré-union de l'homme et de son Dieu. Le travail spirituel auquel tend le poète passe par l'engagement et la réalisation pratique, sociale et artistique. Sa production poétique n'échappe donc pas à cette rigueur par laquelle méditation, ressassement et réflexions dialectiques servent la marque, l'empreinte de la présence divine. Le sujet énonciateur réactive dans ses poèmes la parole sainte, la récupère, l'actualise, s'y réfère parfois, la convoque implicitement souvent ; il la rend inséparable de sa poésie, veine de son inspiration, garante de sa création, source privilégiée de la pensée et du travail littéraire.

Au cours des dix-sept premières années de sa production poétique, Jean Sénac multiplie rituellement les références aux Saintes Écritures, survolant l'Ancien comme le Nouveau Testament. Dès lors, le poète ne se contente plus de témoigner, de justifier ses choix sociaux et artistiques en fonction de ses amours et de ses croyances ; il veut que la manifestation, le pouvoir et l'amour de Dieu soient entendus de tous. Il désire embrasser l'univers chrétien dans sa totalité et dans ses fondements originels, et souhaite partager cette nouvelle alliance avec le reste du monde. S'opère alors dans sa création poétique un véritable travail d'orfèvre où l'alliage initialement grossier entre lexique profane et vocabulaire sacré, préfigure un enchâssement plus subtil qui dévoile le mariage habile et fin entre motifs bibliques et voix singulière du poète. Certains de ces motifs ou de ces figures reviennent

[76] *OP*, p. 90.
[77] *OP*, p. 32.

obsessionnellement, parfois de façon incongrue, souvent détournée, innocente, travaillant ainsi l'esprit du lecteur qui se retrouve insidieusement imprégné d'images et de mélodies liturgiques. C'est alors tout le patrimoine culturel judéo-chrétien de ce dernier qui s'éveille sans pour autant avoir été directement, concrètement convoqué. Cet exercice codifié parmi tant d'autres « dévoile alors l'imaginaire du chrétien et les principes de création de l'artiste »[78]. Mais les préoccupations spirituelles et esthétiques du poète sont indissociables d'une quête existentielle. Elles ne servent pas aveuglément une quête d'absolu devant laquelle l'existence du croyant devrait s'effacer. Certes, « la révélation [divine] agit à la manière d'un catalyseur en déclenchant une effervescence créatrice »[79], mais pour Jean Sénac, la pratique religieuse, tout comme la pratique poétique, s'érige comme exercice de discipline pour « lutter contre sa tendance naturelle à [son hyper-activité, à l'insurrection et à] la dispersion c'est-à-dire à la disparition de sa propre épaisseur »[80]. En réactivant quelques unes des grandes problématiques de l'existence humaine telles que la nature insaisissable du sentiment amoureux, la marginalité et la souffrance, ou encore les enjeux de la résistance, son apologétique renvoie l'image d'un homme insatiable, en perpétuelle recherche d'une réponse à jamais partielle. Cette apologétique devient donc un révélateur autant qu'un « canaliseur », moteur de travail et de lucidité, forçant au dépassement de soi.

Plus tard, au début des années soixante-dix, Jean Sénac jettera un regard plus suspicieux sur la présence de ce Dieu qu'il aura d'abord honoré ; son regard empreint de scepticisme se figera dans un profond désarroi qui sonde les motifs de la révélation divine. Les nécessités qui poussaient le poète à se référer sans cesse à la parole sacrée seront alors interrogées, et les références bibliques, détournées au profit d'un verbe charnel. Toutes les nouvelles considérations poétiques de l'image divine serviront juste aux preuves d'un *Deus absconditus*. Nous analyserons postérieurement le cheminement de ce retournement (détournement !) radical.

Mais pour l'heure, nous nous concentrerons principalement sur ces années d'écriture, où « par le biais détourné et apparemment mineur [d'images bibliques] symboliques, [le poète] nous projette au cœur même d'un débat crucial »[81] pour le croyant, déchiré entre la certitude d'une

[78] Christine Van Rogger-Andreucci, *Poésie et religion dans l'œuvre de Max Jacob*, *op. cit.*, p. 16.
[79] *Ibid.*, p. 19.
[80] *Ibid.*, p. 22.
[81] *Ibid.,* p. 16.

habitation divine, sa croyance en la pratique salutaire des préceptes divins et la difficulté à rendre compte de cet état et de cette foi jusqu'alors inébranlables.

Nous prendrons connaissance dans un premier temps de la nature des considérations que Jean Sénac porte à l'image poétique en général et religieuse en particulier. Nous verrons que sa méfiance à l'égard de la représentation se double d'un enjeu créatif, celui de faire plier les motifs d'illustration traditionnelle à ses ambitions poétiques. Il réalise ainsi, par le biais de ce travail de réappropriation de l'image, ses objectifs littéraires, et mesure l'étendue et les limites de ses qualités stylistiques. L'image religieuse servira, quant à elle, à la traduction poétique de sa foi et symbolisera simultanément son attachement à l'église catholique et son respect à l'égard de l'islam. Elle fixera les modalités de la reconnaissance du croyant et l'aidera à verbaliser ses émotions spirituelles. Mais l'imagerie religieuse qui s'adresse à l'esprit ne suffit bientôt plus à exprimer l'intensité de la présence divine. Jean Sénac opte alors pour une parole poétique qui toucherait le lecteur dans sa chair : il actualise les signes de la manifestation divine, il matérialise les préceptes religieux, et compte ainsi rendre compte d'un regard et d'une sensibilité singulière qui captent les indices d'une présence divine cosmique et intemporelle, que d'autres âmes continuent d'ignorer. Le sujet énonciateur témoigne donc de l'intensité et des particularités de l'incarnation de sa foi, tout en découvrant dans son travail d'écriture, les possibilités ou limites énonciatives d'une expérience aussi intime, et par là-même les ambivalences de son existence, partagée entre l'immensité d'une émotion et l'étroitesse de ses moyens d'expression.

Dans un second temps, nous nous intéresserons au traitement poétique de l'iconographie religieuse et en particulier au motif du « Voile de Véronique » dont le poète se sert pour illustrer les principes esthétiques et éthiques de sa poésie. Après avoir déterminé les valeurs symboliques de cette image, nous verrons que la référence au voile sert la matérialisation d'une séparation entre le créateur et sa créature, séparation que le poète dépasse pour atteindre la communion absolue d'avec le divin, c'est-à-dire celle qui ne se nourrit pas de signes visuels et surpasse toute forme d'appréhension intellectuelle. Dès lors, le sujet énonciateur met à l'épreuve ses capacités de création en cherchant les moyens stylistiques de signifier l'invisible. L'acte même de création devient alors la preuve de la manifestation de l'Éternel. La thématique de la « face » imprégnée sur le voile de Véronique, quant à elle, servira un discours métadiscursif qui témoignera des différentes analogies existant entre la valeur symbolique de la figure christique d'une part et la figure du poète d'autre part. L'écriture poétique adviendra aussi comme marque d'un mouvement mystique commandé par une pulsion insaisissable, relevant de la volonté divine. Ainsi, le sujet lyrique creuse et analyse

l'origine de ses ambitions poétiques pour tenter de déterminer leur degré d'irrationalité. Le poème devient alors révélateur de la présence d'une immanence qui ordonne l'acte créateur : le sujet se sent désinvesti d'une forme de responsabilité artistique, n'ayant plus à justifier ses choix poétiques, mais demeure dans la nécessité de répondre dignement à cet appel. L'enjeu du poème ne consistera donc pas en un lyrisme autocentré, mais plutôt offert au témoignage d'un rapport de causalité entre volonté divine et principe d'écriture poétique.

Dans un troisième temps, nous analyserons les modalités d'expression et d'incarnation de l'esprit de compassion qui habite le poète. En effet, suivant les préceptes de la charité et de l'amour chrétiens, le poète se tourne vers ceux qui l'honorent comme vers ceux qui le méprisent. Ne cherchant toutefois pas à « tendre l'autre joue », il offre sa voix aux hommes qui ne peuvent s'exprimer, par delà tout jugement de bien ou de mal. Voulant rétablir la parole juste, il offre sa poésie comme un relais de voix servant la cause du peuple algérien, particulièrement durant la guerre d'Algérie. Le témoignage qu'apporte cette poésie engagée sur la réalité sociale et politique des années 1954-1962 est bien entendu orienté par le prisme de la subjectivité, prisme par lequel s'expriment les sentiments du poète. S'énonce alors un discours poétique mettant en tension deux paroles : la première, révélatrice de l'expérience affective et intellectuelle du sujet énonciateur en ces temps d'instabilité politique et sociale, et l'autre, à dimension trans-personnelle. De plus, ce discours a une vocation universelle, témoignant de la condition humaine par delà les frontières temporelles et géographiques et, de façon latente, de la condition poétique et ontologique du poète, si tant est que l'on puisse les dissocier. Son verbe se déploie alors comme une « vertèbre » qui soutiendrait le corps social et transfigurerait les liens humains. Le principe de l'union régit son discours et le sujet lyrique ne trouve sa réalisation que dans un espace référentiel où l'autre est à la fois celui qu'il observe et celui qu'il rejoint.

Enfin, dans un quatrième et dernier temps, nous nous intéresserons au parti pris poétique de la souffrance sacrificielle qui constitue un des piliers de la poésie sénacquienne, dans une perspective somme toute très chrétienne. En effet, le travail d'écriture est vécu comme un dépassement de soi, une libération d'énergies nées de la souffrance et en générant. Mais pour Jean Sénac, le sacrifice individuel lié au travail de creusement du verbe poétique, constitue un moyen de conquête de l'*ego* et le moteur de révélations existentielles, face aux forces chosifiantes. Cette souffrance du travail poétique devient un motif de résurrection existentielle et artistique.

1. L'image religieuse

L'image poétique s'impose généreusement dans l'écriture sénacquienne. Hypotypose, métaphore, allégorie…, elle se décline sous toutes ses formes de représentation. Mais au-delà de l'outil stylistique, elle génère surtout une réflexion critique où l'image siège au centre d'une dualité. D'abord suspicieux, le poète l'envisage comme un écran qui aggraverait le nombre des médiations qui nous tiennent éloignés du monde réel, c'est-à-dire désordonnés. Mais tout en infléchissant sa condamnation, il interroge la capacité de l'image à créer de l'originalité, à rendre compte d'une subjectivité et à proposer un nouvel espace de ressourcement et de création. Cependant, Jean Sénac ne se positionnera jamais radicalement dans ce débat. Il travaillera l'image dans sa justesse, lui reconnaissant ainsi une fonction incontournable au sein de sa production poétique, celle de représenter même partiellement et chimériquement un sujet lyrique en quête d'expression et de reconnaissance.

a/ Images et réflexions poétiques

Pour Jean Sénac, l'image apparaît dans un premier temps comme une tentation facile, ver au sein de la création, susceptible de la paralyser puis de l'anéantir vicieusement, et donc de mettre en danger le sujet qui s'y représente.

> Plutôt que de perdre la raison, les poètes appellent à la rescousse (dit Yahia) leurs pairs et fouillent dans leurs mots. Fouinent. Une image, c'est sur leur front un chiffon de vinaigre. Une diversion. La folie patiente. On peut repartir pour des émotions. jusqu'à l'heure où finalement on perd pied dans l'espace.
>
> (*OP*, pp. 519-520)

L'image est une substitution rassurante aux mots manquants, héritée de « pairs » plus inventifs. Au verbe « fouiller », redoublé sémantiquement mais péjoré par le verbe « fouiner », Jean Sénac semble soustraire une atmosphère de désespoir justifiant de tels actes. L'image, dont le signifiant est mis en relief grâce à la ponctuation, apparaît alors comme un

sauveur, solution chimérique toutefois puisque comparée aussi à une « folie patiente », c'est-à-dire vouée à perturber l'équilibre dans laquelle elle s'insère. Elle apparaît comme une « diversion », une fausse réalité, un moyen d'éloigner de la vérité. Elle n'est qu'un « chiffon de vinaigre », un voile qui attaque de son acidité le « front » du poète, siège de ses pensées, métonymie de sa création, le conduisant à la stérilité poétique. L'article indéfini « des » présuppose que les émotions réveillées par cette image n'ont aucune singularité, aucune épaisseur ; il souligne l'amas chaotique d'émotions ici indéterminées car trop hétérogènes. Dans ces conditions, pas une ne semble prévaloir sur l'autre. Le poète se réfère uniquement à un ensemble vague, qui, finalement, s'effondrera et le laissera perdu dans « l'espace » artistique. L'expression « on perd pied dans l'espace » qui s'articule sur l'impersonnalité du pronom personnel « on », marque le retour à l'état initial du poète, à la confusion, au trouble et au désarroi. Il « perd pied » c'est-à-dire se dilue dans l'espace, son espace, celui de sa pensée créatrice. Il ne maîtrise pas l'objet de sa représentation donc ne parvient plus à s'appréhender dans sa totalité comme dans sa singularité. Le sujet s'effrite au gré d'émotions dont il ne perçoit plus la saveur, au gré d'images impersonnelles qui comblent illusoirement l'imperfection du langage. Plus avant, le poète dénonce même la férocité avec laquelle l'image veut s'imposer au détriment de son intégrité poétique, dans un poème augural intitulé « La nuit des images » appartenant à son troisième recueil *Les Désordres* :

> la nuit des images n'est jamais qu'une saison
> de consolation
> une panoplie du désert
>
> La nuit des images
> moisit notre pain
> nous poursuit nous mord la main
>
> (*OP*, p. 182)

Après avoir dénoncé l'obscurité de l'image, connoté par le nom « nuit » qui marque l'opposition à la diffusion de la vérité, et après avoir souligné l'aridité créatrice de cette « panoplie du désert », le mot « désert » rejeté à la fin du vers soulignant la facticité de l'image, le poète utilise la métaphore de la moisissure pour témoigner de sa lente contamination et surtout de sa sournoiserie. Rares sont les moisissures capables de proliférer en peu de temps ; elles gangrènent en général leur hôte sans précipitation mais sûrement. Le « pain » représente ici la nourriture artistique du poète, sa poésie, victime paralysée par cette «

image scorpionne »[82]. Et lorsque l'image n'affecte pas vicieusement la poésie et donc le sujet à la fois énonciateur et énoncé qui tente de s'y dire, elle la persécute sans relâche, la « poursuit et lui mord la main », s'affirme comme une tentation obsessionnelle et dévorante. Et c'est dans un vertige incessant que le poète doit choisir sa position, tel qu'il l'énonce dans son poème « Les images » du même recueil :

Voici l'image debout
profonde comme une gueule

(*OP*, p. 174)

Ici, la succession de l'adverbe « debout » et de l'adjectif qualificatif « profonde » crée une impression de verticalité sans fin, plaçant le poète au dessus d'un gouffre, « l'image », la « gueule ouverte », prête à dévorer l'alchimie de son verbe et à engloutir la voix lyrique. L'image constitue donc le moyen de révélation et l'objet de la chute du poète.

L'image est aussi et avant tout un mensonge, un écran imperméable entre le monde réel et celui qui tente de le transcrire ou de le capter, et d'y trouver sa place. Ainsi, dans le poème « L'abandon » au titre révélateur de sa condition d'égaré dans la sphère de l'écriture poétique, Jean Sénac écrit :

O tricherie ô nuit d'images
les vautours viennent de plus en plus
planer au dessus des décombres

(*OP*, p. 163)

Si l'on considère la symétrie syntaxique opérée dans le premier vers, il ne fait aucun doute que le mot « tricherie » désigne la « nuit d'images ». La tricherie est une tromperie, le fait de dissimuler, à l'instar du mensonge. Et ce mensonge-là se présente sous les traits d'un charognard, un « vautour », à l'affût du plus petit espace vacant dans l'accouchement intellectuel et sensible du poète (les « décombres » désignant ces instants de paralysie dans la genèse de l'œuvre poétique). Déjà, dans son poème intitulé *L'enfant désaccordé*[83], Jean Sénac accusait « la voix [de] n'offr[ir] que parures », préparant son attaque plus ciblée à l'encontre

[82] *OP*, p. 145.
[83] *OP*, p. 104.

de l'outil stylistique qu'est l'image. Ainsi l'image est à traquer autant qu'à suspecter car elle travestit la réalité physique et lyrique qu'elle a mission de représenter ou de faire naître. Et pourtant Jean Sénac multiplie ses interventions dans ses poèmes, quelque soit leur date de rédaction. Il existe donc dans l'image une quintessence qui dépasse sa vilenie, un principe essentiel qui ordonne sa manifestation.

L'image, tout en désignant le monde, pose la question de son rapport à la subjectivité. En effet, fruit de l'imagination du poète, elle peut devenir outil d'une exploration de son conscient mais surtout de son inconscient. Elle devient alors révélateur d'un cheminement intellectuel, sensible et artistique supposé, en même temps qu'une preuve de sa singularité. Dans le poème intitulé « La nuit des images » qui appartient aux premiers essais poétiques de Jean Sénac, nous lisons ces vers :

> voyez je suis parti tout au-dedans de moi
> cette grotte explorée me projette si loin
> que mes yeux grands ouverts fixeraient le soleil
> vide lune cerclée de tapageuses flammes
>
> (*OP*, p. 181)

Le poète avoue que, dans le processus de l'imagination, l'inspiration se double d'une projection dans la sphère la plus intime et inexplorée de son être. L'adjectif « tout » amplifie l'inaccessibilité traditionnelle de cet endroit intrinsèque au poète et rend compte du pouvoir exceptionnel et supérieur de la création imaginaire qui, par effet de réflexion, sonde l'intimité de l'être pour mieux le révéler à lui-même. Cette amplification se double de la violence par laquelle le poète touche au but ultime ; en effet, une fois cette part de lui, cette « grotte, explorée », il est « projeté » dans une autre réalité, dans un nouvel état de conscience, le verbe connotant la violence, la brutalité de ce bouleversement. Et dans cette nouvelle réalité, les « yeux grands ouverts » du poète ne craignent pas les brûlures d'un « soleil vide » dont les flammes ne sont que « tapageuses », c'est-à-dire la facticité d'une image imparfaite de soi et des autres. Le poète intégrerait alors la connaissance d'une nouvelle réalité poétique, celle de l'image qui, en même temps qu'elle révèle le sujet à ses capacités créatrices, trahit sa propre vacuité lyrique. Le sujet énonciateur, éclairé de ce leurre, ne craint plus l'opacité de l'image : il peut à présent utiliser cette dernière et la travailler en tout état de conscience. Sachant qui il

est, il n'a plus besoin d'elle pour se réfléchir et s'appréhender. L'image servira d'autres projets mais ne sera plus nécessaire à l'exploration d'une vérité intime du sujet.

Cependant, le poète reconnaît que l'image ouvre un espace de prolongement de l'être figuré car elle représente au sens de « rendre présent à nouveau » ; elle autorise à croire en ce que la réalité mortifie :

> Je t'aime
> pour toi j'écris des poèmes
> à ne plus penser
> me soûle d'images
> invente des marges
> pour te prolonger
>
> (*OP*, p. 175)

Dans ces quelques vers se dessine un double parallélisme typographique dont l'analyse va révéler l'importance de la fonction que le poète octroie à l'image malgré ses réticences. Le premier parallélisme engage les mots « images » et « marges » rejetés tous deux en fin de vers. L'image serait alors comparée à des marges, c'est-à-dire à ces espaces insolites et restant à conquérir où l'existence du sujet de l'écriture continue de résonner. L'image sera la marge grâce à laquelle le destinataire du poème continue d'être présent aux yeux et à l'esprit du poète, et non plus l'objet d'un vague sentiment amoureux. L'image « prolonge » donc ce visage, c'est-à-dire qu'elle ne le remplace pas mais « donne corps à [son] essence »[84]. Elle figure le revers éclatant de l'absence : le souvenir, qui repousse l'oubli et son corollaire, la mort. Elle devient alors produit de l'acte de mémoire et gage des forces vivantes du poète qui maintient la présence du sujet à l'orée de son écriture ; sources et moyens d'expression, elle participe de la pérennité des liens culturels, sociaux et sensibles entre les êtres, comme l'illustre ce distique extrait du poème « Istiqlâl el djezaïri »[85] rédigé en 1962 en hommage aux combattants de l'indépendance algérienne :

> Et l'image de nos martyrs est là comme une pierre d'angle
> Comme un ciment, cinq doigts contre l'erreur.
>
> (*OP*, p. 392)

[84] *OP*, p. 133.
[85] Ce titre peut être traduit par « Indépendance de l'Algérie ».

L'image, pierre angulaire de l'Histoire en marche, soutient alors l'édifice du souvenir et devient la main aux « cinq doigts », main de l'homme, de l'engagé, du poète qui doit lutter contre l'horreur, contre « l'erreur » ; elle « ciment[e] », elle unit à jamais l'homme à son histoire, témoigne de ses faux pas en même temps qu'elle promet d'autres voies d'évolution, et de réalisation. Le poète se doit alors de la maintenir à l'orée de la conscience collective. Grâce à elle et pour elle, il devient le lien entre les temps, entre les générations. Le voilà investi d'une mission poétique et éthique aux résonances sociales.

Si Jean Sénac bénit certaines qualités de l'image, il n'omet jamais d'en retenir les dangers. Il en condamne par exemple les effets d'illusion, mais modère son jugement en trouvant dans le vice même un espace de considération. Ainsi, dans le poème « Les images » qui se construit sur un travail stylistique de l'image et consacre une réflexion sur le rapport que le poète entretient avec la dite représentation, le poète déclare au premier quatrain :

> Je suis pris dans vos tisons
> l'os du cœur est ma poussière
> on ne refait pas la terre
> d'illusion en illusion
>
> (*OP*, p. 174)

L'intervention de la tournure négative du troisième vers rappelle que le poète ne peut pas espérer une révolution impulsée par l'image car cette dernière ne se substitue à aucune réalité dans un rapport d'équivalence. L'anaphore du nom commun « illusion » au quatrième vers préfigure l'image comme l'élément d'un chapelet sans fin, qui n'aboutirait à aucune construction stable et achevée. Pour conforter cette interprétation nous pouvons étudier l'évolution des représentations linguistiques du sujet : en effet, il semblerait que par un jeu de dépersonnalisation, le poète ait voulu illustrer cet enchaînement d'illusions valable aussi bien pour l'objet matériel que pour l'identité individuelle. Ainsi, le sujet énoncé « je » du premier vers laisse progressivement place au pronom impersonnel « on » du troisième vers comme répondant à un glissement vers l'anéantissement que la représentation par l'image, et donc par le verbe, porte en germe. Se dessine alors la malédiction du poète qui consiste à devoir accepter la facticité d'une parole poétique qui leurre sans cesse en même temps qu'elle tente de rendre compte de l'épaisseur de la réalité. Le poète condamne le vice de vraisemblance, c'est-à-dire l'interprétation erronée que l'image autorise et dans laquelle le sujet prend le risque de se perdre, et se désespère de cette fatalité poétique à laquelle il ne cessera d'opposer

ses audaces stylistiques. Cependant, cette illusion accorde au poète désespéré un temps, même factice, de réconciliation avec la réalité, un temps de régénérescence personnelle, devient *placebo* d'une réalité unitaire qui échappe à la conscience vive :

> Ce n'est qu'une illusion mais tant qu'elle demeure
> La terre au sang se lie et Dieu se perpétue,
> Nous arrachons le corps aux mégères de l'heure,
> Nous voguons dans la flamme où notre âme se tue.
>
> Nous existons, chacun de nos pores le prouve
> Par ce coup de canon qui brise nos carreaux.
>
> (*OP*, p. 126)

La formule restrictive du premier vers, « Ce n'est qu'une illusion », rappelle l'esprit de lucidité du poète à l'égard de l'image ; il ne lui accorde qu'une reconnaissance partielle et surtout mâtinée de mépris. Mais à partir du second hémistiche, l'adverbe de quantité « tant » apposé à la conjonction d'opposition « mais », exprime une intensité qui valorise l'enjeu de sa présence. En effet, malgré sa nature chimérique ou peut-être grâce à elle, l'image autorise de croire en la réunion du « sang » et de la « terre », donc en une réunion cosmogonique virtuelle et fantasmée mais salvatrice pour le poète en quête constante du bonheur édénique. Elle génère un retour aux temps originels où l'unité du monde était gage de la présence divine, lorsque « Dieu se perpétu[ait] ». Les frontières existentielles et temporelles s'effacent alors, « le corps [est] arrach[é] aux mégères de l'heure ». Et dans cet état de réalisation idéale de l'être, le poète a enfin l'impression d'exister même si, comme l'annonce l'expression du second hémistiche du quatrième vers, le danger est alors de brûler « [son] âme », c'est-à-dire de perdre ses qualités de discernement à force de croire en une réalité construite par l'imagination.

De plus, l'image accentue, grâce à ses propriétés oniriques puis dans sa disparition même, une absorption plus sensible et violente de la réalité retrouvée. C'est ce qu'essaie d'exprimer le poète lorsqu'il déclare dans les deux premiers vers du second quatrain :

> Nous existons, chacun de nos pores le prouve,
> Par ce coup de canon qui brise nos carreaux.
>
> (*OP*, p. 126)

Le « coup de canon » représente certainement le brusque retour à la réalité à la suite duquel tous les sens sont vivement stimulés et qui rend prégnante l'existence. Le monde sensible acquiert dès lors une dimension nouvelle pour celui qui se réveille, et « chacun [des] pores [du

sujet] prouve » cette hyper-réceptivité. Ainsi, parce que l'image existe et surtout peut s'effacer, elle génère une plus forte absorption du vécu, de la réalité.

À la fois leurre éphémère et vecteur de vie, l'image, dans sa pluralité, oblige le poète à une grande justesse de choix. Ce dernier ne doit pas se laisser séduire par un abus d'images faciles mais plutôt s'en servir pour développer une stratégie de lecture et d'écriture, ne se soumettant ainsi que momentanément à leur pouvoir hypnotique et surtout les assujettissant à son programme d'écriture.

C'est pourquoi, il utilise parfois certains clichés tout en ambitionnant de vouloir les dépasser, de les obliger à se plier aux enjeux de son écriture. L'image devient alors l'objet d'étude pour le poète alchimiste qui doit réussir à la faire devenir sienne afin de lui rendre ses effets de surprise originels. Le recours à l'image doit servir le sujet énonciateur dans un processus de dépassement de ses qualités littéraires et donc de soi, comme le sous-entend le tercet suivant extrait du poème « Citoyens de beauté » écrit en 1963, dans lequel le poète superpose la dialectique de la lutte armée révolutionnaire à celle du combat mené quotidiennement dans le travail d'écriture :

> Ensemble nous avons affronté le ridicule,
> Les habitudes acquises, les images courantes,
> Les aciéries du capital.
>
> (*OP*, p. 403)

Nous observons qu'au second vers, la césure autorise un parallèle entre les adjectifs « acquises » et « courantes », qui se réfèrent respectivement aux « habitudes » et aux « images ». Par rapprochement analogique, les deux groupes grammaticaux fusionnent, les images devenant des habitudes et leur nature se définissant à la fois comme « acquises » et « courantes », c'est-à-dire banals clichés. Dans le combat qu'il livre dans l'écriture, le poète considère les images comme « ridicules », adjectif employé initialement dans sa forme nominale et qui synthétise de manière péjorative l'énumération référentielle qui lui succède. Mais s'il les « affronte », c'est bien pour les plier à ses ambitions poétiques. Un des vers du poème « Au battant de la nuit », écrit certainement en pleine guerre d'indépendance, illustre ce travail de recomposition poétique d'une expression courante ; nous lisons alors :

> « Ne me remuez pas la plage dans le cœur. »
>
> (*OP*, p. 283)

Jean Sénac récupère l'adage « Ne remuez pas le couteau dans le plaie » et le détourne au profit d'un sens singulier. Il ne cache pas l'origine de son inspiration puisqu'il appose des guillemets, marque à la fois d'une citation et d'une prise de parole, et donc dans ce cas précis, d'une appropriation personnalisée de l'expression. Il affiche ainsi clairement les résultats de son travail d'adaptation de la maxime populaire à ses ambitions poétiques, maxime qu'il s'empresse d'investir en y injectant l'originalité de son discours, en pratiquant la substitution de signifiants et donc de signifiés. L'expression initiale est alors réduite à un rôle de simple support, ce qui ne manque pas de surprendre le lecteur qui voit une audace poétique significative d'une représentation singulière de la littérature : le poète ne se satisfait manifestement pas d'un langage commun. Il cherche inlassablement un mode d'énonciation susceptible de verbaliser, au plus près d'une vérité intime, ses préoccupations et ses émotions à la fois littéraires et ontologiques. Dans ce vers, il est question de la douleur que provoque le souvenir des plages d'Alger, tant aimées du poète, et dont il a été contraint de se séparer durant la guerre.[86] La souffrance connotée par l'expression originelle demeure vivace mais elle devient plus personnelle grâce à la substitution du « couteau » par le mot « plage ». Surpris, le lecteur redécouvre la formule conventionnelle sous un jour nouveau et prend la mesure de la blessure du poète.

Enfin l'image, avec ses couleurs et ses vibrations, peut être interprétée comme signe de la présence divine. Et c'est par la polychromie de l'image et l'énergie qui s'en dégage que Dieu apparaît aux yeux du poète. Le peintre, quant à lui, prend figure d'élu oeuvrant à cette réalisation, un élu investi d'une mission quasiment prophétique. Ainsi dans le poème « Pour saluer un passant » écrit en 1955 à la gloire de Dieu, le poème fait cas de la corrélation entre la manifestation des couleurs et celle du divin :

> Soyez glorifié mon Dieu pour les couleurs.
> Soyez glorifié pour la maturité qui éclate dans le rouge,
> pour le violet, paroi assurée de sa séduction,
> et comme un melon qu'on ouvre dans le midi de la cam-
> pagne
> pour ce jaune qui nous prend à la bouche.
>
> Soyez vivant mon Dieu par votre peintre,
> vivant par sa joie tranquille,
> et par cette connivence qui fait de nos larmes les plus
> secrètes du bleu.
>
> (*OP*, p. 205)

[86] Rappelons que Jean Sénac s'exila en France de 1954 à 1962.

Dans les deux premières strophes de ce poème, le poète loue Dieu par la reconnaissance appliquée des couleurs de sa création. Le rouge, le violet, le jaune, le bleu, se juxtaposent composant un tableau remarquable par sa « maturité », et pour ses qualités d'attraction et de « séduction ». Au cinquième vers, le poète récupère le discours critique d'un amateur d'art qui lie l'impression visuelle à la saveur gustative. Le tableau ainsi composé sort de sa nature purement esthétique pour devenir un élément vivant, nourrissant. En constatant cette métamorphose d'une réalité plastique en une manifestation palpable et dynamique, Jean Sénac pressent la réalisation d'une présence divine. Pour que la couleur devienne élément vibrant, il faut l'intervention de Dieu, cette modification d'état ne pouvant s'assimiler qu'à un miracle. Le poète « glorifie [donc] Dieu pour les couleurs », c'est-à-dire pour leur manifestation visuelle et sensuelle qui le rallie au monde vivant et le fait exister dans sa chair. En dernier lieu, il voit dans la personne du peintre, un messager, un intercesseur entre Dieu et l'homme qui doit faire vivre la divinité à travers l'esthétisme de sa palette. La préposition « par » du vers « Soyez vivant mon Dieu par votre peintre » suppose un transfert qui réalise la présence divine dans le talent humain, celui de l'artiste. Mais la même préposition intercède en faveur d'une autre interprétation : celle qui suggère l'interversion entre créateur et créature, et qui ferait du peintre le créateur de Dieu. Ainsi, Jean Sénac, en jouant sur l'ambiguïté sémantique de la préposition, pourrait insinuer que la présence divine n'est autre que le résultat d'un chef-d'œuvre humain. Se dessine alors les premiers soubresauts d'une réflexion métapoétique qui conditionnera la position à la fois ontologique et artistique que le poète tentera de définir dans un avenir proche. La dialectique qui engage l'interdépendance entre manifestation divine et création humaine est amorcée et jouera un rôle considérable dans l'expression lyrique d'un sujet qui cherche à se positionner dans un espace aussi bien social qu'individuel, entre héritage culturel et réalisation personnelle.

Nous avons donc vu que Jean Sénac, comme beaucoup de poètes, se méfie de l'image, de sa facilité et de ses distorsions. Pourtant, il en use allègrement, souvent pour s'y confronter, parfois par péché d'originalité mais toujours dans un souci de justesse et d'adéquation avec la réalité de ses sentiments et de ses pensées. Ainsi déclare-t-il dans le poème intitulé « Le temps des mots » et rédigé certainement à la fin de l'année 1953, avant que son attention ne se polarise sur les enjeux de la guerre d'Algérie :

Cœur percé d'une hirondelle
mes camarades sont en prison

mon image n'est pas belle
s'ils doivent y rester longtemps

(*OP*, p. 264)

Cette strophe illustre le souci de rigueur avec lequel le poète va rendre compte, grâce à l'image du « cœur percé d'une hirondelle », de sa douleur. Rappelons que pour l'Islam l'hirondelle est le symbole à la fois du renoncement et de la solitude ou de l'émigration. La métaphore ainsi réalisée suppose la solitude du poète et la blessure d'un cœur meurtri par l'incarcération de ses camarades. Mais il souhaite ajuster la qualité de la métaphore au regard de la réalité à laquelle elle s'associe ; et lorsque la situation présentée risque de perdurer, le poète impose à l'image un ajustement où la représentation métaphorique mimerait au plus près la douleur accrue. Ainsi, si ses « camarades […] dev[aient] rester [plus] longtemps [en prison] », l'image employée au premier vers pour rendre compte de sa douleur devrait être modifiée proportionnellement au degré d'intensité de douleur à laquelle elle renvoie. Le poète remet presque en cause la légitimité de l'image poétique au regard de la démesure de la réalité qu'elle souhaite représenter : le troisième vers énonce, sous couvert de dévalorisation esthétique, que l'image ne peut se mesurer automatiquement à la réalité. La densité du réel et l'intensité du sentiment ne souffrent parfois pas d'éléments de comparaison. La difficulté du poète paraît bien davantage d'essayer de déterminer l'espace d'une adéquation entre réalité et représentation, d'en reconnaître les limites, que de s'éterniser sur la composition de la dite image représentative. Le sujet énonciateur est donc confronté à ses propres qualités de jugement qu'il met sans cesse à l'épreuve dans son travail d'écriture poétique.

De plus, conscient du risque d'induire le lecteur dans un monde virtuel commandé par l'image, le poète lui précise parfois le degré métaphorique de son discours afin de le rappeler sans cesse à sa vigilance et de le prévenir du pouvoir d'illusion de la représentation. Ainsi, la maturité d'une réflexion métapoétique fondée sur les aléas d'une expérience scripturale l'incite à écrire le 29 mai 1970, trois ans avant sa mort prématurée, le poème « Rocaille ardente (préface à vaincre) » dans lequel il exprime les grands axes d'une réflexion portant sur le travail d'écriture et sur la difficulté de poétiser le monde :

Et de nouveau ici sang, ordures et sang,
Balafres (ce n'est pas une image), balafres, panique,
Piétinement, balafres. […]

(*OP*, p. 642)

La parenthèse qui insère ici la parole métadiscursive du poète au sein de l'énoncé poétique sert de garde fou à la conscience du lecteur. Le commentaire apporté permet de rendre compte du dédoublement du sujet énonciateur : la figure du poète assujetti à son travail d'écriture se double de celle du poète au fait des malversations de sa parole. La conscience éclairée de l'auteur paraît donc indissociable de celle qui crée, peut-être aux limites de l'aliénation. Ce nouveau Janus guide le lecteur sur la voie d'une lecture vigilante, et le sujet énonciateur, par le double visage qu'il laisse entrevoir ici, demeure insaisissable. Le lecteur est donc renvoyé à un questionnement qui interroge le degré de vérité de ses précédentes lectures. Dès lors, il réalise que bien qu'assujetti à la nécessité d'employer l'image, le poète n'accepte cependant pas d'endosser le rôle de victime de son propre esprit créateur. Il apparaît alors évident que le sujet énoncé n'est pas tout le temps assimilable au sujet énonciateur. Dès qu'il le peut, ce dernier informe même le lecteur de sa réflexion comme pour l'en faire témoin et se dédouaner ainsi d'une responsabilité qu'il ne veut plus assumer : celle de participer au leurre de la création littéraire et de piéger le lecteur dans une intimité virtuelle. En 1966, dans un poème intitulé « Esquisse du Corps Total » dans lequel le sujet tente de gagner les espaces d'une réalisation plénière en réconciliant le corps et l'esprit, il confesse :

> Avons-nous jamais su que l'imagination
> Est l'insecte qui troue le poème, notre chair, l'horizon,
> Un froid destructeur sans élytre ?
> […]
> Que le gâchis s'éternise au détour d'une image,
> Bouche le cœur, et la ruse tremble comme une eau trouble,
> La voix s'envase, le diamant n'est plus qu'un stylet.
>
> Mais tu reprends le mot à sa plaie et tu chantes,
> […]
> Plus rien n'est redoutable, j'écris.
>
> (*OP*, p. 501)

Après avoir amorcé un véritable procès à l'encontre de l'image en la réduisant à l'état le plus vil du monde vivant, à un misérable « insecte » destructeur qui pourtant « troue », « détruit », « bouche » le poème, et après avoir avoué que dès lors la voix devient « vase », le poète s'attarde dans la seconde strophe sur les moyens mis au service de l'écrivain pour détourner ce pouvoir de destruction. Il faut récupérer la matière originelle, « le mot », et la travailler à l'endroit même de ses carences, de sa « plaie » afin que l'impure image fasse place au chant restauré et juste. Le poète semble préconiser de guérir le mal par le mal, c'est-à-dire de se

servir des imperfections de l'image pour prolonger sa raison d'écrire : créer à partir de ces imperfections en leur trouvant des équivalences de justesse, devient l'enjeu de la création. Le sujet lyrique s'entend alors dans l'expression de cet effort de reformulation continue par delà toute représentation poétique.

Ainsi, nous pouvons affirmer que le combat mené par Jean Sénac semble bien dépasser le simple engagement politique et social que la critique s'ingénie à rappeler. Il s'inscrit aussi au sein même de sa production poétique, et la parole sénacquienne enseigne que le poète se méfie des images mais ne les craint pas. Pour l'heure, nous allons voir que le poète use de toutes sortes d'images, y compris et même surtout religieuses, afin d'illustrer au mieux ses considérations spirituelle et artistiques, avant de reconsidérer leur valeur symbolique et de leur préférer la qualité d'une parole moins abstraite.

b/ <u>Convoquer les images traditionnelles</u>

Même si, comme nous l'avons précisé précédemment elle s'en méfie et tente d'en user avec justesse, la poésie sénacquienne regorge d'images. Parmi celles-ci, il existe un réseau particulièrement dense d'images religieuses. Le poète les utilise pour illustrer des manifestations de l'amour et du mystère divins. L'univers culturel de l'artiste est trop imprégné des signes de la religion chrétienne pour ne pas succomber à la tentation de récupérer les représentations allégoriques des Écritures saintes. À la lumière des explications de Jean-Maire Vaysse qui détaille la logique de l'interdépendance entre la foi et la nécessité d'une imagerie religieuse, et affirme qu'« une image pieuse peut rendre athée et pourtant la piété ne peut se passer d'images »[87], nous comprenons davantage les raisons qui poussent le poète à suivre les sentiers de cette démarche poétique. Car nous savons que pour Jean Sénac, son travail d'écriture est indissociable de ses considérations spirituelles, du moins dans les premières années de sa production poétique. On retrouvera donc chez lui tout un réseau de visions et d'analogies puisées dans l'imagerie biblique. Dès lors, nous nous intéresserons aux images poétiques qui aident la parole humaine à se déployer sous forme d'analogie ou de

[87] Jean-Marie Vaysse, « Scénographies théologico-politiques », in revue *Pictura-Edelweiss*, *op. cit.*, p. 25.

métaphore, une parole réduite à cette unique solution puisque soumise à l'impossible défi de transcrire la vision d'une manifestation ineffable. La poésie mystique de Jean Sénac se construit donc sur un corpus d'images traditionnelles qui évoque la présence divine, mais qui symbolise aussi l'état de grâce du poète. Car si l'image religieuse sert l'ambition poétique d'un appel à communion avec Dieu, elle porte aussi les marques d'une considération individuelle qui dit l'émotion spirituelle et lyrique du sujet énonciateur.

Dans Le Livre de la Genèse, l'opération cosmogonique commence par une séparation de l'ombre et de la lumière originellement confondues. Ce dualisme antithétique nourrit l'imaginaire poétique sénacquien qui y voit l'illustration parfaite du déchirement intime de son être, écartelé entre douleur et espoir, dans un fragile équilibre.

Cependant, Jean Sénac focalise davantage son attention sur la lumière car, comme l'énonce André Virel, « la lumière aspect final de la matière se déplaçant à une vitesse limitée et la lumière dont parlent les mystiques ont quelque chose de commun : être une limite idéale et un aboutissement. En s'engageant vers [la lumière, lorsque celle-ci] est un aspect du monde informel, on s'engage dans un chemin qui semble pouvoir mener au-delà de la lumière, c'est-à-dire au-delà de toute forme […], à Dieu. »[88]. Ainsi, pour le poète qui n'ignore pas les paroles de l'apôtre Jean[89] informant de la corrélation étroite existant entre la lumière, la réalisation du Verbe et la manifestation du Créateur, la poésie doit témoigner de cette représentation divine, devenant à son tour diffuseur de lumière céleste. La désignation de Dieu par des effets de lumière revient fréquemment sous la plume du poète. Dans l'iconographie chrétienne, toute épiphanie, toute apparition d'une figure ou d'un signe sacré, est entourée d'un nimbe de lumière céleste, où se reconnaît la présence de la Transcendance. Dans les traditions de l'Islam, la lumière est aussi symbole de la divinité. *Le Coran* dit « Dieu est la lumière des cieux et de la terre. […] Dieu guide à Sa lumière qui Il veut »[90]. La nature lumineuse attribuée à la divinité devient un véritable *topos* que le poète récupère, s'enracinant par là-même dans les deux cultures, chrétienne et islamique, figurant l'unité des fondements de leur religion respective.

> Mais si secrètement le Père nous écoute
> à travers notre sang tout peuplé de sa voix
> que nous ne savons plus… Oh si, Père mon père

[88] André Virel, « La sortie de l'Imaginaire et l'expérience de la lumière », in *Histoire de notre image*, Genève, Éd. du Mont Blanc, coll. « Action et pensée », 1965, p. 265.
[89] Évangile selon Saint Jean, 1, 1-9.
[90] Sourate XXIV, 35, in *Le Coran*, *op. cit.*, p. 376.

car ta main dans le roc pèserait d'un vrai poids !

Les jours sont étrangers pour qui boit à la bouche
d'un autre sa lumière
et cimente la cité nouvelle de ses plaintes.

(*OP*, p. 217)

L'identification de Dieu par la « lumière » est ici explicitement exprimée. Et cette lumière qui symbolise la présence divine se scinde en deux motifs de réalisation antithétique : la détermination du croyant sera le facteur qui lui permettra d'appréhender cette lumière comme étrangère ou intrinsèque à son existence. En effet, pour celui qui « boit à la bouche d'un autre », c'est-à-dire qui s'abreuve d'une parole prédiquée, les « jours sont étrangers », ne sont pas vécus dans une réalisation pleine et entière ; il ne fait que traverser sa vie à la mesure de son approximation spirituelle, la lumière divine ne l'atteignant que partiellement. À *contrario*, cette lumière peut habiter l'être comme l'implique la métaphore « notre sang tout peuplé de sa voix ». La voix céleste est alors associée par rapprochement analogique à la « lumière » de l'avant dernier vers. Dès lors, le sujet énoncé vit en totale adéquation avec la présence divine, la portant dans sa chair. Le pronom personnel « nous » de la première strophe, qui implique le sujet énonciateur dans cette réalisation de la foi, s'oppose au pronom relatif « qui » de la seconde strophe. Ainsi, le poète demeure solidaire de sa voix et prend position vis à vis du sujet traité. Il confie sa définition de la foi qui ne doit pas se vivre à distance de la lumière divine mais, au contraire, doit témoigner d'une pleine incarnation de cette dernière. Le lyrisme poétique naît donc ici d'une superposition de deux figures du sujet : celle du sujet mis en scène par l'énoncé poétique, et celle du sujet énonciateur dont l'écriture affirme un avis déterminé et assumé. De plus, cette focalisation sur le thème de la lumière révèle l'attraction du poète pour la valeur symbolique « d'un au-delà idéal » de cet élément, comme l'énonce André Virel : car si cette lumière porte les marques de la réalisation divine, elle motive aussi les espoirs d'une réalisation existentielle personnelle, d'un « au-delà » du sujet contemporain de l'énoncé poétique.

Par ailleurs, la célèbre Table d'Émeraude, attribuée à Apollonios de Tyane ou Hermès Trismégiste et qui, pendant des siècles fut considérée comme une véritable table de la Loi par les alchimistes et les hermétistes, parle en ces termes de l'analogie entre la lumière et la parole divine : « La première chose qui parut fut la lumière de la parole de Dieu. Elle donna naissance à l'action, l'action au mouvement, et celui-ci à la chaleur. »[91] Or, de la lumière,

[91] *Tabula Smaragdina* (*La Table d'émeraude*), Paris, Éd. du « Voile d'Isis », 1921, p. 17.

Dieu a la stabilité et l'immuabilité ainsi que le pouvoir d'attraction qui nourrit l'action. C'est en tout cas ce qu'affirme le poète lorsqu'il écrit en 1962 le poème « Ces militants » dont sont extraits ces deux vers :

> Si une lumière marche
> les lumières immobiles finiront par la suivre.
>
> (*OP*, p. 394)

Écrits au lendemain de la guerre d'Algérie, ces vers ont une double valeur sémantique : ils ponctuent, sous la forme d'un proverbe, le constat de la victoire de l'indépendance, affirmant que l'exemple du soulèvement algérien ouvre la voie à d'autres rébellions de peuples opprimés, mais ils réfèrent aussi à un comportement humain culturel empreint de religiosité qui rappelle la vie des grands prophètes. Or, nous avons vu que dans l'esthétique poétique sénacquienne la lumière pouvait référer à la manifestation de l'immanence divine. Il serait donc plausible que l'attitude humaine décrite ici soit une métaphore du mouvement spirituel par lequel Dieu engage les hommes, ces « lumières immobiles », à le suivre. Le temps accordé au verbe « marcher », ce présent hypothétique à valeur de vérité générale, configure une permanence à l'action et donc à l'existence de celui qui agit, à « la lumière » initiale, c'est-à-dire à Dieu. De plus, la place du verbe « suivre » en fin de second vers concorde avec celle du verbe « marcher » au premier vers ; le parallélisme typographique engage un lien de causalité évident entre les deux actions. C'est parce que la lumière « marche » que les autres « finiront par la suivre ». La condition introduite par la conjonction « si » souligne que de la réalisation de la première démarche dépend celle du second mouvement. Ce rapport de causalité figure l'attraction incontestable produite par la lumière, c'est-à-dire Dieu, auprès des « lumières immobiles » c'est-à-dire les hommes. Il annonce aussi le devoir primordial qui incombe à la « lumière » céleste : elle doit se faire guide, conduisant et éclairant le croyant, lui imposant de se mettre en marche. Le sujet énonciateur ne laisse pas de traces, dans cette « maxime », d'une implication personnelle ; cependant la formulation acquise à l'énoncé rappelle étroitement la stylistique des évangiles, ce qui rapproche le poète de la figure d'une sorte de prédicateur. L'affirmation de ces vers induit la manifestation d'une certitude spirituelle et ontologique chère au poète : la nécessité de suivre Dieu ou l'homme en marche pour une libération des contingences extérieures et de soi. La valeur de généralité de cette parole poétique contient donc le témoignage ou l'ambition d'une expérience personnelle.

Plus loin, l'image traditionnelle de la lumière sera reprise par celle du soleil qui symbolise, elle aussi, l'intensité de la présence divine, et le rayonnement intérieur de l'être en état de grâce. Assuré de cette réalisation, le poète écrit le poème « L'enfant de chœur », qui témoigne de sa propre expérience revenue en mémoire :

> Mon enfant vous étiez beau
> l'encensoir le carnabot
> dans vos mains étroites
> et le soleil qui caracole à votre droite
> avant de ruer dans les os.
>
> (*OP*, pp. 177-178)

Dans ces vers qui composent une sorte de tableau pieux, la figure de « l'enfant » représente le poète qui, dans sa jeunesse, assistait régulièrement le prêtre à la messe. La beauté que le sujet contemporain de l'énoncé lui trouve paraît conditionnée par sa posture liturgique (il tient dans « [ses] mains étroites » « l'encensoir ») et par ce « soleil qui caracole à [sa] droite / avant de ruer dans les os », et qu'il s'agit à présent d'interpréter. En effet, ce « soleil » visible à la droite de l'enfant, comme le Fils est assis à la droite du Père, peut être reconnu comme la réalisation matérielle de l'esprit divin. Actif, il « caracole » et « rue dans les os » de l'enfant, figurant l'intensité de la communion divine, mais symbolisant aussi l'état d'habitation du sujet représenté ici. Il n'est pas dit que le sujet énonciateur se désolidarise de ce sujet énoncé, mais rien ne nous permet d'affirmer qu'il en va autrement malgré, peut-être, la perception d'un brin de nostalgie. Cependant, la parole poétique qui témoigne de la réunion de l'esprit divin et de l'esprit humain dans un rayonnement solaire, affiche un idéal de réalisation qui permettrait à l'homme de trouver sa vérité spirituelle. Certes, le poète a toujours fui le dogmatisme religieux, mais son poème raconte ici la « beau[té] » d'une incarnation de la foi qui devient la promesse d'une réconciliation de l'homme avec ses croyances et donc avec lui-même.

Dieu est donc ce soleil en l'homme, « qui [le] regarde »[92] et fertilise son espoir, annonce sa renaissance, devient signe de régénérescence. Car si la lumière solaire meurt chaque soir, elle renaît chaque matin et l'homme prend par elle confiance en la pérennité de sa foi et de manière générale, en l'évolution salvatrice de son « moi ». Ainsi, lorsque le poète s'adresse à ses frères d'armes à travers le poème « Istiqlâl el Djezaïri », en 1962, il allie la venue du soleil à la certitude d'une réalisation pleine et entière de l'homme algérien, tel qu'il se considère :

[92] *OP*, p. 205.

Armons-nous, camarades. Dans les yeux du soleil plan-
tons notre certitude.

(*OP*, p. 390)

La « certitude » dont il est question ici et qui doit trouver sa place « dans les yeux du soleil » est, bien entendu, l'assurance d'un avenir politique et social meilleur, mais comprend aussi la proclamation d'une libération intime de l'être qui ne sera jamais plus comme avant. Or cette proclamation doit être « plant[ée] dans les yeux du soleil », c'est-à-dire raccordée à la manifestation du divin, autant qu'inscrite dans le sillage du rayonnement de l'individu. En pluralisant les possibilités d'interprétation de ces vers, le poète autorise l'analogie, le rapprochement, entre force divine et force ontologique. Le sujet énonciateur fait alors cas de sa certitude qui donne à l'homme, et donc à lui-même, des chances de réalisation meilleure et salvatrice, nourries par un mouvement à la fois spirituel et idéologique. Et Comme en témoigne cet extrait du poème « Quatrième lettre à Antoine », écrit en 1966, la foi ne doit pas détacher l'homme de lui-même, mais l'aider à trouver les moyens de sa reconnaissance :

Dans le soleil, Antoine,
Tu ne vas pas brûler
Mais ramener ton corps à son juste galet.
[…]
Non pas brûler
Mais contenir

(*OP*, p. 470)

Le soleil est ici dépossédé de sa propriété de « brûler », et donc n'apparaît ni destructeur, ni criminel. Il devient au contraire révélateur, médiateur d'une réalité charnelle, afin que l'homme renaisse à lui-même, « ramène [son] corps à son juste galet », c'est-à-dire retrouve sa véritable identité constituée de chair et d'esprit. Après avoir œuvré pour une révélation tant spirituelle que physiologique, il forme la conscience des limites par laquelle l'homme apprend à « contenir » son existence au sens propre de « tenir près de lui, com-prendre ». Il est alors le maillon qui rallie l'individu à la conscience de sa propre existence, le poussant vers plus de clarté, de reconnaissance. Le rôle salvateur de ce soleil, qui à n'en pas douter, représente l'intervention divine, autorise le sujet à prendre possession de lui-même. Force centripète, elle ne décentre aucunement le sujet mais œuvre en faveur d'une introspection salvatrice.

Bien sûr, si la lumière succède aux ténèbres tant dans l'ordre de la manifestation cosmique que dans celui de l'illumination intérieure, elle ne peut se passer de l'ombre qui la révèle par contraste. Ombre et lumière constituent une dualité universelle qui éclaire le sujet sur les modalités de l'existence et sur celles de son évolution ontologique.

En toute logique, si Dieu est lumière, il peut aussi demeurer obscur à l'esprit qui ne parvient pas à l'atteindre : dès lors, la vision obscurcie du regardant le rend définitivement impénétrable, sombre. Le retour à l'essence première, à Dieu, pourrait donc s'envisager par la résolution de cette dualité, la reconstitution de l'unité première par un regard régénéré. La lumière serait alors mise en relation avec l'obscurité pour symboliser les valeurs complémentaires ou alternantes d'une seule manifestation, celle de Dieu. Elles serviraient aussi de bases à une réflexion sur la facticité de l'esprit humain qui cherche à raisonner ce qui échappe à la raison et travestit la réalité divine pour la faire rentrer dans un schéma logique rassurant, à savoir que si l'esprit ne parvient pas à définir la présence de Dieu, c'est que ce dernier génère une part d'obscurité impénétrable, sans remettre en cause les qualités de perception de cet esprit. En 1957, dans un poème intitulé « Alger au loin » qui témoigne de la nostalgie du poète arraché à sa terre natale, Jean Sénac mêle les valeurs symboliques de la nuit et du soleil, rendant compte d'une complémentarité aussi bien applicable aux événements phénoménologiques qu'à ceux de la manifestation divine :

> Ici, dans la douce verdure, la nuit d'échardes me défend.
> La longue nuit sans qui le soleil est mirage.
>
> (*OP*, p. 304)

Le dernier vers de cette citation illustre parfaitement l'affirmation selon laquelle la lumière a besoin de l'ombre pour exister. La césure de ce vers permet de visualiser le parallélisme établi entre « nuit » et « soleil » apparaissant sur le même plan typographique, à savoir en début d'hémistiche. Le poète semble vouloir établir un équilibre entre leurs intensités sémantiques respectives. Il veut ainsi démontrer l'immuabilité de leur coexistence. En effet, si la nuit ne vient pas, alors « le soleil est mirage », à proprement parler un phénomène optique sans consistance, une illusion, une chimère. Et Dieu se dissout alors dans l'âme du croyant. Loin de figurer une division, l'ombre et la lumière constituent les deux pôles d'une manifestation unique de Dieu. Indissociables, elles renvoient la logique humaine à ses limites, et déterminent de nouvelles normes d'appréhension. Le poète réalise alors que l'esprit est à l'origine de la déformation qui voyait en Dieu, une entité obscure. La parole poétique révèle

une vérité spirituelle en même temps qu'elle sert de laboratoire d'expérimentation des perversions de la logique humaine. En confrontant sa parole poétique au mystère divin, le sujet énonciateur se fait rattraper par une logique qui le dépasse et l'éveille aux dangers d'un raisonnement unique. Ainsi, le verbe devient le support d'une conquête de l'*ego*, d'une découverte des hiatus du *cogito* et des espaces encore vierges de sa possible réalisation.
Dans un autre poème, antérieur au précédent, le poète insiste sur la concomitance de la nuit et du soleil qui participe d'un équilibre à la fois spirituel et ontologique :

> Je dis : où est celui qui m'a rendu la nuit
> jumelle du soleil et des deux la balance ?
>
> (*OP*, p. 247)

L'auteur exprime clairement la gémellité de la nuit (l'ombre) et du soleil (la lumière) et il en souligne l'équilibre. Il demande où se cache celui qui fonde la « balance des deux ». Si la « balance », l'équilibre entre les deux est effective, comme semble le supposer le poète, alors la dualité est résolue, la cohabitation admise. Et cet équilibre symbolise la complémentarité des valeurs de l'ombre et de la lumière réunies. L'unité initiale semble retrouvée et de nouveau Dieu peut s'affirmer. De plus, la réunification des deux éléments symbolise certainement le retour à un état apaisant pour le poète en proie à ses névrose existentielles, retour qu'il semble devoir à l'intervention divine, bien qu'il en attende la confirmation. Le jumelage de l'ombre et de la lumière participe donc d'une représentation ontologique qui rend compte d'une réalisation temporairement décryptée par le sujet énonciateur.

Parallèlement à la lumière, l'œuvre poétique de Jean Sénac évoque le feu par lequel Dieu se manifeste. C'est là encore une image traditionnelle et qui rattache la représentation divine à l'Ancien Testament[93] comme au Nouveau Testament, dans lequel Dieu se manifeste par la miséricorde et le feu purificateur, prolongement igné de la lumière.
Il existe bien quelques références à l'Ancien Testament comme dans ces vers du poème « Le lit » appartenant au recueil *Les Désordres*, où le feu est envisagé à l'instar du Verbe des Tables de la Loi :

> L'homme dans l'enfant rêve
> aux lettres I et O

[93] Nous nous référons au Livre de l'Exode, 19, 18, et 24, 16-17, dans lequel le Seigneur s'adresse à Moïse en prenant l'apparence d'un buisson ardent, lui dicte les dix commandements divins et ordonne le plan du sanctuaire.

à ces chaînes d'oiseaux
qui forment dans ses sandales
le premier feu jailli
le premier signe écrit

(*OP*, p. 156)

Le premier vers détermine le sujet mis en scène par la parole poétique ; il s'agit de « L'homme dans l'enfant », c'est-à-dire d'un « moi » pluriel habité d'une part par « l'enfant » qui détermine son individualité, et d'autre part par une instance plus impersonnelle, « l'homme » au sens générique du terme, qui incarne l'héritage culturel par lequel passe son identité. Ainsi, cet autre *ego* qui répond à la réalisation inconsciente d'un héritage culturel en particulier judéo-chrétien, puisque Jean Sénac avait été élevé par une mère catholique pratiquante, « rêve » de Dieu, ici représenté par la métaphore des « chaînes d'oiseaux », ce Dieu à l'origine du « premier feu jailli », certainement celui du buisson ardent, et du « premier signe écrit », celui des Tables de la Loi. Les références bibliques qui participent de la valeur sémantique de l'énoncé poétique illustrent l'appel inéluctable d'un héritage culturel religieux qui participe de la construction existentielle du sujet, parfois même à son insu. La manifestation divine ici figurée par « le premier feu » ou « le premier signe » accompagne l'homme au plus près de son parcours ontologique, même si celui-ci n'en n'a pas conscience. Le poète témoigne ici d'une expérience d'observation et peut-être d'introspection qui lui fait réaliser les limites de son indépendance intellectuelle puisqu'il atteint un degré de conscience qui révèle son conditionnement culturel. Le sujet énonciateur découvre alors les dangers illusoires de son verbe lyrique puisque le sujet énoncé ne sera jamais que partiellement révélateur de sa propre identité, révélant davantage le chrétien qui sommeille en chaque homme que le croyant Jean Sénac. En revanche, le travail de l'écriture poétique demeure l'antichambre d'une reconnaissance et d'une construction de l'*ego* qui n'implique pas de représentation, et donc pas d'images fallacieuses. C'est donc par et dans le travail d'écriture poétique que le sujet tentera d'affirmer un lyrisme à la hauteur de ses ambitions et de son individualité.

D'autres références au buisson ardent de l'Ancien Testament illustrent la corrélation que le poète établit entre la manifestation du divin et la parole poétique. Au moment où la guerre d'Algérie décime une grande partie de la population, Jean Sénac se raccroche à cette représentation pour continuer à donner un sens à son activité poétique. Ainsi, dans le poème « Alger au loin » écrit en 1957, il réclame :

Une minute encore, dans les brindilles de
Laguioule, allumer un feu qui ne consume pas, et dans le
cœur aimé, nommer les choses les plus simples.

(*OP*, p. 303)

Le complément circonstanciel de temps qui introduit la prière du poète participe d'une suspension temporelle durant laquelle la guerre s'efface au profit du « feu qui ne consume pas », qui ne détruit pas, à l'image du buisson ardent. Ce feu qui symbolise la présence divine s'accorde à la « nom[ination] des choses les plus simples » qui relève du « cœur aimé » par Dieu, c'est-à-dire du poète lui-même. La corrélation entre présence divine et nomination poétique est donc établie, et ce « feu » qui crépite à l'intérieur du cœur de l'homme et prouve l'amour du créateur envers sa créature, permet un retour poétique même fugace aux valeurs « simples », pures[94], une forme d'ablution des réalités. Ce « feu » alchimique paraît être la source grâce à laquelle « les choses les plus simples [pourront] être nommées » poétiquement. Grâce à ce feu céleste qui nourrit la nomination et donc l'existence, dans l'enfer de la guerre, le poète semble accéder à la réalisation de l'essentiel, du vital, de ce qui le fait encore tenir debout durant son exil, et qui l'informe de sa destinée, à la réalisation d'une parole poétique qui, « parmi tant d'inutiles phrases, va demeurer un mot, un geste, comme une note de guitare »[95] au milieu de l'éphémère.

On aura constaté à travers cette triple thématique de la lumière, du soleil et du feu ce que les métaphores religieuses de Jean Sénac doivent à la tradition judéo-chrétienne. Mais si ces images servent à la figuration d'un Dieu ineffable, leur valeur symbolique est récupérée par le poète pour justifier des principes et des perspectives de sa création. Il rend compte ainsi des enjeux de sa poésie en même temps qu'il en souligne la consistance. Ainsi, à la lumière de ces analyses, nous comprenons les raisons qui ont poussé le poète à choisir un soleil à cinq branches comme paraphe de ses écrits.

J'affirme d'un soleil
Les droits de l'espérance

(*OP*, p. 714)

[94] Même si Sénac n'a jamais revendiqué de lien entre sa poésie et la culture brahmanique des pays indo-européens, nous rappelons qu'en sanskrit, « pur » et « feu » ne constituent qu'un seul et même mot. Peut-être était-il toutefois au fait de cette analogie linguistique et s'en servait-il pour enrichir sémantiquement certaines de ses réflexions poétiques. Cette hypothèse attend encore sa confirmation.

Si le motif du « soleil » symbolise pour le poète la parole sacrée et qu'il récupère cette image pour parapher sa parole poétique, c'est qu'il associe à son verbe poétique les ambitions déjà réalisées par le Verbe divin, à savoir « les droits de l'espérance », c'est-à-dire le devoir de continuer à croire en soi, en Dieu, en la parole poétique. Moteur d'espoir, son écriture se veut appel à la libération de l'esprit autant que le revendiquait la parole sainte. Et la signature qui prouve que le poète assume la responsabilité de l'énoncé poétique participe de la réalisation de cette libération du sujet énonciateur vis à vis des censeurs comme vis à vis des imperfections de sa propre parole poétique qui ne doivent pas freiner sa détermination.

D'autres représentations héritées de l'imagerie chrétienne ponctuent les poèmes de Jean Sénac. Elles ne servent pas seulement à figurer la présence divine, mais métaphorisent aussi d'autres réalités. Leurs valeurs symboliques aident à visualiser, clarifier la nature des sentiments humains et des réflexions méta-poétiques du poète. C'est le cas par exemple des images de l'arbre et de l'oiseau qui participent d'une mise en scène de la condition à la fois poétique et ontologique du poète, figurant bien souvent l'enracinement du poète dans sa foi d'une part, et l'alliance verticale entre le créateur et sa créature d'autre part.
Ainsi, dans le poème « Roi militant » écrit en 1951, le poète établit une relation entre l'image de l'arbre qui symbolise la représentation parfaite de la condition humaine et du travail poétique, et celle qui cristallise une réalité spirituelle de communion avec le divin :

Arbre mon aimantier

qui prend le geste de l'homme
et la forme de son salut

Mon arbre qui devient la plus pure présence
de l'homme dans son désert
qui connaît le secret des gisements de l'âme
les audaces du cœur calcaire
et la vertu patiente du jaillissement

Mon arbre bien planté
dans cette chair atroce
où Dieu résonne
-ô mon caveau

[…]

Rues fenêtres corsages

[95] *OP*, p. 304.

Il y a là une fête qui monte
Et moi arbre loyal je te salue.

(*OP*, p. 35)

Ce poème concentre les différentes modalités métaphoriques que le poète souhaite donner à l'arbre. Dans la première strophe, l'arbre incarne « le geste de l'homme / et la forme de son salut » : il est à la fois représentatif de la volonté d'élévation de l'homme prisonnier de ses propres chaînes, à l'image du banyan de Paul Claudel[96] dont l'enracinement métaphorise paradoxalement l'envie d'ascension de l'être et l'incapacité de se délivrer de ses chaînes, et représentatif du travail poétique de Jean Sénac qui a « la forme de son salut », qui permet la réalisation pleine et entière de son identité. Le « salut » fait référence à la libération finale ; or, le poète sait que l'art poétique peut l'aider à sa libération, c'est-à-dire à l'ultime reconnaissance. La seconde strophe prolonge cette double thématique qui unit le devenir ontologique au devenir poétique du sujet énonciateur. L'arbre qui symbolise « la plus pure présence de l'homme dans son désert » est à rapprocher de la définition que la poète donne de la poésie, à savoir le moyen de parvenir à une vérité intérieure. Car, seule la poésie peut révéler « le secret des gisements de l'âme », la force salvatrice de la création artistique. Le poète avoue donc l'intime corrélation entre jaillissement de la parole poétique et élévation ontologique et spirituelle. Dans la troisième strophe, « l'arbre » devient le symbole d'une promesse d'incarnation de la foi : le sujet réalise la présence de Dieu qui « résonne » dans sa chair et il allie cette prescience à la détermination d'une élévation spirituelle dépendante d'une reconnaissance du corps. À la fin du poème, l'auteur utilise l'image de l'arbre pour illustrer sa sujétion et son respect à Dieu. L'arbre, qui symbolise à la fois le poète dans son dévouement spirituel et la parole poétique elle-même, œuvre à la réalisation d'un « salut » qui, destiné à glorifier Dieu, n'en n'est pas moins au service d'une auto-reconnaissance. Car en saluant le Seigneur, le poète « salue » la vie, sa création, dans laquelle il se reconnaît.

De plus, si l'arbre-poésie participe d'une réalisation spirituelle et ontologique du sujet, le soutenant dans son désir d'élévation, il est à rapprocher de l'arbre de la croix que la tradition chrétienne[97] identifie à l'arbre de vie qui poussait au centre du jardin d'Éden. En effet, le bois de la croix symbolise une restauration des liens qui unissent l'homme et Dieu par le sacrifice du Fils, liens initialement altérés par la Faute du péché originel. Or, la poésie par laquelle le

[96] Paul Claudel, *Connaissance de l'Est,* Paris, Éd. Georges Crès et C[ie], coll. « Les Maîtres du livre », 1925, pp. 56-58.
[97] Livre de l'Apocalypse, 2, 7 ; 22, 14 ; 22, 19.

sujet sénacquien se réalise tout en se sacrifiant, a la même vocation de réunir au sein de son verbe les preuves de la manifestation de Dieu et les motifs d'une foi personnelle.
La poésie est donc en rapport très étroit avec la foi du croyant : elle se construit sur une même adhésion de cœur, s'enracine spirituellement et charnellement, et revendique son immuabilité. Le sujet énonciateur retrouve les principes de réalisation de sa foi dans son travail d'écriture poétique : il y fait l'expérience des mêmes états de souffrance, de jouissance et d'accomplissement de soi.

Au sujet de la valeur symbolique du motif de l'oiseau, nous nous rappelons qu'au début du Livre de la Genèse[98] l'esprit de Dieu plane, tel un oiseau en plein vol, sur les eaux originelles. Par analogie, l'oiseau sert souvent de symbole à la manifestation du divin, mais peut aussi représenter la relation entre l'immanence céleste et le monde terrestre, comme c'est le cas par exemple de la colombe envoyée par Noé après le déluge pour vérifier que les eaux se sont bien retirées : en effet, celle-ci a pour mission de révéler à Noé si l'arche peut enfin accoster. La colombe est alors le signe d'une réconciliation de l'homme et de Dieu, ramenant dans son bec le brin d'herbe prouvant que Dieu rend la terre accessible aux habitants de l'arche. À l'image de l'arbre, le vol de l'oiseau rend compte d'une verticalité figurant l'alliance entre Dieu et le fidèle. C'est ainsi qu'en mars 1951, dans le poème « Matin de la joie » écrit à la gloire de Dieu, le poète fait intervenir les images successives de l'arbre et de l'oiseau pour symboliser l'alliance nouvelle réalisée dans une sorte d'élévation de l'homme vers Dieu :

> Dans la forêt l'arbre se taisait
> et l'oiseau seulement le temps d'une évidence
> troublait les tiges du soleil
> De plein consentement l'homme entrait dans la Parole
> Mon Seigneur et mon Dieu
>
> (*OP*, p. 92)

Dans ces vers, « l'oiseau […] trouble les tiges du soleil », s'envole en traversant les halos de lumière solaire. La verticalité de cette image est rendue par l'intervention des mots « arbre » et « soleil » qui oriente le regard du lecteur du bas vers le haut. L'oiseau s'échappe de l'arbre qui « se tait » en direction du soleil, dans un silence quasiment religieux. Entre l'arbre qui figure l'homme et le soleil qui figure Dieu, l'oiseau établit le lien. Il symbolise alors la foi du

[98] Livre de la Genèse, 1, 1-2.

chrétien qui, « de plein consentement, […] entre dans la Parole ». Il matérialise la conversion de l'homme qui reconnaît « [son] Seigneur ». Chaque élément de la nature concourt donc à placer le sujet énonciateur dans un mouvement d'élévation spirituelle.

Mais l'image de l'oiseau, si elle sert à la représentation de l'alliance nouvelle, réalise aussi l'inspiration poétique qui a certainement partie liée avec l'inspiration divine. Dans le poème engagé « Citoyens de beauté », écrit en janvier 1963, en hommage à ses « frères d'arme », Jean Sénac révèle de façon métaphorique ce qui conditionne, impulse, sa création poétique :

> […] En moi
> Des oiseaux, des oiseaux
> Battaient, les mots prenaient
> Leurs sandales de marche.
>
> (*OP*, p. 401)

Les oiseaux se réfèrent ici au moteur de la création poétique : il s'agit certainement du flot de ses pensées, de ses émotions, et de la nécessité de les dire. Le verbe « battaient » connote la violence de la force intime qui exhorte le poète à écrire. Soumis à la puissance de ses propres énergies, le poète se met en « marche » dans et par la parole poétique. Grâce à l'incessant vacarme qui l'agite, la libération du verbe poétique et donc de soi, se produit. La vie émotionnelle et intellectuelle de l'artiste réclame sa réalisation poétique et le verbe participe d'une réappropriation d'un *ego* difficile à contenir. Dans une toute autre perspective, rappelons que l'image de l'oiseau dans la tradition chrétienne symbolise parfois la constance de Dieu qui frappe interminablement à la porte du cœur de l'homme pour que celui-ci puisse être habité, sauvé. Et c'est aussi pour cette valeur symbolique complémentaire que le poète utilise l'image de l'oiseau dans ces vers, figurant ainsi le martèlement incessant de l'amour divin qui doit trouver sa réalisation dans et par l'écriture poétique.

Toutes ces images ne constituent qu'une infime quantité de représentations de Dieu et des liens qui l'unissent à sa créature. Le poète sait qu'aucune image ne peut épuiser la richesse du Verbe incarné, tout comme aucun nom ne peut figurer exactement l'immanence. Dès lors, pour Sénac, « l'image doit représenter pour éviter l'athéisme [mais elle ne doit] toutefois [jamais] s'abîmer dans l'adoration »[99]. L'image religieuse traduit une projection de

[99] Jean-Marie Vaysse, « Scénographies théologio-politiques », in revue *Pictura-Edelweiss*, *op. cit.*, p. 27.

la foi du chrétien et donc les possibilités d'un reconnaissance du « moi », et actualise l'espoir d'un salut universel. Elle rappelle les signes orthodoxes de la présence divine et autour d'elle les hommes se réunissent, les peuples retrouvent leur unité et leur identité. Le poète n'échappe pas à ce besoin d'enracinement culturel ; dans sa production poétique, il reprend donc les lieux communs de l'imagerie religieuse en les choisissant pour leur valeur de symbolisation. Et si l'image religieuse parle à l'intellect du croyant, nous allons voir à présent qu'elle doit aussi participer d'un sentiment de présence vive de la transcendance. Les principes de sa modélisation poétique doivent œuvrer en faveur d'une libération d'énergies qui amènent le lecteur à ressentir viscéralement la manifestation de Dieu, à la mesure de l'expérience décrite par le poète.

c/ Du symbolisme au réalisme : l'effort de concrétisation

L'image religieuse sert la manifestation de la présence divine ancrée dans le monde physique. Mais jusqu'à présent, seule la figuration symbolique de l'image gageait de cette immanence. Or, Jean Sénac ne veut pas se satisfaire d'une image portraitiste qui participe d'une approche particulièrement obtuse de Dieu. Il décide alors de recourir à un langage concret, faisant de l'univers de la matière et des événements du quotidien, les références qui prouveront la présence divine parmi les hommes. L'image ne se définit plus seulement comme représentation mais comme moyen de rendre actifs, de relayer les signes de la présence divine. Comme l'énonçait Christine Van Rogger-Andreucci à propos de l'œuvre de Max Jacob : « Afin d'éviter l'insensibilité à laquelle conduit inévitablement la répétition inlassable des mêmes thèmes [et des mêmes clichés] depuis des siècles »[100], la poésie sénacquienne se concentre sur des effets de réalisme matériel, sensoriel et affectif, obligeant le lecteur à ressentir de toute son âme (grâce à son esprit imaginatif) et de tout son corps (avec chacun de ses sens) la manifestation de l'esprit divin.

Ce soucis de rendre palpable la présence divine passe d'abord par l'ambition poétique de rendre le drame spirituel viscéralement sensible, et pour ce faire, le poète n'hésite pas à

[100] Christine Van Rogger-Andreucci, *Poésie et religion dans l'œuvre de Max Jacob*, *op. cit.*, p. 648.

heurter la sensibilité du lecteur. Jean Sénac ne veut pas seulement que l'esprit se mobilise ; il cherche aussi à rendre le corps perméable au code de la douleur. Il commence donc par une méditation sur le sacrifice christique où la réalité du corps meurtri se dévoile sans détour :

L'HOMME OUVERT

Cet homme avait la vérité
enfoncée dans ses deux mains jointes
et il saignait

À la mère qui voulut enlever son couteau
à la fille qui voulut laver sa plaie
il dit « n'empêchez pas mon soleil de marcher »
[…]
Comme on l'empêchait de vivre
il se fit poème et se tut

Comme on voulait le dessiner
il se fit arbre et se tut

Comme on arrachait ses branches
il se fit houille et se tut

Comme on creusait dans ses veines
il se fit flamme et se tut

(*OP*, p. 116)

Relevons dans un premier temps le vocabulaire médical par lequel les blessures presque chirurgicales de « l'homme ouvert » sont rendues effectives. « L'homme ouvert », « la plaie » et « le couteau » renvoient directement aux pratiques d'une médecine archaïque, connotant l'horreur et le supplice de l'opération. La crucifixion échappe alors au concept de sacrifice pour ne plus ressembler dans sa douleur qu'à la blessure béante. Et cet effet de réalisme conditionne, dès le début du poème, la vision à venir. La vision sanglante des mains transpercées participe d'une concrétisation de la scène et le lecteur s'émeut, voire compatit, à la souffrance connotée. L'atrocité cherche alors à provoquer un effet d'effroi, de saisissement. S'ajoutent à cela les indices sémantiques évoquant la destruction qui se doublent d'un effet d'acharnement figuré par l'anaphore rhétorique de l'adverbe « comme » en début de chaque vers. En effet, l'expression « empêchait de vivre » renvoie à un acte criminel et cette image de meurtre est prolongée par celle du démembrement suggérée par l'expression « arrachait ses branches » qui évoque le supplice, la torture, elle-même connotée une seconde fois par le vers « Comme on creusait dans ses veines ». Cette réalité charnelle du corps déchiré qui domine le

texte, associe la mort de Jésus au spectacle d'un crime lent et atroce, face auquel l'esprit de sacrifice compassionnel s'efface. L'horreur de la réalité du supplice polarise alors l'attention du lecteur qui, par analogie, se laisse saisir d'effroi au sens concret, physiologique du terme. Ajoutons à cette analyse l'interprétation complémentaire selon laquelle « L'homme ouvert » serait une figure allégorique du poète lui-même donné en sacrifice. Les effets de réalisme de cette scène de crucifixion participent d'une actualisation de la douleur poétique. Ainsi, le sujet énonciateur utilise la pluralité sémantique du discours poétique afin de superposer plusieurs réalités qui réfèrent chacune à la souffrance, pôle autour duquel le sujet lyrique se réalise. La douleur devient palpable, et les motifs de réalisation de la condition humaine symbolisée ici par l'allégorie biblique, trouvent leur résonance viscérale.

De plus, Jean Sénac s'efforce de dépasser l'utilisation traditionnelle de l'image éculée dont on ne perçoit plus que le sens symbolique, afin de la rendre vibrante, vivante, de lui donner une épaisseur. Il actualise ainsi les poncifs en les ralliant à des réalités ou des objets de la vie moderne. C'est par exemple le cas du motif topique du « soleil » et de son rayonnement, qui, comme nous l'avons vu précédemment, symbolise une manifestation de la divinité, et que le poète, dans le poème « Athènes et Jérusalem conjuguées (conjurées) », compare à des éléments matériels et charnels afin de rendre compte de sa densité.

> Et tu sais que le soleil en toi ce serait la guitare
> électrique, les grands orgues, les Ménines de
> Vélasquez, et les muscles jeunes pour une as-
> cension.
>
> (*OP*, p. 591)

Le poème d'où sont extraits ces quelques vers dénie la figure de Dieu (« Et vers ce Dieu qui n'existe pas tu lèves ce qui te / reste d'âme »[101]) au profit d'une foi polythéiste dont le « Dieu Râ » serait le principal dépositaire. Toutefois, le « soleil » demeure à la fois le souffle poétique, l'inspiration artistique, et la manifestation de la divinité, selon l'épiphanie ouranienne. L'image du soleil et de son rayonnement est prolongée à l'aide de nouvelles sources vibratoires, pratiques ou esthétiques. La référence au monde moderne par « la guitare électrique » rend une vigueur d'actualité au cliché. Par l'image des « grands orgues », le poète convoque la vibration auditive, et par la référence aux « Ménines de Vélasquez »[102], celle du

[101] *OP*, p. 591.
[102] Voir reproduction de ce tableau de Picasso, en annexe X.

monde esthétique et affectif, puisque l'œuvre d'art dont il est question ici représente un tableau cubiste dont l'originalité surprend le spectateur. L'image des « muscles jeunes » ancre la présence divine, ou la poésie à laquelle elle peut aussi se référer, dans une réalité charnelle. Le corps participe donc, à l'instar des sons et des couleurs, à « l'élévation » spirituelle et poétique de l'être, car il est habité, comme l'art musical ou pictural, d'une énergie salvatrice. L'« ascension » du sujet s'enracine donc dans le monde matériel où se manifeste la présence divine. Ainsi, la juxtaposition d'éléments physiques et référentiels, donne au « soleil », lieu commun du lyrisme religieux, et à travers lui à l'immanence divine, une existence pleine et repérable. Si l'image du « soleil » utilisée pour exprimer la manifestation de la divinité n'est en fait qu'un « topos du discours chrétien, [Jean Sénac, à l'instar de Max Jacob,] lui rend une résonance affective en y introduisant des visions plus actuelles et concrètes qui éloignent de la représentation traditionnelle »[103]. De même, si le « soleil » symbolise l'art poétique, le sujet énonciateur veut rendre son énergie tangible. Ainsi évoque-t-il à travers les images citées précédemment toutes les sensations qui l'habitent au moment de l'écriture poétique.

Jean Sénac utilise donc des éléments de comparaison matériels pour tenter de rendre perceptible le surnaturel, de rendre la grâce accessible au corps avant qu'elle ne le soit à l'esprit. Il associe alors dans un même énoncé le nom de Dieu et des images d'objets représentatifs de la matière, comme les paraboles bibliques font intervenir des objets concrets pour délivrer un message d'ordre spirituel. Par exemple, dans les « Poèmes de l'orge », datant de 1958, il écrit :

> J'ai dit : « Dieu juste
> punissez le méchant.
> Que l'olive parvienne au moulin
> Dieu miséricordieux, et l'huile à notre bouche. »
>
> (*OP*, p. 310)

Commençons par constater que le sujet énoncé « je » sert une mise en scène visuelle de la situation d'énonciation : il participe d'une incarnation de la voix énonciative, donnant un sentiment de vraisemblance au discours poétique. Dans le troisième vers, l'image de « l'olive » qui chemine vers le « moulin » illustre le voyage que l'esprit saint doit accomplir pour atteindre « le méchant » qu'il doit pardonner et enrichir de son amour et de sa sagesse. L'image de « l'huile » qui touche « à notre bouche » désigne la réalisation concrète de cette fusion, et par métonymie, la présence de ce « Dieu miséricordieux ». Dieu n'est donc plus

[103] Christine Van Rogger-Andreucci, *Poésie et religion dans l'œuvre de Max Jacob*, *op. cit.,*p. 645.

appréhendé comme une immanence méta-physique échappant aux représentations de l'imaginaire. En faisant référence à « l'olive », le poète chosifie l'Esprit Saint, sans le péjorer pour autant, afin de le rendre tangible à la raison, et respecte même les traditions de la symbolique biblique, puisque l'olive représente métonymiquement l'olivier, arbre à connotations religieuses denses : ce dernier symbolise la paix, thématique déjà énoncée à travers l'adjectif « miséricordieux » du dernier vers. Ainsi Dieu se fait présence effective avant d'être image. Par ce choix stylistique, le sujet énonciateur témoigne de l'incarnation de ses croyances spirituelles et définit la réalisation de sa foi comme appartenant à un plus large processus de détermination de l'*ego*.

Les images religieuses récupérées et innovées par Jean Sénac sont fréquemment marquées par le désir de concrétiser le spirituel et de rendre compte d'une émotion personnelle et charnelle vécue sous le signe de l'ineffable. Les images traditionnelles puisées dans l'imaginaire collectif chrétien accompagnent la réalisation du mystère divin dans l'esprit du lecteur et l'éclairent. Mais fondant aussi sa poétique sur une connaissance empirique du monde, le poète récupère la matière organique pour rendre effective et tangible la présence divine. L'image est alors travaillée, dépassée, prolongée pour atteindre une vision plus juste et plus appropriée aux vérités et aux intuitions spirituelles qu'elle figure. Cette alliance entre poncifs religieux et images revisitées illustre à la fois une volonté d'intégration dans la communauté et l'instabilité productive de l'artiste, le sujet étant une fois de plus écartelé entre l'adoption d'une appréhension spirituelle normalisée et sécurisante, et la voie d'une réalisation personnelle incertaine, périlleuse et atypique de la foi chrétienne.

2. Le Voile de Véronique : motif de la face

Dans l'œuvre poétique de Jean Sénac, l'iconographie rassemble de nombreuses figures allégoriques mais il en est une, récurrente, dont la portée symbolique justifie la pertinence : celle du personnage de Véronique. Le motif du voile de Véronique apparaît régulièrement dans les premiers recueils du poète (*Poèmes*, *Les Désordres* et *Poésie*)[104] rédigés entre 1948 et 1959, recueils dans lesquels la quête inapaisée de l'être intime se heurte

[104] Voir Annexe XI.

aux carcans de l'éducation religieuse du poète. Interrogeant les principes qui régissent cette éducation, Jean Sénac utilise l'image religieuse du voile de Véronique pour illustrer en partie la nature des références sur lesquelles sa quête existentielle prend appui. Le motif du voile de Véronique nous informe donc de l'importance des référents religieux dans la vie du jeune poète, et illustre parallèlement l'ambition artistique et éthique du poète.

Aucun récit évangélique ne fait allusion à Véronique que certaines traditions citent pour avoir essuyé le visage de Jésus au cours de sa montée au Golgotha, l'image du « Saint Visage » restant « imprimée » sur le voile. Cette scène de la Passion du Christ, pour apocryphe qu'elle soit, a inspiré de nombreux artistes car elle interroge la nature du rapport de l'image à la réalité et les perspectives symboliques de la représentation. Le prénom même de « Véronique », provenant d'une fusion de deux vocables latins, « *vera – icon* », signifie « véritable image ». Le voile de Véronique s'inscrit donc dans « une pédagogie des signes divins »[105] car, en tant qu'icône, il ne se réfère pas frontalement à une entité visible mais s'interprète comme signe de l'Invisible. Le voile est à la fois mystère de l'image apparue et mystère de l'Absolu symbolisé.

Par ailleurs, cette scène du chemin de Croix définit un enseignement d'ordre éthique qui commande aux principes esthétiques de l'artiste. Le symbolisme de la Face trace alors les grandes lignes d'une « esthétique chrétienne »[106] à laquelle l'œuvre poétique de Jean Sénac n'échappe pas et qui interroge le rapport du poète à son outils d'expression.

a/ <u>La valeur iconique</u>

La valeur iconique du voile de Véronique s'entend largement dans l'espace socio-culturel des sociétés judéo-chrétiennes. Il s'agira pour notre travail de recherche d'extraire de l'ensemble des représentations de ce motif, quelques occurrences pouvant servir une lecture plus juste et minutieuse de l'œuvre poétique de Jean Sénac. Deux interprétations symboliques de l'iconographie en question éclairent particulièrement notre lecture de l'œuvre sénacquienne.

[105] Jean Pinquié, « La figure du voile », in revue *Pictura-Edelweiss*, *op. cit.*, p. 62.
[106] Max Jacob, « Notes sur la Passion », in *Max Jacob l'Universel*, Colmar, Alsatia, publié par J. Pérard, 1974, p. 117.

Dans un premier temps, remarquons que le voile de Véronique suppose un lien trinitaire : le personnage de Véronique, la toile ou support, dépositaire de la Présence divine, et la Face du Christ, figure allégorique de Dieu. Il existerait donc une autonomie objective entre les éléments de cette trinité, l'existence de chaque partie en présence conférant un espace propre à sa manifestation. Cependant, dans un système référentiel métonymique, au moins deux de ces éléments peuvent fusionner pour n'en faire plus qu'un. En effet, le voile avec lequel Véronique essuie le visage de Jésus est le même que celui qu'elle porte. Le voile et Véronique se répondent alors comme « une seule métonymie, comme l'unité dans une figure de (deux) éléments constitutifs »[107] de cette scène du Calvaire. Le voile devient image métonymique de Véronique en même temps qu'il représente un geste compassionnel. Véronique incarne donc un idéal vertueux. Mais Dieu, par l'intermédiaire de Véronique, s'adresse à tous. Véronique devient alors figure allégorique de l'humanité qui, pour trouver son salut, est invitée à suivre les commandement d'amour ordonné par le Sauveur. Elle devient le miroir par lequel le sujet voit sa condition présente et la réalisation idéale de sa foi. Elle est aussi le filtre par lequel les hommes se reconnaissent les uns les autres dans leur potentielle réalisation spirituelle et ontologique. Le geste de Véronique appellerait donc à la reconnaissance réciproque et collective, au rétablissement du lien sacré entre les hommes, dessein que la parole poétique de Jean Sénac rejoint :

> Infatigables harassés avec dans la besace une poignée,
> un regard, un chant pour le raccord possible chaque fois saccagé
>
> (*OP*, p. 756)

Cet extrait du poème « Trace » écrit en 1972, l'un des derniers rédigés par Jean Sénac, rappelle l'une des ambitions poétiques originelles du poète. En effet, dès ces premiers écrits, le poète cherche les moyens de donner à sa poésie des qualités de réconciliation sociale. L'homme est au centre de ses préoccupations, et à travers lui, c'est sa propre existence qu'il essaie d'appréhender. En vantant les vertus de son pays natal et en restaurant l'image de l'Algérien fier et humble, il souhaite transmettre un message d'espoir et de reconnaissance, dans lequel il puise aussi l'énergie nécessaire pour se regarder. Dans cet extrait, il témoigne de la « poignée », du « regard », du « chant », qui survivent à l'« harasse[ment] » des hommes et nouent le « raccord possible » entre eux. La précarité de cette réunification « chaque fois saccagé[e] » n'empêche pas le mouvement de détermination que l'adjectif « infatigables »

[107] Pierre Manuel, « Des voiles et des miroirs », in la revue *Pictura-Edelweiss*, *op. cit.*, p. 16.

connote. Il est à souligner que le « chant » auquel fait référence le texte pourrait être celui du poète, car Jean Sénac emploie régulièrement ce nom pour traduire la nature de son écriture poétique. Ainsi, les poèmes de Jean Sénac ont aussi pour vocation de « raccorder » les hommes, prouvant que le chant d'amour n'est plus seulement parole mais geste, reproduisant ainsi les desseins symboliques du voile. De plus, si le chant sénacquien aide au rassemblement de la cité, il œuvre aussi en faveur d'un raccord du sujet avec lui-même. Il participe des réalisations de la quête identitaire en projetant le sujet énonciateur dans un schéma de re-connaissance : à travers son chant, il entend l'écho de sa vraie nature ou de celle en marche.

À cette première valeur symbolique du voile de Véronique récupérée à des fins poétiques s'ajoute celle qui servira la mise en abyme d'une philosophie existentielle qui permet au sujet énonciateur de prendre la mesure universelle de sa propre quête.
Il est dit dans la tradition catholique que Véronique applique son voile sur le visage de Jésus peu avant la mort de ce dernier. La face alors imprégnée dans les fibres du voile n'appartient donc plus tout à fait à la vie mais n'est cependant pas encore l'expression de la mort. Comme l'énonce Louis Marin, l'empreinte du visage christique occupe la place d'une représentation qui est « au lieu et au nœud du chiasme de la mort et de la vie, comme la représentation vivante de la mort »[108]. Le voile de Véronique symbolise donc la complémentarité réciproque de la vie et de la mort ; il signifie à l'œil que toute chose est vouée à disparaître. La vie porte intrinsèquement la mort en elle : elle lui est indissociable, tout comme la mort est trace d'une vie passée, et pour les croyants, d'une résurrection. C'est la conviction qu'exprime Jean Sénac lorsque, sous la dictée d'une effroyable clairvoyance, il écrit, dans le poème numéro 17 appartenant à un de ses premiers recueil, *Les Leçons d'Edgard* :

> […]
> Je marche émerveillé dans les jours de ta face
> Je dénombre les lieux où bientôt la grimace
> Viendra nous rappeler la misère et la mort.
>
> (*OP*, p. 137)

Dans ces vers, la « face » est initialement associée à l'émerveillement du sujet énoncé. La présence divine qu'elle incarne, semble clémente et rassurante pour le marcheur qui paraît se

[108] Louis Marin, « Masque et portrait », in la revue *Pictura-Edelweiss*, *op. cit.*, p. 94.

réjouir du voyage dans lequel il prend connaissance de son existence. Mais bientôt, la « face » qui était promesse de vie, se métamorphose en « grimace », qui rappelle au sujet « la douleur et la mort ». Ainsi, le poète illustre que toute vie porte en elle des promesses de souffrance et de mort. Ces vers portent l'empreinte d'une extrême lucidité mais ne parviennent pas à masquer l'amertume du poète : il semble souffrir de cette conscience vive de l'existence qui présage un avenir douloureux. Le sujet énonciateur témoigne ici des paradoxes de son existence prisonnière entre bonheur et asphyxiante clairvoyance. Et bientôt le poète met en scène les conditions de sa propre mort poétique qui figure les prémices d'une mort physiologique, puisque l'écriture représente pour lui une nécessité vitale au même titre que l'acte de respirer ou de se nourrir. Ainsi, dans le poème « Chant funèbre pour un gaouri[109] », écrit neuf ans avant sa mort et dont le titre anticipe le sujet de réflexion, il parle à la troisième personne du singulier comme pour mieux appréhender ce qu'il vit, prendre le recul nécessaire à son analyse :

> […] Il mord
> Pour avancer. Il meurt
> Dans l'odeur de ses mots. Il porte
> Le pli de l'horreur sur sa face. Le drap
> Est tiré sur sa nuque où jadis le soleil…
>
> (*OP*, p. 416)

Le poète révèle ici que son châtiment est de mourir par ce qui le fait vivre, c'est-à-dire « les mots ». Il désigne l'écriture poétique responsable de sa propre mort, alors même qu'il n'a eu de cesse d'en vanter les qualités salvatrices. À l'instar de la face imprégnée dans les fibres du voile de Véronique qui symbolisait la communion de la vie et de la mort, la poésie est à double tranchant : elle exauce ses ambitions de réalisation ontologique et devient l'objet de sa chute, stigmatise « l'horreur ». La dernière phrase annonce le geste funèbre final, celui par lequel on recouvre le cadavre du poète, mais elle s'entend davantage comme une prémonition : la mort par amour de la poésie n'est pas encore effective mais sa mise en scène est révélatrice d'un travail de projection existentielle bâti sur une progressive connaissance de

[109] Nous rappelons que *gaouri* signifie « étranger » et que Jean Sénac emploie régulièrement ce mot emprunté au discours xénophobe d'Algériens méprisant les origines du poète, pour qualifier sa situation. Reprendre ce qualificatif dans la langue arabe est un pied de nez à tous ceux qui refusent de le reconnaître algérien sous prétexte qu'il ne parle pas l'arabe, et sert la mise en abyme de leur intolérance. Ce mot appuie la valeur ironique du propos, ironie grâce à laquelle le poète dénonce les injustes sociales et administratives qui lui sont faites (Rappelons que malgré les demandes réitérées de Jean Sénac pour obtenir des papiers officiels de nationalité algérienne, il mourut en tant que français).

soi, de ses forces et de ses faiblesses. Ainsi, le sujet énonciateur témoigne de l'auto-analyse permanente qu'il même en deçà, au-delà et dans l'écriture de sa poésie.

Nous venons de démontrer que l'image du voile de Véronique telle qu'elle se profile dans la poésie sénacquienne symbolise d'une part le précepte d'amour fraternel, un des piliers de la loi divine, et d'unification de la cité, et d'autre part, figure l'unité de la vie et de la mort. À la lumière de ces interprétations, nous avons prêté une attention particulière aux enjeux existentiels de la poésie « sénacquienne ». Ainsi la référence au voile de Véronique informe le lecteur de la pensée critique de l'auteur, de ses convictions et de ses vœux. Mais au-delà de ses qualités symboliques, ce voile transcende le regard et rend une vision perçante des réalités physiques et métaphysiques. Il révèle aux hommes et au poète les vérités de l'existence divine et celles de leur propre chemin. Il les incite à observer d'une attention vive les réalités qui les entourent et les habitent .

b/ <u>Un voile qui rend la vision</u>

Parler de « voile », c'est exprimer la séparation, la mise à distance entre le voyant et le visible, entre ici et là-bas, entre le dit et le non-dit. Le voile devient l'écran qui sépare, qui assure la distance nécessaire à la révélation. C'est aussi faire référence à ce qui se cache derrière, et dans le cas précis du voile de véronique, au « signifiant absolu »[110] c'est-à-dire Dieu.

Où l'inconnu
où Dieu se trace
où va l'été
la courbe folle de nos pieds ?

(*OP*, p. 167)

Dans ces vers, Jean Sénac rend compte implicitement de la frénésie de celui qui cherche : le sujet cherche Dieu mais avant tout l'inscription de sa « trace », le voile ou le mot qui le révèlera. Le poète sait que Dieu avance masqué ; n'est-il pas dit dans l'Évangile de Jean :

[110] Jean Pinquié, « La figure du voile », in la revue *Pictura-Edelweiss*, *op. cit.*, p. 61.

« Mon royaume n'est pas de ce monde »[111]. Le voile fait alors « foi de ». Il opacifie peut-être la vision sensorielle mais il révèle l'apparition. Il ne trouble que le regard suffisant, vague, et porte en lui sa propre « levée de voile », le don offert de discernement. Comme l'exprime Jean Pinquié, « spirituellement, lever le voile, c'est lever les yeux, sinon il n'y a rien derrière ! »[112]. L'écran que représente le voile est en fait un écran de transparence pour qui peut voir : il a le pouvoir de révéler Dieu à celui-là même qui ne croit pas, au « séparé » de Dieu. L'épisode biblique du voile du temple de Jérusalem illustre cette révélation qui annonce la réconciliation : « Et voilà que le voile du Sanctuaire se déchira en deux, du haut en bas »[113], à l'instant de la mort du Christ. Pierre Manuel analyse cette scène et pense que « la mort qui est dévoilement du divin déchire le rideau et unifie ce qu'il séparait, voilait l'un à l'autre : le Saint ou monde visible et le Saint des Saints ou monde invisible »[114]. Dès lors, dans une perspective d'analyse méta-poétique, le voile est susceptible de représenter le langage qui peut cacher l'essentiel du sujet qui s'y dit et s'y réalise, comme le révéler. Le motif poétique du voile engage donc une réflexion sur la rigueur et la clairvoyance que le travail d'écriture réclame quant au choix des mots utilisés. S'il collabore parfois à la diffraction du sujet, il est aussi source de réunification, de réconciliation du sujet avec son *ego*. Le poète révèle alors la responsabilité qui incombe au sujet énonciateur tant vis à vis de son auditoire que de lui-même. S'il veut faire preuve d'honnêteté, il doit rester vigilant dans ses choix poétiques, tant d'un point de vue linguistique que stylistique.

Le déchirement du voile est donc symbole de réconciliation de l'homme avec Dieu, et du poète avec son verbe. Participant d'une révélation ontologique, poétique et spirituelle, il donne au sujet le pouvoir de discernement qui lui permet d'embrasser l'essence des réalités. Ainsi, le poète se sent capable d'accueillir l'essence de l'univers et de se considérer lui-même sous un jour nouveau. Il s'ouvre à un monde plus vaste que celui déterminé par sa subjectivité. Dans le poème « La Pesanteur », écrit le 4 avril 1948, Jean Sénac témoigne de cette métamorphose qui lui assure une nouvelle perception des choses et de soi :

Maintenant que je vois la pierre
le voile déchiré le cri
la plaie encore vigilante
maintenant ferme la porte

[111] Évangile selon Jean, 18, 36, in *La Bible*, Le Nouveau Testament, *op. cit.,* p. 151.
[112]Jean Pinquié, « La figure du voile », in la revue *Pictura-Edelweiss*, *op. cit.*, p. 61.
[113] Évangile selon Matthieu, 27, 51, in *La Bible*, Le Nouveau Testament, *op. cit*., p. 46.
[114] Pierre Manuel, « Des voiles et des miroirs », in la revue *Pictura-Edelweiss*, *op. cit.*, p. 12.

ferme le cœur ferme la trace
mon œil est assez grand pour contenir ta face

(*OP*, p. 55)

Jean Sénac atteste ici d'une révélation[115] qui officie à la réunion du céleste et du terrestre. Sur le même plan syntaxique, au sixième vers, le poète a quasiment juxtaposé deux adjectifs possessifs « mon » et « ta » qui se réfèrent respectivement à l'homme-poète et au divin. Cette mise en parallèle mime la réunion, ou du moins le rapprochement, des deux référents cités précédemment. Et dans cette réconciliation se lit clairement le rôle du « voile déchiré » qui autorise la « ferme(ture) de la trace », une trace devenue facultative ou inutile ; le poète « contient » Dieu, se sent habité par lui, non plus grâce au signe mais grâce à une révélation d'ordre métaphysique qui transcende la perception. Il incarne alors l'idéal de la foi chrétienne énoncé par Jésus lui-même dans l'Évangile de Jean : « Heureux ceux qui croiront sans avoir vu »[116]. La véritable croyance s'apparente donc à celle qui se passe de l'image, de la représentation, celle qui cherche la voie le plus directe qui mène à la vérité divine. Le sujet énonciateur peut alors « ferme[r] la porte, ferme[r] le cœur, ferme[r] la trace », c'est-à-dire se départir des preuves matérielles ou affectives de la présence divine, pour entrer dans une croyance qui ne réclame que l'adhésion entière de l'âme, une âme touchée par la grâce de Dieu. De même, le poète sait cette forme d'abandon à la grâce possible dans son travail d'écriture, et ses tentatives d'incarnation que représentent la poétique du « Corps Total » et celle du « corpoème » participeront de cette re-naissance du sujet énonciateur, renaissance dans laquelle le poète tentera de fusionner avec le *logos* poétique.

La face christique représentée sur le voile de Véronique est l'inscription de l'image absolue, de l'image de Dieu incarné, de l'essence divine, celle à laquelle tout artiste rêve d'accéder, celle qu'il cherche à reproduire de lui et de l'immanence céleste. Nous savons que le poète considère le travail de l'image poétique comme un sacerdoce car elle n'a de cesse de se dérober à ses ambitions poétiques initiales, en particulier lorsqu'elle est destinée à servir la manifestation divine. Le poète demeure convaincu que « l'image est bonne à voir à condition de signifier l'invisible »[117] et que le mot est avant tout signe qui creuse l'écart, la distance d'avec l'objet ou le sujet de la représentation. Son expérience poétique mais aussi les textes de certains auteurs estimés lui rappellent cette frustration qui l'oblige à toujours plus de

[115] Rappelons que *re-velatio* signifie « retrait du voile » en latin.
[116] Évangile selon Jean, 20, 29, in *La Bible*, Nouveau Testament, *op. cit.*, p. 154.
[117] Jean-Marie Vaysse, « Scénographies théologico-politique », in la revue *Pictura-Edelweiss*, *op. cit.*, p. 25.

rigueur et de lucidité artistiques. Dans le poème « Congé » du 4 avril 1962, il témoigne de cette rétroaction de la conscience qui officie aux enjeux de la création :

> Patrick, son verbe adolescent au poing, a repeint cet espace
> (baroque, atroce – et pur !) et rendu à notre nostalgie sa forme :
> celle du Visage Essentiel, invisible mais certain.
>
> (*OP*, p. 386)

Ces vers constituent une véritable réflexion métapoétique sur l'essence même du langage qui se traduit comme la capacité à réactiver la « nostalgie du Visage Essentiel, invisible mais certain », c'est-à-dire réveiller le souvenir de l'ambition poétique originelle, à savoir de tendre vers un absolu intangible mais bien réel. Le « verbe » de Patrick[118] rappelle Jean Sénac à ses vœux poétiques : il réalise non pas l'absolu à la fois divin et poétique auquel se destine la poésie sénacquienne mais la conscience de cette ambition. Le *logos* a dès lors une double fonction : il sert à l'expression d'un sujet et participe d'une mise en abyme de l'idéal poétique du sujet énonciateur, par le truchement même de ses qualités et de ses imperfections.

D'autre part, le poète suppose que si le verbe, analogiquement au voile, est une trace et figure la présence divine tout en signifiant cependant la séparation de l'homme avec son créateur, l'acte de l'écriture poétique a partie liée avec la manifestation du divin. En effet, comme en témoignent ces vers extraits du « Poème de l'églantier » écrit en novembre 1966, le poème en genèse devient manifestation de la divinité, fixant dans l'instant de la création poétique les marques de l'existence de Dieu :

> Dès lors
> L'écriture elle même est fuite perpétuelle du sang vers
> mes cavernes,
> Remontée en ton sein pour surprendre l'Éclair : ton Cri
> Et ton Visage !
>
> (*OP*, p. 502)

Dans ces vers, Jean Sénac définit l'écriture comme mouvement à la fois introspectif , « une fuite perpétuelle du sang vers [ses] cavernes » et ascensionnel, une « remontée » vers le

[118] S'agit-il de son ami poète Patrick Mac'Avoy qui l'hébergea dans son appartement parisien durant l'un de ses nombreux séjours en France ? Nous n'avons pu trouver d'éléments biographiques ou poétiques qui nous permettent de confirmer cette hypothèse.

« Cri » et le « Visage » qui réfèrent à Dieu. La double trajectoire de ce mouvement relie donc le poète à la divinité et l'écriture devient le lien de cette réunion, réunion que semble mimer la disposition typographique puisque le mot « écriture » ouvre la strophe tandis que le mot « Visage » la clôt, l'un répondant à l'autre dans un mouvement circulaire, l'un ouvrant la boucle que l'autre referme créant ainsi un équilibre, une fusion entre leurs deux référents respectifs. L'écriture n'est plus seulement outil, moyen de révéler, elle « est » révélation, manifestation de la présence divine. Par elle et en elle, le poète fait l'expérience du « Cri » et du « Visage » de Dieu, c'est-à-dire de sa réalisation et de sa représentation. L'écriture constitue donc pour le sujet énonciateur la garantie, s'il en fallait une, de l'existence divine, comme le corroborent ces vers du poème « Silence des oliviers » (16 février 1951) :

> je dirai Seigneur
> […]
> établissant ton nom dans chaque mot […]
>
> (*OP*, pp. 90-91)

Le sujet énoncé, qui réfère au poète, se donne comme mission de rendre compte de la part d'immanence divine qui coexiste au langage. « Établi[r] [le] nom [du] Seigneur dans chaque mot » revient à revendiquer l'étroite correspondance entre l'écriture poétique et la manifestation de Dieu. Dès lors, ces vers témoignent de la conviction du poète, à savoir que l'acte même de la verbalisation porte en son sein la présence du sacré. Ainsi, que le signe soit voile ou verbe, il révèle une trans-substantiation du divin. Et le poète se doit d'utiliser le langage poétique en rendant compte de l'énergie céleste qui s'y manifeste. Ainsi déclare-t-il dans un de ses premiers poème « Chemin des ronces » :

> Regarde ce puits confident
> cette larme si terrible
> ce voile de Véronique
> où j'ai préservé ton nom.
>
> (*OP*, p. 63)

Les images du « puits confident » et de la « larme » représentent la poésie, que le poète définit ici comme un prolongement quasiment charnel de lui-même. Or, parallèlement, il crée une juxtaposition typographique évidente entre les vocables « larme » et « voile » qui se placent l'un en dessous de l'autre. Si la « larme » est analogiquement le poème et qu'elle se rapproche

typographiquement et sémantiquement du « voile », le verbe devient alors ce voile qui « préserve [le] nom », le nom de Dieu et le nom de l'être. Il est habité de la présence divine qui se double d'une vérité ontologique.

Le voile, loin d'obscurcir la vision, la révèle donc, éclairant l'invisible, le rendant présent au cœur du poète. Le verbe qui lui est associé participe donc d'une révélation de la divinité et de l'*ego*. À travers lui, le sujet énonciateur fait l'expérience d'une ascension spirituelle et ontologique. Les occurrences poétiques du « voile de Véronique » servent d'illustrations à l'ambition artistique et éthique du poète et comme nous l'avons précédemment évoqué, introduisent de façon imagée un discours métapoétique sur la faculté créatrice. À présent, il s'agira pour notre travail de recherche de spécifier plus amplement ce dernier enjeu de l'iconographie chrétienne.

c/ « La Face est la faculté créatrice »[119]

Dans le poème intitulé « Les images », Jean Sénac illustre de façon métaphorique l'étroite analogie qu'il établit entre la face révélée par le voile de Véronique et la création poétique :

> Véronique Ô lumineuse
> voici mon visage écrit
> sur les fanges de la nuit
> hors des querelles veilleuses
>
> Voici l'image debout
> profonde comme une gueule
>
> (*OP*, p. 174)

Le « visage [du poète] / écrit sur les fanges de la nuit » s'inscrit comme pendant de la Face du Christ inscrite sur le voile de Véronique. Or, la figure christique symbolise la présence divine et, à travers elle, la création. Si le voile a la faculté de rendre l'invisible visible, alors les « fanges de la nuit » auxquelles il est associé et qui révèle le « visage écrit »

[119] Max Jacob, « Notes sur la passion », in *Max Jacob l'Universel*, *op. cit.*, p. 117.

du poète, c'est-à-dire la poésie, doivent à leur tour faire jaillir les secrets de l'être, doivent toucher à la vérité ontologique du poète. « L'image » poétique apparaît alors « profonde comme une gueule », en d'autres termes, elle touche au principe d'une réalisation existentielle du sujet. Ainsi, par association analogique, la face inscrite sur le voile de Véronique symbolise la faculté créatrice du poète, et par synecdoque, la faculté de « créer » le sujet énonciateur lui-même, c'est-à-dire de l'amener à se reconnaître par l'intermédiaire de son propre verbe.

De plus, à l'instar de l'inscription faciale du voile de Véronique, l'écriture advient comme trace d'un mouvement mystérieux, d'une énergie quasiment méta-physique, répondant à une nécessité tout aussi inexplicable. Elle concrétise une impulsion génésiaque irrationnel et incontrôlable, tel que le poète la représente à travers le vers suivant :

> Je dis avec le fond secret qui me taraude
>
> (*OP*, p. 730)

Le « fond secret » auquel fait référence Jean Sénac dans le poème « Fards » demeure indéfinissable pour la pensée rationnelle qui ne parvient pas à imaginer la nature du référent. L'indétermination de ce « fond secret » laisse à penser que Dieu est à l'origine de l'expression poétique, qu'il travaille à l'avènement du verbe en forçant le poète par une énergie insaisissable à accomplir sa vocation. Dieu paraît donc faire corps avec le poète. En écrivant, le sujet énonciateur prend conscience qu'il obéit à quelque chose qui le dépasse et qui l'habite. Ainsi, s'interroge-t-il sur la nature de cette énergie qui participe de la parole poétique : « Quelle chimie livre un poème ? »[120] ; car le poète a bien conscience qu'il y a « chimie », fusion, en amont de l'énonciation poétique, et s'il ne parvient pas à réaliser la nature exacte de cette « chimie », l'essentiel est d'en rendre compte. La parole poétique témoigne donc d'un mystère et d'une réflexion méta-poétique par laquelle s'exprime le degré de conscience du poète, et sa volonté de connaître les principes qui gouvernent son verbe, donc de se connaître.

Par ailleurs, Jean Sénac, éduqué dans la foi chrétienne par une mère catholique pratiquante, n'ignore pas le précepte fondamental de l'amour divin, représenté ici par le geste de Véronique essuyant le Visage de Jésus, et celui de la souffrance qui ordonne à la création,

à la renaissance, tel que le symbolise le Calvaire du Christ. Les mots qu'emploie Max Jacob pour illustrer la réunion de ces deux préceptes afin de définir le sens de la face inscrite sur le voile, s'accordent à l'interprétation sénacquienne : « Lorsque Sainte Véronique, qui est l'amour, rencontre sur son chemin la croix, qui est douleur, il surgit de cette rencontre l'image de la Sainte Face. Et cette scène illustre l'intelligence de la création, car la création est douleur et amour en même temps que méditation »[121]. Comme nous le détaillerons ultérieurement[122], Jean Sénac admet l'amour et la douleur comme fondements et principes de toute création, de toute esthétique, car « l'art ne peut être le même avant et après le passage du Christ »[123]. Ainsi reconnaît-il ses mots comme « des mots dilatés de l'amour »[124] mais aussi comme agents de grande douleur : « Les mots font mal »[125] et provoquent « l'insurmontable douleur »[126]. Obéissant à une logique cyclique, la souffrance existentielle appelle l'écriture qui engendre une autre forme de souffrance, qui devient elle-même souffrance existentielle… et l'infernal cercle de la douleur se referme. Mais pour le poète, il est impératif d'écrire toujours et encore. Écrire pour rendre compte et toucher à la jouissance et à l'inhumain de l'art.

La voix poétique dit, génère, et transcende donc l'amour et la douleur dans un même chant, répondant au principe de l'alchimie divine qui permet au Christ de transformer la douleur en amour. Et tout comme la Face symbolise la marque de l'unicité, de l'absolu, la parole sénacquienne s'applique à un travail de réalisation unique et à la création d'un absolu poétique. Certes, elle tire du contexte social le récit des grands événements d'une actualité bouleversée, le récit des doutes et des engagements personnels, mais le style dans lequel s'exprime cette voix à la singularité de l'expression poétique. La régénérescence du langage à laquelle Jean Sénac est particulièrement attaché et qui propose de multiples innovations stylistiques telles que les néologismes ou le point d'ironie, prouve que le poète se donne pour mission de rendre à la parole poétique ses vertus créatrices et non plus seulement ses capacités de transcription. Le poète voudrait atteindre la réalisation d'un art quasiment divin, aux

---

[120] *OP*, p. 731.
[121] Max Jacob, « Le vrai sens de la religion catholique », in *Cruz y Raya*, Madrid, 1934, p. 40.
[122] Voir le sous-chapitre « Une sensibilité chrétienne en amont d'un parti pris de la souffrance » (Chapitre 6, sous-chapitre 4) et particulièrement les paragraphes intitulés « La douleur : châtiment ou épreuve salutaire » et « Le travail poétique ou l'éducation dans et par la douleur ».
[123] Christine Van Rogger-Andreucci, « Le symbolisme de la Face chez Max Jacob », in la revue *Pictura-Edelweiss*, *op. cit.*, p. 69.
[124] *OP*, p. 456.
[125] *OP*, p. 711.
[126] *OP*, p. 755.

propriétés salvatrices. Ainsi, comme l'exprime Hamid Nacer-Khodja, « le poète […] cultive […] un *ego* inventif lorsqu'il appose sa propre signature autographe dans le corps même du texte, concrétisant ainsi sa conception d'une poésie écrite "avec un regard avide"[127] et non pour souscrire à quelques malicieux jeux typographiques de type surréaliste comme on pourrait le croire. »[128]. La poésie doit toucher à la pure expression de soi et du monde et certains néographismes, tel que le point d'ironie, participent de la mise en évidence de cette quête d'absolu.

FATRASIE

J'ai tué (par inattention) une libellule.
Bah, vous allez me dire… Le Viêt-nam, la Palestine.
Ca commence toujours par une libellule.
(Mignonne bébête, et le beefsteak ce matin
Poème, poème, nous sommes mal partis.
La terre est-elle encore ronde ?

Non.)

(*OP*, p. 656)

Le recours au point d'ironie souligne là non seulement le jugement critique sur deux réalités mises ironiquement au même niveau de considération (le meurtre d'une libellule et les massacres du Viêt-nam et de la Palestine), mais aussi le regard d'autodérision du poète qui s'insurge contre le « fatras » de la langue comme l'annonçait le titre. Cette ponctuation atypique marque une parole méta-discursive, qui s'autocritique et donc renvoie à la présence d'un être, le poète, mécontent du « poème » à cause duquel il se sent « mal parti » dans sa quête de réalisation d'une parole poétique idéale. Les signes typographiques et procédés stylistiques de ce poème inscrivent la présence d'un sujet accrédité à commenter sans contre-interprétation possible, une parole émise par lui-même. Le caractère singulier des moyens utilisés dans l'expression poétique pour figurer l'ambition initiale du poète de réaliser un verbe idéal, absolu, autorisent l'analogie faite précédemment avec l'inscription de la Face christique sur le voile de Véronique : deux visages, deux inscriptions, deux marques de l'unicité, deux signes de la révélation d'un absolu (l'un spirituel et acquis, l'autre poétique et à construire).

[127] *OP*, p. 416.
[128] Hamid Nacer-Khodja, « Érotique, poétique, politique », postface aux *Œuvres Poétiques*, *op. cit.*, p. 793.

En conclusion, nous constatons que le suaire de Véronique porte l'inscription de la Sainte Face, trace de l'amour divin et de la souffrance christique, signe de la présence de l'Être ; icône qui réfléchit l'image et rend compte de la vérité, de la trans-substantiation du divin dans le signe, elle commande au poète les principes d'une nouvelle éthique et d'une nouvelle poétique. Cette poétique se définit par le travail d'un regard juste et perçant, et par celui d'une parole cherchant à se renouveler pour s'approcher des qualités du *logos* divin. De plus, le voile de Véronique représente « ce mouvement que recherche l'homme qui a consenti à la pauvreté, le poète dont l'écriture veut adhérer aux choses dans un acte d'amour, la fameuse compréhension (prendre avec), ou compassion (souffrir avec) »[129].

3. La compassion

Pour s'accomplir intégralement et prétendre au salut divin, le chrétien doit pratiquer trois vertus théologales, qui ont Dieu pour objet (la foi, l'espérance et la charité) et quatre vertus cardinales (le courage, la justice, la prudence et la tempérance).

Dans l'Épître aux Romains, l'apôtre Paul définit la nature charitable, et les principes de sa réalisation : « La charité ne fait point de tort au prochain. La charité est la Loi dans sa plénitude »[130], et dans l'Épître aux Corinthiens[131], il illustre cette définition de la charité, charité à partir de laquelle seront établies les deux autres vertus théologales.

La charité vise à aimer Dieu dans le prochain. Elle appelle donc la générosité, le respect, la tolérance, l'altruisme et bien entendu la compassion. Jean Sénac ne prétend nullement incarner chacune de ces vertus. Parce qu'homme, il est inconstant, fébrile ; cependant, il adhère spontanément à la voie (voix) compassionnelle. Il aime l'homme parce qu'il est imparfait, et compatit à ses douleurs, ses regrets, ses colères, ses peurs et ses espoirs. Il « souffre avec » lui ; il partage ses hésitations et ses évolutions, il les incarne, les scrute, les poétise, il les articule sur la page, les rappelle à la mémoire et à la conscience collectives, et

[129] Christine Van Rogger-Andreucci, « Le symbolisme de la Face chez Max Jacob », in revue Pictura-Edelweiss, *op. cit.*, p. 70.
[130] *Épître aux Romains*, 13, 10, in *La Bible de Jérusalem*. La Sainte Bible traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éd. Declée de Brouwers, 1975, p. 1695.
[131] 13, 1-13.

chacune de ces démarches est motivée par l'amour du prochain, énergie stimulante bien que parfois destructrice, énergie qu'il transcende pour donner à sa voix une résonance plurielle.

a/ Dieu d'amour, le Nouveau Testament en référence

Afin de mieux appréhender les motivations de cet amour compassionnel qui dicte l'éthique et la poétique sénacquiennes, nous allons déterminer à présent en quel Dieu le poète a choisi de croire. Nous avons déjà mis en évidence que les premiers poèmes de Jean Sénac figuraient Dieu selon certains *topoi* bien connus de l'Ancien Testament mais tempérés par quelques représentations propres au Nouveau Testament. En effet, Dieu peut apparaître à la fois sévère et sauveur comme il l'est présenté dans le poème « L'héliobole » daté du 26 décembre 1951 :

> soudain un prince anonyme
> donne à ta soif un melon frais
>
> Donne à qui pouvait se perdre
> dans des phrases de chardons
> la violence et le pardon
> du dieu debout dans les herbes
>
> (*OP*, p. 93)

Dans ces vers, le poète est identifié comme celui « qui pouvait se perdre / dans des phrases de chardons », c'est-à-dire dans un discours abrasif, impropre, inapproprié aux réalités qu'il doit transcrire. L'image des « chardons » révèlent la dangerosité pour le poète d'une parole qui se perd dans un message convenu, qui s'épargne la nécessité d'une rigueur sémantique et stylistique. De plus, la coordination des noms « violence » et « pardon » rappelle les vertus divines qui peuvent aider le poète à améliorer son verbe, qu'elles se réfèrent aux poncifs de l'Ancien comme du Nouveau Testament. La « violence » à laquelle le poète fait référence ici doit s'entendre pour sa valeur d'énergie, de force, qui commande au « pardon » de Dieu et donc au salut des hommes. Ainsi, le poète trouve refuge dans les allégories bibliques de la manifestation divine et y puise le réconfort d'une parole qui le rappelle à ses engagements poétiques. Il se rappelle que le souffle divin peut pallier les imperfections de sa voix. Enfin, cet extrait nous apprend que le poète est un croyant panthéiste qui considère Dieu immanent à tout ce qui existe : « Debout dans les herbes », faisant corps avec elles, Dieu accorde son

« pardon » et l'énergie de sa « violence » à sa créature, plongée dans le chaos de l'écriture poétique. Le poète peut donc aller à la rencontre de Dieu en restant attentif au monde qui l'entoure et dans lequel circule l'énergie de la présence divine.

Prévaut alors l'image d'un Dieu dont les emportements, les réactions effrayantes, sont en réalité à comprendre comme des marques d'amour, de désir de réunion et de bonté envers l'homme. Jean Sénac privilégie donc l'image d'un Dieu miséricordieux dont la colère serait marque de reconnaissance, tel qu'il le présente dans le poème « Matin de la joie » écrit le 19 mars 1951 :

> demain la colère du Maître et la reconnaissance
> Celui-ci est mon Seigneur
>
> (*OP*, p. 92)

La « colère du Maître » précède la « reconnaissance » c'est-à-dire la réunification entre l'homme et Dieu, l'attention divine accordée aux malheurs humains. Elle signe la manifestation virulente du « Maître » qui pousse la créature à accepter de reconnaître la présence de son créateur, à la mesure de la considération que Dieu voue à l'homme. Cette colère se traduit moins comme une simple volonté de soumettre, qu'une manifestation exacerbée de bonté ou qu'une résonance violente d'amour. Car si Dieu se manifeste aussi violemment c'est pour éveiller l'homme à l'essentiel, pour le faire entrer dans sa grâce. Ainsi, le poète retient avant tout que Dieu agit par amour, est amour, et pour lui, « la loi de Miséricorde se substitue à la loi de Justice. »[132]

> J'ai dit : « Dieu juste
> punissez le méchant.
> Que l'olive parvienne au moulin,
> Dieu miséricordieux, et l'huile de notre bouche
>
> (*OP*, p. 310)

La loi du Talion invoquée dans les vers « Dieu juste / punissez le méchant » ne survit pas à la clémence d'un « Dieu miséricordieux », et la loi du pardon ratifie la réconciliation de l'homme et de Dieu. La terreur qui pourrait habiter la foi du croyant se dissout sur le chemin de la rémission que consacre la bonté divine. Comme l'a fait remarquer Christine Van Rogger-Andreucci dans une de ses lectures de l'œuvre jacobienne, nous constatons que

[132] Christine Van Rogger-Andreucci, *Poésie et religion dans l'œuvre de Max Jacob*, *op. cit.*, p. 424.

« d'une part le Dieu chrétien conserve pour le pêcheur le caractère menaçant qu'il doit à l'Ancien Testament, bien que cette violence serve à guider l'homme sur la voie de son salut, et que, d'autre part, [Sénac] le choisit parce que, dans sa colère même, il est Dieu de miséricorde »[133]. Le poète fait état, dans le poème « Le premier jour de la semaine », de la réconciliation possible entre l'homme et Dieu grâce à l'esprit miséricordieux, mais il rappelle que la foi du croyant demeure l'élément indispensable pour que cette réconciliation soit entérinée :

> Son regard est une moisson d'oiseaux
> et sa parole est une vigne
> mais de son cœur au nôtre
> il y a une aiguille
> féroce
> […]
> Aiguille resplendissante
> qui de la toile aux œuvres cathédrales
> nous fait un visage d'été
>
> (*OP*, p. 33)

Le « regard » du Seigneur s'apparente à une « moisson d'oiseaux », sa parole à « une vigne », images qui rappellent les lieux communs de la poésie romantique ; autant d'éléments de comparaison qui annoncent l'abondance, la profusion d'amour. Mais pour que cet amour divin pénètre le « cœur » du croyant, il faut le travail de raccord de « l'aiguille » qui symbolise ici la foi et dont le vacillement risquerait de désunir Dieu et l'homme. Ainsi, c'est à l'homme que revient la responsabilité de s'ouvrir à l'amour divin et de l'incarner de façon à ce que les « œuvres cathédrales », c'est-à-dire les vertus chrétiennes, lui ouvrent le chemin de la grâce imagée ici par le « visage d'été ». C'est donc un véritable travail d'artisanat de la foi qui commande à la réunion des cœurs divin et humain.

De plus, dans sa bonté, Dieu accueille la souffrance humaine, offre sa compassion, et devient le repère inébranlable autour duquel les croyants désunis peuvent se rassembler. La foi en ce Dieu d'amour apaise les esprits et génère la confiance. Dans le poème « Pour saluer un passant », Jean Sénac remercie Dieu du sentiment d'assurance que son amour impulse au cœur du croyant :

[133] Christine Van Rogger-Andreucci, *ibid.*, p. 425.

(oui, mon Dieu, soyez glorifié
pour cette chose qui nous reste encore,
souriante et construite,
pour cette arche fidèle parmi les bouleversements de ce
temps.)

(*OP*, p. 206)

Dans cet extrait, la « chose […] souriante et construite, qui reste encore » au croyant, malgré les doutes qui l'assènent, pourrait s'apparenter à sa propre foi fondée sur l'immuabilité de l'amour divin. La confiance en Dieu dont témoigne ici le poète survit aux « bouleversements » de son existence parce qu'elle repose sur une compassion divine inaltérable. Et l'« arche fidèle », en référence directe à la Genèse, structure insubmersible symbolisant la protection divine et le point de départ d'une nouvelle existence humaine, peut être identifiée comme l'amour de Dieu en tant qu'énergie motrice de création, et par analogie à la poésie qui, à l'instar de cet amour divin, souhaiterait rassembler les hommes, devenir « cette chose […] qui reste » malgré les déconvenues. Ainsi, le poète rend grâce au Seigneur de lui donner les moyens de maintenir sa foi dans une constance salvatrice, et de faire de sa poésie la nouvelle arche de l'alliance des hommes entre eux et avec Dieu.

Enfin, le poète décide d'obéir et de suivre un dieu qu'il appréhende comme son guide spirituel et poétique, celui qui, en rétablissant les équilibres ontologiques, rétablit la parole juste.

Djaballah ! Dieu me l'a donné !
Accroché aux accrocs on invente une phrase,
L'âme dévergondée rue et la tête rase
Les murs,
Et soudain sans effort la question se déplace
De l'interrogation à la pudique place
Où le cœur hors des bonds
Répond que l'invasion est bonne et que
La pluie n'est pas venue en vain.
Dieu me l'a donné. Le poème
Obvié reprend le bon chemin.

(*OP*, p. 440)

Le poète commence ici par faire cas de la souffrance dans laquelle le plonge parfois son travail d'écriture poétique. Les images de « l'âme dévergondée [qui] rue » et de la « tête ras[ant] les murs » rappellent les douleurs de la genèse poétique. Et les allitérations en [r] du

troisième vers participent d'une actualisation de ces douleurs, mimant le bruit d'une déchirure intérieure. Le sujet énonciateur est soumis à la violence de l'engendrement verbal jusqu'à ce que l'élément apaisant soit « donné » par Dieu en la personne de Brahim Djaballah[134]. Ce dernier incite le poète à se départir de « ses accrocs » qui représentent peut-être ses blessures, afin que le poème ne se réduise pas à un substitut de vie mais porte et engendre la vie, « repren[ne] le bon chemin ». Il faut que le poème devienne habitable d'une cosmogonie qui ne se réduit pas à la manifestation d'un sujet lyrique. Le mouvement initial de l'esprit qui menait à l'impasse poétique se régénère au contact de l'ami dont la présence apporte la réponse aux difficultés de l'écriture poétique. La pensée se fluidifie, et le sujet énonciateur à l'origine auto-centré, captif de ses propres « accros », s'ouvre à « l'invasion » de la beauté du monde. Il réalise alors que « la pluie n'est pas venue en vain », c'est-à-dire que la souffrance a trouvé son explication : l'écriture du « moi » ne gouverne pas un idéal poétique, il y contribue mais le poème s'enracine avant tout dans une forme d'appel de l'évidence qui dénoue les difficultés de l'expression. Et cette évidence qui libère la parole poétique peut être une présence altruiste complémentaire et même nécessaire à la présence à soi. Même si l'autre n'accompagne pas physiquement le poète, les marques de sa présence dans l'esprit et la chair du sujet énonciateur suffisent à délivrer la parole poétique.

Ainsi, le poète, même soumis à la solitude, se nourrit de l'énergie que l'ami dépose dans chaque lieu qu'il traverse ou au sein de chaque personne qu'il rencontre. C'est ainsi qu'à la suite des vers précédents, le poète avoue :

> Je suis seul.
> Mais jamais le chardon n'a connu de terre plus fertile.
> Ton regard irrigue l'espace
> Où je bois.
> Jamais je n'ai été aussi peuplé de chance :
> Le bonheur d'édifier un mirage avec toi.
>
> (*OP*, p.440)

Étant « seul », le poète se sent pourtant « peuplé de chance », habité d'un « regard » auquel il se raccroche, et le « mirage édifié », c'est-à-dire le poème, se construit en harmonie avec l'autre, présent au-delà de son absence, consubstantiel au poète. Dieu intervient donc, par l'intermédiaire d'un substitut en la personne de Brahim Abdallah, sur l'espace et les

[134] Malgré nos recherches, nous n'avons trouvé aucune information qui nous permette d'identifier ce personnage. Nous supposons qu'il appartenait au cercle amical de Jean Sénac, mais ne connaissons pas ses origines, son statut social, ni les liens qui l'unissaient à la vie du poète.

conditions de réalisation de la parole poétique, afin qu'elle demeure un lieu de réconciliation, d'ouverture, et d'accomplissement de soi, même si l'objet de son discours n'est plus la quête existentielle du poète.

Le poète a donc choisi de demeurer fidèle à un dieu d'amour dont les vertus servent à l'accomplissement de sa parole poétique. Au terme orthodoxe de « charité », Jean Sénac préfèrera celui de « compassion » parce qu'étymologiquement il met en évidence la ré-union, la communion du créateur avec sa créature, dans le partage de la souffrance. Cet amour divin capable de fertiliser le verbe poétique devient donc le modèle d'une réalisation ontologique du sujet, réalisation qui commande aux principes de la création. Dès lors, le poète s'efforce d'incarner cet amour qu'il offre à ses semblables par et à travers son travail d'écriture poétique. Ainsi, durant la guerre d'Algérie, le poème devient le motif de réalisation de cet amour, témoignant de la réalité algérienne et de la solidarité du poète. Malgré l'exil et les difficultés à se faire reconnaître légalement algérien, le poète choisit la voie de la poésie engagée pour relayer le message d'espoir et les cris de douleur de ses « frères » d'armes. L'amour compassionnel se réalise alors à travers un verbe solidaire qui soutient et justifie le soulèvement populaire, et par une voix qui n'exprime plus seulement la manifestation de l'*ego* mais regroupe l'ensemble des voix de la cité.

b/ <u>Parole qui témoigne et dénonce</u>

Eux la force et moi les mots de la force.[135]

La virulence de l'amour compassionnel qu'exprime Jean Sénac à travers son verbe poétique trouve son exacerbation dans la réalisation de sa poésie engagée au moment du conflit qui oppose la France à l'Algérie. Dans des poèmes antérieurs à la guerre, le poète témoignait déjà des conditions de vie de ses semblables, et dénonçait la violence qui régissait le quotidien du peuple algérien. Cette poésie engagée naît d'un discours qui met en tension une parole lyrique qui révèle les émotions du sujet éthique, et une voix qui devient plus impersonnelle et se substitue à celle de la cité. Bien sûr, le témoignage, dans le sens où nous

[135] *OP*, p. 390.

l'entendons ici, est la traduction d'un regard subjectif posé sur le monde, un prisme évidemment déformant de la réalité par lequel s'expriment les sentiments du poète. La poésie engagée sénacquienne n'échappe pas à cette fatalité, et lorsque le poète considère son peuple pour mieux le comprendre, au sens étymologique de « prendre avec lui », il en parle toujours en termes de louange et de considération ardente, bien que dénonçant aussi ses excès et ses dérives. Témoigner implique donc de faire des choix dans ce que le monde offre à dire, et pour le sujet éthique énonciateur cela revient à dévoiler ses prises de position, à se révéler. Ainsi, dans le poème « Ces militants » datant de septembre 1962 et appartenant au recueil *Aux héros purs*, Jean Sénac décrit son peuple en des termes mélioratifs qui révèlent son propre attachement et sa fascination :

> Ils ne pèsent pas sur nos épaules
> parce que sur leurs épaules
> même le soleil est léger.
>
> *
>
> À ce qu'ils apportent la joie
> la confiance
> l'élan
> vous les reconnaissez.
>
> (*OP*, p. 395)

Le choix des substantifs « joie », « confiance », « élan » suggèrent une considération optimiste, valorisante du peuple algérien puisqu'elle se focalise sur son optimisme, sa force, sa vigueur. Ce choix révèle l'attachement du poète aux qualités vertueuses des Algériens et divulgue par là-même son admiration et son amour inconditionnel pour sa nation. Et lorsque, dans la première strophe, il se réfère aux « épaules » des Algériens, il prend bien soin de préciser grâce aux adjectifs possessifs « nos » / « leurs » qu'il existe un lien étroit, réel ou souhaité, entre lui et le peuple algérien. Un même substantif désignant deux référents différents signe l'interdépendance de ces deux entités. Enfin le vers « Ils ne pèsent pas sur nos épaules » se charge sémantiquement de nous faire part d'un jugement propre à l'auteur, jugement qui s'appuie sur un discours argumentatif (« parce que […] ») dont la logique doit servir à l'objectivité, à l'évidence de la démarche initiale. Le pronom personnel « vous » du dernier vers qui désigne un allocutaire, ancre davantage la parole poétique dans un témoignage puisqu'il la place dans le schéma d'une situation d'énonciation. Or, le témoignage s'adresse à un destinataire, l'informe et plébiscite son adhésion.

Pour témoigner, il faut donc d'abord observer, adopter une position de contemplation, d'accueil, qui prépare la prise de conscience et nourrit, travaille, l'intellect et le sentiment. Dans le poème « Redent » datant du 8 octobre 1972 et appartenant au recueil poétique *dérisions et Vertige* dans lequel le poète manifeste la nécessité d'une réflexion méta-poétique afin de mieux situer sa place et celle de son verbe dans le paysage de l'écriture poétique, Jean Sénac écrit :

> Je n'ai rien renié. J'observe, j'explique, je vais.
> J'explique encore, je vois.
>
> (*OP*, p. 759)

L'« observ[ation] » dont il fait état dans ces vers et qui se double ensuite d'une « expli[cation] » qui, elle-même, permet au poète de mieux « voi[r] », est mise en pratique dans toute l'œuvre de Jean Sénac, et nous découvrons la nature de ce regard observateur aux détours de strophes comme celle du poème « Istiqlâl el Djezaïri » écrit entre juin et juillet 1962 et appartenant au recueil *Aux Héros purs* :

> Un livre dans la main du peuple.
> Ils prennent le livre,
> ils s'émerveillent d'un mot, d'un signe,
> rien n'a changé, mais le pas est plus franc
>
> (*OP*, p. 390)

La mise à distance du sujet énonciateur qui est ici le spectateur est signifiée par l'article indéfini « un », et surtout par l'utilisation du pronom personnel « ils » qui éloigne définitivement le regardant du regardé. Cer vers présentent peu d'implication de la part de l'auteur en position d'observation, juste la volonté de rendre compte objectivement d'un événement de la vie algérienne en se focalisant principalement sur les réactions humaines : la possibilité de parvenir enfin à la connaissance grâce au livre justifie la lutte du peuple. Et le poète témoigne de ce constat. Certes il ne peut s'empêcher de faire entendre une appréciation personnelle connotée par la juxtaposition de l'adverbe comparatif de supériorité « plus » et de l'adjectif qualificatif « franc », mais l'empreinte lyrique reste discrète. Nous assistons alors à une mise en abyme de la position d'observateur : le poète observe le peuple qui, lui-même, découvre le « mot » du « livre ». L'action est redoublée et chaque scène révèle la même émotion : connotée en ce qui concerne le poète, elle est explicite pour celle du peuple qui

« s'émerveille ». L'angle de vue qu'adopte le poète et la transcription poétique qu'il choisit, traduisent son propre émerveillement, sa propre satisfaction. Le sujet énonciateur appréhende sa sensibilité au regard de son écriture poétique. Le poème devient témoignage et révélateur d'un sujet éthique, alors même que son attention est focalisée sur autrui.

L'observation autorise le poète à pouvoir devenir le témoin de son temps et à rapporter les faits et les paroles de son peuple, tout en s'octroyant le droit aux écarts de l'adaptation poétique, c'est-à-dire en changeant non pas le noyau sémantique de la parole initiale, mais les principes esthétiques de l'énonciation. Le discours devient alors plus imagé, plus significatif par ses attributs stylistiques. Le poème « Ces militants » écrit en septembre 1962, en hommage à la vaillance du peuple algérien, illustre parfaitement ce processus de transcription poétique de la parole sociale :

Analphabètes
ils lisaient dans les yeux de leurs frères,
dans les mains des bâtisseurs
les seules lettres qu'ils comprissent.
Ils disaient : il est temps de vaincre nos brindilles,
d'émettre une forêt,
de gagner sur notre nuit
ce que nous avons gagné sur la nuit des autres

(*OP*, p. 393)

La transcription du discours des « analphabètes », aux vers 5 et 8, ne respecte sans doute pas la lexicologie originelle et résume un discours plus largement revendicateur et certainement plus virulent. Elle est stylisée par le verbe poétique qui harmonise le message retranscrit aux fragments poétiques introducteurs. Mais le sens de ces paroles rapportées ne change pas, ne s'altère pas ; il est peut-être même intensifié, l'image de la « forêt » véhiculant la densité, la force, l'harmonie et la résistance du peuple, et celle de la « nuit » soulignant le chaos de l'existence. Ces modifications formelles trahissent l'exacerbation des sentiments du poète qui accueille le discours du peuple puis le rend nettement plus sensible et puissant, à la hauteur de son émotion. Dans un poème ultérieur, « Arbatache », écrit l'année suivante, le poète fait état des émotions personnelles qui ordonnent la « métaphorisation » du discours rapporté.

Car au-delà, prenant appui sur cette bouche, il y a tou-
    jours le sourire de l'homme.
Celui qui cristallise l'espoir – l'Arabe

Pour affirmer une Arabie Heureuse !
Et ce sourire, s'il dialogue avec le peuple, pourquoi
ne serait-il pas la pierre la plus généreuse de notre répu-
blique des Pauvres ?
Je vous le dis comme je l'ai senti dans la vaste respiration
des foules,
aussi sûr que la mer est bleue
et la terre rendue à ceux qui la cultivent.

(*OP*, p. 410)

Les quatre premiers vers expliquent ce que le poète tente de faire entendre dans l'énonciation d'une parole poétique : il souhaite rendre compte que le discours rapporté ne se résume pas seulement à un message mais dit aussi les stigmates ou les manifestations du corps de celui qui s'exprime, tel qu'un « sourire […] qui cristallise l'espoir ». Le poète se doit de faire apparaître dans sa transcription, tout ce que le langage ne peut divulguer. Ainsi, la stylistique fournit des moyens détournés de dire la gestuelle ou l'émotion qui accompagnent le message. « Poétiser » le discours du peuple est donc un véritable travail de précision qui ordonne une grande rigueur et une grande justesse, car tout en conservant la valeur sémantique de la parole initiale, le poète doit être capable de retranscrire les émotions et les réactions de l'énonciateur, sans commentaire supplémentaire.
Parallèlement, le vers « Je vous le dis comme je l'ai senti dans la vaste respiration / des foules » révèle que le poète prend conscience de l'effet de subjectivité de sa parole quand bien même elle tente de retranscrire en toute objectivité les événements et les discours entendus. Le témoignage essaie de demeurer neutre et de préserver le sens initial du discours ou de la manifestation observés, mais il révèle malgré tout la présence de l'auteur à travers le vocabulaire et le style employés. La nature et l'intensité de cette implication sont nourris par l'amour, l'admiration et la compassion que le sujet empirique souhaite transmettre.

Mais l'amour compassionnel du poète envers les siens ne se réalise pas seulement au travers d'une voix qui informe des revendications et de la colère du peuple algérien. Il se manifeste aussi par la voix prêtée à ceux qui subissent la censure, aux ignorés, aux artisans de la terre, aux plus illettrés mais tout aussi engagés. Car la réalité algérienne ne se réduit pas aux rangs des militants instruits de la classe bourgeoise mais épouse aussi un peuple agraire, peu informé et cultivé, mais porté par le même espoir, le même amour. Et Jean Sénac ne l'oublie pas lorsqu'il appose la citation suivante à son recueil *Matinale de mon peuple* (1950-1961), recueil de poèmes engagés, politiques.

> Qui donc parlera pour les muets, pour les opprimés et les faibles, si ceux-là se taisent qui furent investis de la parole ? L'écrivain qui n'a pas en vue la Justice est un détrousseur de pauvres aussi cruel que le mauvais riche. Ils dilapident l'un et l'autre leur dépôt et sont comptables, au même titre, des désertions de l'espérance.
>
> Léon Bloy (cité in *OP*, p. 252)

Jean Sénac va aussi rendre compte de ce que vit cette population dont personne ne parle et dont l'étranger ne perçoit que les cris, au travers du poème « À Rivet parmi… » appartenant au recueil *Diwân de l'État-Major*, rédigé entre 1954 et 1957, dans les premières années du conflit franco-algérien :

> Les villageois se barricadent.
> La mechta brûlée vient les mordre :
> ils ont peur de rêver
> Le cœur aux chardons, les meilleurs se taisent.
>
> Pays de morts et de mourants,
> Pays de terribles vivants,
> Pays de l'espérance abrupte !
>
> (*OP*, p. 281)

La peur paralyse les villageois qui préfèrent s'enfermer dans le silence, et les condamne à ne jamais pouvoir franchir les remparts de leur cité, à ne jamais pouvoir témoigner de leurs douleurs, de leurs angoisses, de leurs espoirs. L'horreur qui s'abat sur eux tel que l'illustre la métaphore du second vers semble les dépasser et les plonge dans l'effroi qui interdit même le droit de « rêver ». Le poète prend alors figure de sauveur, du moins de l'homme qui vient à leur secours, car ne pouvant les délivrer de cette autarcie forcée, spirituelle et parfois matérielle, il dit leur calvaire quotidien, sans marque d'apitoiement. Il célèbre l'« espérance abrupte », qui ne peut plus s'exprimer et rappelle à la mémoire collective que c'est l'ensemble de ce « pays » qui abrite de « terribles vivants » et non pas seulement certains groupuscules révolutionnaires.

Ainsi, le sujet éthique ose aussi dénoncer les abus commis par ceux qui ne respectent pas les libertés d'un peuple, qu'ils soient membres de la nation ou étrangers, et qui privent les « villageois » de leurs « rêves ». Par amour, le poète ose témoigner intégralement de ce que la loi et la morale guerrières tentent d'étouffer, de ce qu'il est politiquement incorrect de dévoiler en temps de guerre. Car n'oublions pas que les poèmes engagés du recueil *Matinale*

de mon peuple qui comprend *Diwân de l'État-Major*, ont été écrits juste avant et pendant la guerre d'Algérie. Cet acte de courage place le poète dans la classe des militants actifs, risquant sa vie en dénonçant les abus mêmes de son peuple dans certains poèmes tel que « Les alouates font alliance… » :

> (ô mon peuple lynché,
> mon peuple par mon peuple !)
>
> Le soir ils se retrouvent
> sans vertu devant leur nappe.
>
> (*OP*, p. 282)

Jean Sénac ne cache pas sa déception, son indignation et son mépris envers certaines patrouilles de libération qu'il compare à des « alouates »[136]. La présence de la tonalité exclamative et l'expression « sans vertu » rejetée en début de vers, soulignent sa colère et son exaspération. C'est tout un système qu'il dénigre et pas seulement un parti ou un mode de rébellion. Il accuse ceux qui s'y soumettent aveuglément, qui pratiquent sans culpabilité l'anéantissement qu'il soit matériel comme humain et qui se laissent corrompre : « Les rues de nos villes, les ministères empestent, la lèpre / s'abat sur nos douars ! / Camarades, les ordures envahissent le sang ! / Il y a corruption et crime ! »[137] Il soutient l'esprit d'indépendance, les mouvements anti-colonialistes mais se méfie des politiques radicales et les accuse d'être insensées. La liberté ne s'acquiert pas et ne se construit pas en quelques mois et Sénac savait que l'Algérie mettrait du temps à l'apprivoiser ; c'est pour cette raison qu'il s'opposait farouchement aux pratiques extrémistes même s'il demeurait ferme dans ses positions politiques et idéologiques. Encourager à prendre les armes n'est pas synonyme d'incitation à l'anarchie et Jean Sénac se désespérait de n'être pas compris.

Sa poésie engagée, son discours militant et patriotique, la lutte en faveur de l'indépendance algérienne qu'il soutenait, sont autant de signes de l'amour du poète pour sa « mère, cette Algérie »[138]. Et l'expression de sa compassion s'entend régulièrement à travers des messages de soutien et d'encouragement, tels qu'en témoignent les deux strophes suivantes extraites respectivement des poèmes « Citoyens de beauté » et « Arbatache », tous deux appartenant au recueil *Citoyens de beauté* écrit au lendemain de la guerre d'Algérie :

---

[136] Les alouates sont des singes hurleurs d'Amérique centrale au pelage roux.
[137] *OP*, p. 411.
[138] *OP*, p. 302.

[…] Nous chanterons l'amour
Car la Révolution sur cette terre est l'élément de fécon-
dation capitale.

(*OP*, p. 400)

O jeunes ! ô lycéens, fellahs, chômeurs des villes et affamés
des douars,
Levez-vous et dressez vos alphabets, votre culture orale
contre leurs vers médiocres !

(*OP*, p. 410)

Dans la première strophe, le poète exhorte au « chant [d']amour » qui est un élément intrinsèque, selon lui, de la « Révolution ». Le futur de l'indicatif du premier vers sert l'effet d'appel, d'incitation, de la parole poétique, tandis qu'au vers suivant, le présent à valeur de vérité générale place le sujet énonciateur au rang de voyant. Conscient d'une réalité intemporelle qui fait des révolutions le point de départ d'une renaissance, il annonce la « fécondation capitale » de la « Révolution » algérienne par ce « chant ». Le sujet énonciateur apparaît alors comme un guide. Dans la seconde citation, il engage fermement les classes marginalisées à revendiquer et à réhabiliter la richesse de leur patrimoine culturel oral face aux autres formes d'expression culturelle qui, selon le poète, s'enracinent dans la « médiocr[ité] ». L'impératif des verbes « lever » et « dresser » sert au poète à exprimer son encouragement assimilable à un ordre. Il incite ouvertement à la révolution culturelle et accuse la médiocrité du paysage intellectuel contemporain, certainement trop affecté et hermétique à son goût.

Enfin, il avoue ses orientations politiques et idéologiques tout en précisant ses attentes et ses exigences, comme dans cet extrait du poème « Arbatache » présenté préalablement :

« Un seul héros : le peuple »,
mais si le peuple a besoin d'un regard pour éclairer son
exigence,
s'il a besoin d'un nom, d'un visage, pour donner au
socialisme abstrait un contenu charnel,
alors n'ayons pas de ces retenues très intelligentes
et nous aussi, intellectuels, prenons le souffle populaire
pour crier : Yahia Ben Bella ! Vive Ben Bella le pauvre !
« s'il fait bien son travail… »

(*OP*, pp. 410-411)

Dans cet extrait, l'expression de son soutien au peuple est indiscutable et son engagement indéniable car aux potentielles sollicitations des Algériens, il répond d'un « nous » collectif qui compte l'ensemble des intellectuels dont il fait partie. Avec beaucoup d'ironie, il engage à se défaire des « retenues très intelligentes » des carcans de l'intellectualisme pour « prendre le souffle populaire » c'est-à-dire soutenir le choix du peuple, à la condition que l'homme choisi, en l'occurrence Ben Bella, « (fasse) bien son travail… », se charge d'entendre et de réunir le peuple algérien autour de valeurs communautaires.

Au terme de ce développement, comment douter de l'amour qu'éprouve Jean Sénac pour cette terre nourricière, pour ses habitants et ses valeurs ? La compassion dont il fait preuve se décline selon différents niveaux de considération : il souffre avec le pauvre, il accompagne les chants révolutionnaires, il parle au nom du peuple brimé, il accuse les injustices et les abus. Il ne fait que témoigner mais dans un pays et une époque où le bâillon règne en maître, la parole devient un acte de bravoure au même titre que la lutte armée, chacun de ces actes engageant la vie de celui ou celle qui les perpétue.
Enfin, pour Jean Sénac, la compassion s'illustre dans la constance d'une éthique qui a pour *credo* de rester fidèle à soi et à l'autre, de toujours rester dans l'union, d'incarner un ralliement permanent. Il éprouvait déjà cette conception en prêtant sa voix au peuple militant, en l'exhortant, en témoignant. Mais il l'illustre aussi et surtout au-delà d'un engagement nationaliste, de façon plus générale, dans l'écriture même, afin que le message soit entendu et pratiqué de tous, de façon absolue.

c/ <u>Être avec l'autre : toujours demeurer dans l'union</u>

Si l'amour humain se veut métonymie de l'amour divin, il doit être donné à tous, sans distinction de race, de religion, ou de classe sociale. Le poète illustre l'universalité de ce concept d'amour à travers des énoncés qui ne présentent pas de référents identifiables, du moins qui peuvent s'appliquer à tout individu ou collectif. C'est le cas du septième poème du recueil *Les Leçons d'Edgard* dans lequel le poète utilise des pronoms personnels comme sujet d'énonciation sans préciser à qui ils réfèrent :

> Nous avons dit non quand la terre entière
> En nous conduisait sa douce carrière

Nous avons gardé la dent sur la dent

Vint le Samedi des ordres contraires :
Le refus fut vif, l'amour est ardent
Et mon cœur au tien par la langue adhère

(*OP*, p. 127)

Le pronom personnel « nous » ne permet pas d'identifier quelles personnes se joignent au poète pour dire « non ». Certes le contexte socio-politique[139] nous incite à penser qu'il fait certainement référence au peuple algérien. Cependant, la volonté du poète de maintenir jusqu'au bout l'anonymat de ce « nous » oblige le lecteur à une double lecture : celle liée à l'histoire du pays, et celle liée à l'histoire de l'humanité en général. De plus, la loi du Talion est explicitement rappelée au troisième vers avec l'expression « la dent sur la dent ». Mais l'alliance entre les hommes régie par cette loi appartient définitivement au passé comme sert à l'exprimer le passé composé qui renvoie cette pratique dans les limbes d'une époque révolue. Le passé simple employé au vers quatre annonce le passage à un autre temps où l'amour s'imposera. Le dernier vers peut être doublement interprété : si l'on se réfère à l'exégèse biblique, il illustre la nouvelle alliance entre l'homme et Dieu, scellée par le verbe profane. La parole assure alors le lien entre la créature et son créateur, dit l'amour qui les unit. Mais hors de toute considération sacrée, le premier cœur pourrait être celui du poète et le second celui de n'importe quel semblable, le contexte sémantique dans lequel s'inscrit le pronom possessif « au tien » ne permettant pas de déterminer le référent. Ainsi l'amour ardent du poète peut-il s'adresser à quiconque sera disposé à le recevoir. Et dans son écriture même, le poète s'efforce d'aménager des espaces de ralliement, de ré-union, de réconciliation et de complicité.

Pour signifier ce mouvement de réconciliation et d'union que le poète revendique et qu'il tente de concrétiser par son travail d'écriture poétique, il se sert de l'image de la « vertèbre » qui symbolise l'exigence du lien et la nécessité de coordination, d'entre-aide, entre les hommes, entre le poète et les hommes. Élément osseux de la colonne vertébrale, la vertèbre est indispensable au maintien du tronc corporel, elle participe de la structure qui soutient le corps et lui permet de rester debout, et autour de laquelle s'articule le mouvement. Par métonymie, elle est pivot qui ordonne à la coordination et à l'harmonisation des gestes,

[139] Rappelons que le recueil *Les Leçons d'Edgard* fut rédigé durant l'année 1954, aux abords de la guerre d'Algérie.

l'élément essentiel au bon fonctionnement corporel. Sans elle, le corps se fige, il se paralyse. Pour Jean Sénac, la vertèbre symbolise le verbe, la parole qui rallie, qui transfigure les liens humains, leur donne un nouveau visage. Le mot et la poésie deviennent à ses yeux les éléments indispensables au maintien de l'harmonie du corps social. Sans leur substance, l'être et le tissu social sont bancaux, vulnérables. Ils sont nécessaires à l'accomplissement, à la réalisation de l'individu et de la cité. Dans le poème « Préface à vaincre » du recueil *dérisions et Vertige* qui développe amplement les réflexions méta-poétiques de l'auteur, Jean Sénac détaille l'analogie qu'il exploite tout au long de son œuvre entre l'image de la vertèbre et le verbe :

> Nous savons bien ici
> Qu'il nous manque une vertèbre,
> Nous savons bien, nous qui sommes de la plus étroite
> racine, de la plus précise rocaille,
> Que pour toucher le ciel il faut durer debout (et dénudé
> sans doute),
> O évidence, dans le creux de notre être, ce vide révulsant de
> la conscience, dans ce manque de nos vertèbres, alors
> que nous avançons courbés, titubants (et glorieux),
> pour que passe la moelle (la trame et le cosmos),
> Nous savons bien ici
> Qu'il faut placer le mot,
> Le mot le plus exact pour la connexion la plus proche,
> Le mot à inventer, à construire, à voler (dans quel Dieu ?
> quelle foule ?)
> La Vertèbre Transfigurée.
>
> (*OP*, p. 637)

L'analogie entre vertèbre et mot est explicitement exprimée dans ces vers. Aux vers qui introduisent cette strophe : « Nous savons bien ici / Qu'il nous manque une vertèbre », répondent les vers onze et douze « Nous savons bien / Qu'il faut placer le mot ». Ainsi les valeurs sémantiques des mots « vertèbre » et « mot » se rejoignent grâce à la symétrie syntaxique. La vertèbre manquante devient « le mot le plus exact pour la connexion la plus proche », celui qui remettra le peuple algérien ou l'être « debout », qui établira la ré-unification, ce que Sénac nomme « connexion ». Le poète attribue aux mots les qualités de l'élément osseux. Comme ce dernier, ils coordonnent tout en regroupant, ils articulent les parties d'un ensemble, ils sont le centre autour duquel le système social, ou le sujet seul, s'harmonise, où le « nous » se réalise, y compris quand ce « nous » exprime la pluralité du moi. Le poète consacre donc la parole et vante ses vertus pour rappeler aux hommes la force qui émerge de la communication lorsqu'elle est riche et rigoureuse : le mot regroupe, il unit, il

rétablit la dignité, il permet de « vivre encore », comme cela était déjà exprimé dans un des premiers poèmes du poète, « Attendre », datant de septembre 1954 :

> Nous n'avons rien à partager
> que des promenades et des mots
> c'est suffisant pour vivre encore
>
> (*OP*, p. 195)

En valorisant la parole, le poète engage à l'union, à l'amour, à la réconciliation. Et il est intéressant de remarquer que cette conviction a toujours été présente à l'esprit de Jean Sénac puisque ses premiers comme ses derniers recueils y font référence. La constance de ce concept apparaît alors comme un repère à sa quête identitaire. Le sujet énonciateur éprouve ainsi la fiabilité d'un équilibre construit sur des principes et des valeurs humaines qui ne s'effritent pas malgré le passage du temps.

De plus, comme nous y faisions déjà référence dans notre première partie[140], le regroupement des cultures et des hommes s'effectue dans la parole même du poète, les langues s'entremêlent symbolisant l'idéal de l'union fraternelle. Ainsi le poète n'hésite pas à intégrer à la langue française des mots ou expressions arabes retranscrites en graphie française, à l'instar de la dernière strophe du poème « Istiqlâl el Djezaïri » (« Indépendance de l'Algérie ») datant de juin-juillet 1962 :

> Qu'ils sont beaux les porteurs de nouvelles !
> « Istiqlâl el djezaïri »
> Qu'ils viennent pour l'émerveillement du cœur,
> et qu'ils aillent répétant :
> « Là était la ruine et là est le nid. »
>
> (*OP*, p. 392)

Le poète modélise ainsi l'espoir de voir les peuples s'entremêler, partager leurs cultures, se confondre sans peur ni préjugé. Car il affirme que chaque homme est constitué d'un peu des autres et que l'identité se définit en fonction des appartenances du cœur. Lui-même avoue dans le poème « Pour conjurer le chant funèbre » :

---

[140] Voir dans le chapitre 2 « Le voyage poétique », le sous-chapitre 1, « Voyager dans l'écriture », et particulièrement le paragraphe intitulé « Diversités et résonances linguistiques ».

ma poitrine chante en arabe

(*OP*, p. 429)

Ce principe de l'union, le poète l'incarne jusque dans son art puisqu'il invite des auteurs maghrébins à illustrer ses œuvres, célébrant ainsi le mariage de l'art pictural africain et de la poésie. Il fera appelle à Abdallah Benanteur pour imager son recueil *Diwân du Môle*. Il convoquera dans certains de ses poèmes, tel que « Interzone chardons »[141], différentes voix héritées de différentes cultures, de différents pays, de différentes époques. Ainsi y trouvons-nous entremêlées les voix de Henri Michaux, d'un poète saharien anonyme, de Sidi Abou Madyan, poète du XII^{ème} siècle, ou encore de René Char. L'époque, le lieu, l'identité et même le message semblent secondaires. Cette chaîne de solidarité autour du verbe poétique se présente comme une passation de discours reconduite à l'infini et seule semble compter l'alliance autour d'une même priorité, celle de dire. L'alliance, la réunion sont encore une fois illustrées, presque théâtralisées sur fond de page blanche. Toute l'essence de la compassion, au sens étymologique du terme, se lit alors : le poète privilégie avant tout la communion entendue comme « action d'être uni à ». Dans la souffrance comme dans la lutte ou l'amour, le poète ne cesse de louer la fraternité. Il rend hommage aux poètes et à leur diversité, à Nicolas de Staël[142] en passant par Walt Whitman[143]. De son propre aveu, « il chante avec "eux" »[144], à l'unisson, sans distinction de langue, sans faire cas du talent ou du génie des uns ou des autres. Car lorsque des voix s'harmonisent seul l'accord compte.

En toute humilité et modestie, le poète connaît son refuge, réclame sa place parmi les hommes, même si elle doit se gagner au prix de la sueur, de l'injustice peut-être, d'une lutte perpétuelle sans-doute. Cette difficulté à se faire intégrer, à se faire comprendre et aimer de ses « frères », Jean Sénac la verbalise très tôt, dès 1952, époque à laquelle il écrit ces vers extraits du poème « Prière » dans lequel il demande au Seigneur « la paix de grandir chez les hommes », donc de ne pas être un poète banni de la cité :

Je ne sais de l'amour qu'une seule parole
mon nom Seigneur mon nom larvé

Accordez-moi la paix de grandir chez les hommes
et d'avoir en commun la beauté de personne

[141] *OP*, p. 582.
[142] *OP*, p. 203.
[143] *OP*, pp. 344-348.
[144] *OP*, p. 345.

et si la nuit est mon chemin
qu'il conduise à la vérité

(*OP*, p. 188)

La comparaison entre son « chemin » et la « nuit » met à jour les douleurs et difficultés rencontrées pour obtenir « la paix de grandir chez les hommes ». Sa démarche se cristallise autour de l'expression « avoir en commun », donc autour d'un partage, d'une union. Et si le poète exprime si ardemment son besoin de rejoindre les membres de la cité, de sa tribu, c'est qu'ils sont un reflet identitaire. De plus, il est inondé d'amour et a besoin de le partager, de l'offrir. La formule restrictive « Je ne sais de l'amour qu'une seule chose […] mon nom larvé » suggère la densité, la concentration du sentiment en lui. Son « nom », c'est-à-dire métonymiquement le poète, est représentant, voix de l'amour.

Cette place parmi les hommes, Jean Sénac la suggère lorsqu'il baptise ses compatriotes du nom de « camarades »[145] ou de « frères »[146]. L'emploi de ces noms spécifiques dénote la volonté d'affirmer sa fraternité, de souligner sa co-existence. Le poète exprime explicitement son attache affective à la communauté mondiale et en particulier aux pays pauvres, meurtris tels que l'Angola[147], l'Espagne franquiste[148] ou le Tibet[149].

Il n'hésite pas non plus à braver les règles classiques du pacte de lecture et invite directement le lecteur à participer au poème, de façon certes audacieuse et peut-être provocante, mais dans un souci sincère de réconciliation, de retrouvailles, de partage et de considération réciproque. Ses dernières bravades poétiques se cristallisent par exemple autour d'un ensemble de cinq poèmes[150] : sur le premier est uniquement dessiné un cadre rectangulaire qui s'apprécie à la lumière du second poème invitant le lecteur à « écrire » sur la page blanche, à relayer la parole du poète qui s'absente. Le troisième poème est une page trouée en son centre, tandis que le quatrième au titre provocateur d' « action du lecteur », propose à ce dernier d'y enfiler son doigt, dans un geste somme toute explicite. Enfin, le dernier poème intitulé « Sans rancune » se moque de la situation dans laquelle se retrouve le lecteur en même temps qu'il affirme l'importance pour le travail poétique de l'auteur d'être dans un mouvement, dans une avancée, sans s'inquiéter outre mesure de l'issue de cette démarche : « Trou-vers ! trou-vers !

[145] *OP*, p. 345.
[146] *OP*, p. 413.
[147] *OP*, p. 329.
[148] *OP*, p. 323.
[149] *OP*, p. 768.
[150] *OP*, pp. 747-751.

/ serions-nous en route vers ? »[151]. Cette poésie provocatrice révèle la volonté du poète de rendre le lecteur, acteur du poème en marche. Il sollicite son aide pour impulser un nouveau mouvement à sa parole poétique, pour définir de nouveaux enjeux à son verbe. Le sujet lyrique risquerait de disparaître si le lecteur ne participait pas de sa régénération, de son évolution, s'il ne participait pas au renouvellement du verbe poétique qui le fonde. Il existe donc grâce au dialogue que le poète tente d'instaurer avec son lecteur.

La poésie de Jean Sénac se veut donc espace de rassemblement, de compassion au sens large de considération, affection pour l'autre. Jusque dans sa création poétique, le poète se veut accessible. Il se dit sensible aux éventuelles difficultés de compréhension rencontrées par le lecteur. Pour pallier ces difficultés, il juxtapose à certains de ses poèmes des paroles informatives qui éclairent son discours et orientent la lecture. Ainsi prévient-il de sa nouvelle démarche poétique avant que le lecteur ne découvre le poème :

> Il s'agira désormais de
> Donner un sens plus impur aux mots de la tribu.
>
> (*OP*, p. 681)

Dans cette phrase où le poète vient prendre le contre-pied de la formule mallarméenne et par là-même de sa poétique, Jean Sénac affirme une parole singulière qui souhaite se défaire des influences exercées par d'autre voix littéraires. Le sujet énonciateur semble vouloir épargner à sa poésie les idéaux poétiques de Mallarmé. Il ne cherche pas à donner à son art une forme de pureté de sens et d'expression, ni à le sauver de l'éphémère et du périssable, tel que le concevait la poétique de « la poésie pure » mallarméenne. Si, par essence, la poésie pure n'explique pas mais suggère ou évoque une impression ou une signification essentielle et impossible à atteindre par la logique normale des mots, la poésie sénacquienne assume un souffle lyrique et l'accent oratoire d'un énonciateur qui commandent tous deux au principe d'harmonie du chant. Si pour Mallarmé, les mots sont suffisants en eux-mêmes pour révéler leur sens ou leur tonalité, pour Jean Sénac, ils ne résonnent qu'à la mesure de leur interaction avec la sensibilité singulière de l'auteur. À l'objectif mallarméen d'une révélation du beau, le poète substitue la révélation de l'être, l'habitation d'une parole, objectifs qui n'abolissent cependant pas les principes « d'effets » poétiques chers à Mallarmé.

[151] *OP*, p. 751.

De nombreux poèmes sénacquiens sont enrichis d'une parole méta-discursive qui accompagne le lecteur vers une meilleure appréhension des poèmes. Il en va ainsi du recueil *dérisions et Vertige* qui s'ouvre sur le poème « Clous »[152] composé de vers en prose explicatifs qui déterminent la nature des poèmes qui suivront : « Poèmes engagés, […] engagés dans l'élan du peuple, son enthousiasme, ses inquiétudes. Politiques, c'est-à-dire attentifs à *la chose publique*, à la totalité du monde, confiants dans un bonheur possible, et au plus haut point rebelles à toute castration. […] Avec "Avant-corps", "Diwân du Noûn" et "A", des poèmes iliaques au corpoème, je tentais un Journal qui fut un Corps écrit. Pour ponctuer une structure habitable, le recours du point d'ironie »[153]. Toutes ces indications participent d'un souci de lecture plus juste mais cependant n'éclairent pas toutes les zones d'ombre du poème, qui conserve malgré tout un certain mystère. À un niveau micro textuel, plusieurs vers demeurent volontairement hermétiques, métaphorisés à l'excès oserions-nous dire, comme par exemple ceux qui composent un des premiers poèmes de Jean Sénac écrit entre octobre et novembre 1950, « Jardins du différent » :

Si la nuit soudain s'éveille
Si s'exaltent sur ta dent
Les sept effrois de l'oreille
Si sur ta pomme d'Adam
Eve brise sa corbeille
O
Chante !

(*OP*, p. 72)

Même contextualisé, ce poème s'interprète difficilement. Les nombreuses métaphores utilisées et dont seul le poète détient le véritable sens, laissent le lecteur dans une obscurité sémantique totale. Le poète n'ignore pas que les liens avec l'autre se tissent sur la base d'une réciprocité d'amour, d'un partage, d'une communion, mais s'entretiennent aussi grâce au mystère. Ainsi, il ne dévoile que l'essentiel, obligeant le lecteur à un effort d'attention, d'imagination, l'amenant malgré lui à s'attacher aux poèmes et au poète lui-même.

Enfin, considérons la réalisation physique de ce désir d'alliance, de communion, au travers de son « activisme » littéraire. Rappelons-nous simplement que Jean Sénac crée en 1943 « l'Association des Poètes Obscurs », puis en 1946, « l'Association des Écrivains » parrainée par Randau et Brua, et enfin le « Cercle Lélian » qui regroupait de nombreux

[152] *OP*, pp. 626-628.
[153] *OP*, pp. 626-627.

artistes nord africains. Il anime l'émission de radio « Poésie sur tous les fronts » et collabore aux revues *L'Africain* et *Oran Républicain*. Il fonde les revues *Soleil* et *Terrasses* (1949) qu'il publie parfois à compte d'auteur. Il prêche pour une diffusion massive de l'art, pour le partage des mystères de l'alchimie poétique ou picturale. Il ne veut pas seulement s'adresser à une communauté d'initiés et souhaite surtout créer des échanges, des regroupements, des recoupements, des « épousailles »[154] et pourquoi pas des affrontements, pourvu qu'il n'y ait pas de place laissée à l'indifférence.

Au terme de ce sous-chapitre, nous constatons que, dans le juste sillon de la compassion divine, le poète tente d'exprimer poétiquement l'amour qui l'habite, en témoignant d'abord, en offrant sa voix aux muets, puis en défendant les vertus de l'union, de la fraternité et en incarnant le concept d'amour absolu. René de Ceccatty confie que « *Soleil* et *fraternité* sont les termes qui reviennent le plus souvent sous la plume et dans la bouche des témoins et amis qui depuis vingt-cinq ans raniment le souvenir d'une personnalité exceptionnelle. »[155] Nous nous hâterions presque de qualifier le poète de philanthrope « allocentrique », c'est-à-dire qui considère l'autre comme seul sujet digne d'attention. Mais cette qualification ne se justifie pas car s'intéresser à l'autre, lui accorder un espace de vie, réclame avant tout de se considérer, de se réconcilier avec soi-même. Compatir à la souffrance ou aux espoirs d'autrui, c'est révéler et assumer sa sensibilité, son caractère, sa personnalité. L'attention accordée à son prochain n'a de sens qu'à la condition qu'elle ne se substitue pas à un manque personnel, et devient salvatrice quand elle ne se paie d'aucun retour. La réalisation de la quête existentielle constitue donc l'enjeu majeur qui détermine la qualité de l'expression de l'esprit compassionnel.

Si Jean Sénac « ose élever la voix tandis que [ses] frères tombent, c'est pour transmettre le relais de leur Espérance, […] pour que chacun connaisse son pays »[156]. Mais la parole poétique à travers laquelle s'exprime l'espoir collectif, témoigne aussi d'une aventure singulière, personnelle, partagée avec l'autre et avec la complicité de Dieu, puisque, selon le poète « dans chacun de [nous] Dieu a laissé sa trace »[157]. Et si cette aventure existentielle apparaît aux détours d'une parole poétique garante de la voix de la cité, elle s'enracine dans la souffrance, motif de création et sujet d'expression pour le poète qui l'embrasse à travers les épreuves de son travail d'écriture et à travers celles de sa vie.

---

[154] *OP*, p. 523.
[155] René de Ceccatti, « Les jumeaux du silence », préface aux *Œuvres Poétiques*, *op. cit.*, p. 10.
[156] *OP*, p. 302.

4. Une sensibilité chrétienne en amont d'un parti pris de la souffrance

Dans le sous-chapitre intitulé « La face est la faculté créatrice », nous avons vu que l'évocation symbolique de la face christique dans les poèmes sénacquiens, révélait que le poète considérait la souffrance comme pilier d'une esthétique artistique « chrétienne », comme le fondement de toute création qui concentrait la jouissance et l'inhumain de l'art. Pour le poète, la souffrance existentielle prédit la souffrance artistique puisqu'écrire de la poésie est une nécessité tout aussi vitale pour Jean Sénac que de respirer ou de se nourrir. Dès lors, la douleur du travail poétique s'inscrit tout naturellement dans le processus de survie existentielle du poète.

Si les mots *souffrance* ou *douleur* ponctuent régulièrement la parole poétique sénacquienne, c'est qu'ils sont d'abord apparentés au *travail* poétique comme l'indique l'étymologie même de ce dernier terme[158]. Le poète a puisé dans cette valeur étymologique du mot *travail* le sens des réalités de son écriture poétique, car il voit dans la poésie un dépassement de soi qui naît de la souffrance et qui engendre de la souffrance, avec, comme conséquence possible, la tentation de faire silence définitivement, ce qui équivaudrait à un véritable suicide poétique. Nous verrons que Jean Sénac exalte la souffrance comme lieu de conquête de l'*ego* et de délivrance existentielle face aux forces chosifiantes, figeantes. Il la considère comme moteur de création et de dépassement de soi grâce au travail d'introspection permanente qu'elle commande au poète. Il n'ignore pas le pouvoir d'avilissement et de destruction de la douleur mais préfère ne pas se laisser assujettir, animaliser par cette dernière, et il transcende la souffrance en force créatrice, en motif de résurrection existentielle et artistique.

La tradition biblique a laissé en héritage une parole riche d'informations sur les différentes réalisations, incarnations, de la souffrance, et sur l'accueil que le chrétien doit lui consacrer. Dans le Livre de Job[159], les chapitres deux à dix du prologue qui se déploient sous forme de dialogue entre Job et trois amis venus pour le plaindre, axent leur message sur la

---

[157] *OP*, p. 614.
[158] Le mot *travail* vient du latin *trepalium* qui définit un instrument de torture.
[159] *La Bible de Jérusalem. La Sainte Bible*, traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem, nouvelle édition, *op. cit*., pp. 732-742.

nécessité d'accueillir la douleur comme la manifestation de la force et de la bonté divines, et surtout sur la révélation spirituelle du sens de ces souffrances pour un juste. Le chapitre 53 du Livre prophétique d'Isaïe[160] s'interprète, à la lumière du Nouveau Testament, comme l'annonce de la venue du Christ et de sa vie parmi les hommes. Il prophétise l'humiliation et le sacrifice du Fils, sacrifice qui se manifeste par l'incarnation de toutes les souffrances humaines, et par le don de sa vie pour le salut des hommes. Incarnant la souffrance transcendée, le Christ se donne comme modèle de compassion et d'amour ; cependant Jean Sénac ne peut assimiler la valeur de ses démarches poétiques à celle des supplices endurés par Jésus car ses ambitions premières avouent des enjeux beaucoup plus égocentriques : pour le poète, il ne s'agit pas de sauver l'humanité, de racheter ses péchés et d'obtenir son salut mais d'abord de se sauver, en tant qu'individu et en tant qu'artiste c'est-à-dire ne pas se laisser aller à la complaisance. La souffrance, quand elle s'exprime dans et par l'écriture poétique, devient un pèlerinage, un parcours initiatique à la fin desquels l'*ego* et la plume du poète se seront « affûtés ». Certes la définition que le poète donne de la souffrance dans et par l'écriture s'inspire en partie de celle consacrée à la souffrance christique puisque, lorsqu'elle est source de création, la douleur se perçoit comme le fruit de tensions personnelles et communautaires. Mais elle ne se superpose que partiellement au modèle biblique. Le poète ne cherche pas l'apitoiement mais sollicite un regard ouvert et éclairé qui lise dans son malheur une reproduction modérée des maux humains. Il éprouve sa douleur comme la somme de souffrances personnelles et d'épreuves traversées par tout un peuple à des moments pénibles de son histoire. Il revendique cette douleur mais ne se victimise pas ; au contraire, il la sublime. Et c'est en cela peut-être qu'il suit la voie de l'enseignement biblique. Nous verrons ultérieurement que lorsque Jean Sénac témoigne de ses souffrances liées à celles de son peuple, il ne sature jamais son poème de marques subjectives qui souligneraient un lyrisme élégiaque auto-centré mais s'improvise plutôt humble représentant de souffrances collectives, ce qui a pour effet immédiat de désamorcer un *pathos* narcissique et, à ses dires, infructueux.

De plus, Jean Sénac s'inscrit dans le courant de pensée des « poète maudits » pour qui la souffrance représente un moteur de création en même temps que le jumeau noir de l'écriture poétique. De Charles Baudelaire à Gérard de Nerval, en passant par Arthur Rimbaud ou Paul Verlaine, tous semblent avoir souffert de « manques » affectifs : par exemple, Rimbaud se sert de la haine qu'il éprouve envers sa mère pour façonner le personnage de « la

[160] *La Bible de Jérusalem. La Sainte Bible*, p. 1180.

mère Rimbe », « froide et noire » qui hantera plusieurs de ses poèmes. Comme eux, Sénac souffre également de sa « marginalité » sociale tout en la revendiquant. Mais si l'œuvre de Jean Sénac s'inscrit dans la tradition poétique de ces « poètes maudits », c'est surtout parce qu'elle révèle un homme qui reconnaît en lui son pire ennemi, ainsi que son meilleur allié. Ecorché par le rejet social qu'il provoque ou subit, le poète trouve sa place au sein de cette communauté de « voyants » car, comme eux, il éprouve la misère, il souffre de ses exigences déçues ou de ses insuffisances. Comme Lautréamont, « [il a] reçu la vie comme une blessure »[161] et la poésie comme une épreuve autant qu'un exutoire. À l'instar de Rimbaud qui souhaitait « inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens »[162], exprimant l'essentiel, et comme Lautréamont qui s'insurge contre le langage-prison, Sénac cherche l'expression juste d'une réalisation poétique singulière qui réconcilierait son désir de chair et sa conscience chrétienne. Son inspiration poétique semble donc davantage se nourrir de la souffrance définie et exprimée par ces auteurs de la fin du XIX^{ème} siècle que de celle envisagée, par les romantiques, comme dénonciation des illusions de la civilisation du bonheur et de l'optimisme du siècle des lumières. Et c'est pour cette raison que l'expression du sujet lyrique sénacquien suit moins la voie tracée par les romantiques que celle d'un mouvement de révolte et de désarticulation artistique impulsé par ces poètes de la fin du XIX^{ème} siècle et repris par d'autres auteurs contemporains tels que Jean Genet ou Antonin Artaud, malgré les divergences d'enjeux et de réalisation.

Il s'agira donc dans ce chapitre de rendre compte du double mouvement que convoque l'écriture poétique sénacquienne : celui d'écrire sur et à partir de la souffrance et celui qui dit la souffrance d'écrire, tout en s'assurant que ce parti pris de la douleur trouve son explication dans l'héritage culturel judéo-chrétien du poète. Ainsi nous révèlerons que les motifs de la douleur, de l'épreuve et de la souffrance comme preuves d'amour total composent un décor constant aux thèmes profanes développés et défendus par le poète ; et ceci indépendamment de la maturité propre à l'évolution de l'écriture poétique de Jean Sénac.

[161] Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, chant troisième, in *Les Chants de Maldoror, et autres textes*, Paris, Éd. Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 2001, p. 200.
[162] « Alchimie du verbe », in *Une saison en enfer*, *op. cit.,* p. 52.

a/ La douleur : châtiment ou épreuve salutaire ?

Cioran disait : « Tant que l'on n'a pas souffert, on vit souvent dans le faux et le faux semblant. »[163]. Nous devons reconnaître que Jean Sénac, cet auteur sans compromis guidé par l'obsessionnelle quête de vérité, autant politique, artistique qu'existentielle, ne fut pas épargné par les épreuves. Son parcours biographique est jalonné d'événements traumatisants dont il se servira comme sujets d'inspiration poétique ou comme moteur d'écriture. Ainsi nous dénombrons quelques grandes cicatrices dans la vie de « celui qui émiette sa tragédie »[164], cicatrices qui sont autant de marques de souffrance et de désenchantement mais que le poète tentera de métamorphoser en force d'amour et de vie, et qui engendreront rage et fureur de l'expression : il en va, par exemple, de l'abandon paternel[165] que nous évoquions déjà dans la première partie. Nous savons que Jean Sénac ne cessera de vouloir trouver quelques figures de compensation[166] à cette absence du père mais que l'impossibilité de réaliser cette substitution obligera le poète à devenir poétiquement son propre père, le sujet lyrique jouant le rôle de tuteur du sujet empirique, l'informant et l'aidant à se réaliser. La hantise de cet abandon paternel et la souffrance qui lui coexiste se lisent, de surcroît, dans de très nombreux vers de son œuvre poétique tels que ceux du poème « Guitares » (septembre 1954) dont le titre rend hommage aux origines certainement gitanes de son père biologique :

> Attendez attendez comme j'attends mon père
> Ma mère me disait : Il vit sous le printemps
> ma mère me disait Moi que dis-je J'espère
> je porte au cœur un pommier vert
> j'agace mes gencives aux cailloux de son nom
>
> (*OP*, p. 198)

Dans ces quelques vers se lit toute la douleur que représente pour Jean Sénac l'abandon de son père. Ainsi, lorsqu'il fait correspondre au premier vers « Attendez attendez comme j'attends mon père » le dernier vers « j'agace mes gencives aux cailloux de son nom », il souligne le mal que représente l'attente d'un père dont le nom bute sur sa parole ici symbolisée par « [ses] gencives », un nom qui se refuse à lui, sans rien livrer de son mystère

[163] Émil Cioran, *La Tentation d'exister*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Les Essais », 1956, p. 47.
[164] *OP*, p. 34.
[165] Voir chapitre 1, sous-chapitre « La solitude », paragraphe « Orphelin de père ».
[166] Nous pensons au Père spirituel mais aussi à René Char ou Albert Camus, qui furent pour lui respectivement père d'une poétique et d'une pragmatique, et père d'une philosophie de vie.

ni de son identité. C'est la douleur et le désarroi que connote le verbe « agacer » dans lequel se devine les efforts successifs et infructueux de réalisation poétique de la figure paternelle. Cependant le témoignage de cette douleur présage une rage de l'expression et une combativité qui porte en elle les germes d'une auto-réalisation poétique.

Ainsi, dès son enfance, Jean Sénac est marqué par la douleur, qu'elle soit le fruit de drames personnels ou qu'elle soit engendrée par le constat navré de maux socio-politiques de son temps. Le poète semble être prédestiné à la douleur, comme si sa vie était conditionnée et qu'il devait fatalement vivre une succession d'épreuves. Dans le poème « Ébauche du père », il évoque, comme nous l'avons préalablement dit, l'absence originelle du nom patronymique, mais les angoisses liées à cette absence peuvent aussi être interprétées à la lumière de l'éducation religieuse que reçoit à ce moment là le poète. En effet, la superstition et la dévotion de sa mère modèle l'esprit du jeune Sénac qui tardera à se départir d'une appréhension fataliste des événements personnels. Ainsi, Jean Sénac voit très vite cette absence paternelle comme le signe d'un destin qui devra s'accomplir dans la souffrance et qui devra apprendre à la dépasser.

Ceux qui n'auront pas de père seront frappés
les citadelles ne connaîtront que leur passage
les filles ne donneront leur gorge qu'une nuit
à leur tendresse puis fuiront
ils croiront voir des hirondelles
dans les rafales de la guerre
et dans les vitrines profondes
ils se perdront comme dans des marais

(*OP*, pp. 217-218)

L'utilisation ici du futur a valeur de prophétie. « Ceux qui n'auront pas de père », communauté à laquelle le poète appartient, sont marqués du sceau de la perdition, à la fois existentielle, politique et sociale, annoncée par le dernier vers. L'état de naissance, ou du moins l'état civil, prédisposerait donc l'individu à vivre de façon plus ou moins douloureuse. Le poète énonce ici les conditions de vie des orphelins sur le mode d'un déterminisme résigné. Il se sert du futur pour rendre le destin d'un sujet sans père irréfutablement marqué par la douleur. Et les trois verbes des vers deux, trois et cinq, conjugués au futur, désignent des actions qui se révèlent être des illusions et qui feront le malheur de « ceux qui n'auront pas de père » : ainsi le second vers « Les citadelles ne connaîtront que leur passage » traduit l'illusion d'un refuge, le troisième vers dit celle de l'amour, et le cinquième exprime l'illusion d'une apaisante nature alors qu'en réalité, les « hirondelles » sont « les rafales de la guerre ».

Ainsi, ceux qui comme Sénac seront orphelins de père ne vivront que des illusions, seront privés des jouissances de la réalité. Enfin, il est à noter que le futur employé dans le premier vers « Ceux qui n'auront pas de père seront frappés » annonce que la malédiction de ne pas avoir de père biologique se double certainement de celle de devenir peut-être un homme sans père spirituel. En effet, si la foi du poète épouse le message christique selon lequel Dieu est père, Jean Sénac, qui n'a pas de père, s'interroge sur la présence de Dieu à ses côtés. Dès lors, la blessure existentielle présente empêche l'espérance chrétienne de s'exprimer. La souffrance originelle du nom sans père freine la foi en un père céleste, et en l'avenir. Le sujet porte sa foi comme une fêlure et devient prisonnier des contradictions que lui inspire la confrontation de ses expériences empiriques aux croyances qui fondent une part de son identité.

D'autre part, le passage de Jean Sénac au sanatorium de Rivet, près d'Alger, de 1947 à 1948, pour une pleurésie, et l'isolement relatif que cet état impose au poète, deviendront aussi des moteurs de création et des sujets poétiques. Et la souffrance physique et psychique sera transcendée et permettra au poète de s'abandonner à la grâce de son environnement. Ainsi Jean Sénac puise dans les richesses géographiques de l'endroit pour nourrir son imaginaire poétique, pour dépasser la monotonie de son hospitalisation, mais aussi et surtout pour illustrer une résurrection de soi, un don qui répond aux valeurs chrétiennes de générosité et d'accueil :

MONT RIVET

Genêts dans les reflets du ciel
j'ai parlé de votre mémoire
j'ai mis le sang des épis mûrs
dans chaque page de ma voix

J'ai parlé genêts du silence
où votre éternité me voit
et si je tends l'arc de ma joie
c'est pour votre insolence

Genêts la terre est dans mes doigts
plus haute que votre espérance
l'amour d'un pétale suffit
pour rendre au cœur son équilibre

Genêts le jeûne de la croix.

Champs du Sana de Rivet,
dans les genêts
Dimanche 4 avril 1948

(*OP*, p. 51)

Le poète chante ici les genêts et l'inspiration qu'ils produisent, et il oriente son regard vers ce buisson dont « un pétale suffit pour rendre au cœur son équilibre ». Les genêts, qui symbolisent ici la force de la vie à laquelle s'accroche le poète, disent aussi sa « croix », même si c'est dans une tournure sémantique restrictive puisque Jean Sénac associe le végétal au « jeûne de la croix » c'est-à-dire à l'absence de souffrance, à l'apaisement… Cette association syntaxique suppose qu'il préexiste à l'expression poétique un temps de douleur. Mais nous voyons dès les premiers poèmes de Jean Sénac (celui-ci date du 4 avril 1948) que la souffrance ne profite pas à l'apitoiement dans l'écriture poétique. Au contraire, cette souffrance participe d'une fusion avec « l'éternité » qui le regarde. L'anaphore du nom « genêts » qui s'entend comme une apostrophe, au début des premier, troisième et quatrième strophe, rattache le poème au paysage naturel qui l'a vu naître ; et le paratexte « Champs du Sana de Rivet, dans les genêts » insiste sur la localisation comme pour cristalliser l'effet symbiotique que l'endroit qui accueille ses douleurs lui procure. De plus cette note finale insiste sur le jour de la semaine, le dimanche, jour où les chrétiens célèbrent l'eucharistie et fêtent la résurrection du Christ. Ces deux notions fondamentales du christianisme se trouvent par ailleurs présentent en filigrane dans les vers « j'ai mis le sang des épis mûrs dans chaque page de ma voix » puisque que le « sang et l'épi » rappellent les paroles prononcées lors de l'eucharistie « Ceci est mon corps, prenez et mangez en tous ; ceci et on sang, prenez et buvez en tous », paroles par lesquels le Christ fait don total de son amour aux hommes. Ces valeurs symboliques nourrissent la parole poétique et préfigurent un sujet dans un abandon de soi qui s'entend comme une résurrection. Ainsi la présence des « genêts » du dernier vers et celle de la « croix » préfigurent ce mouvement de dépassement de la souffrance. Comme la « croix » symbolise la mort du Christ mais aussi et surtout l'amour plus fort que la mort, les « genêts » symbolisent l'amour qui « équilibre » l'être en souffrance.

Enfin, comme dernier exemple d'épreuves sensibles dans la vie de l'auteur, nous relèverons le temps de l'exil, qui, pour Jean Sénac, ne fut pas seulement politique (rappelons qu'il quitte l'Algérie en 1954 pour n'y revenir qu'en 1962) mais aussi et surtout humain. Car innommé, il se sent trop souvent exilé du monde des hommes dont il attend obstinément l'amour, comme en témoigne le poème « Et Dieu dit le Nom » datant du 16 décembre 1950 :

Qui cherches-tu
J'ai trouvé
le sourire de personne

Draps défaits
le vin versé
l'amour exilé
l'amour de personne

(*OP*, p. 78)

Dans ces vers, l'anaphore rhétorique du complément de nom « de personne » martèle le poème comme un leitmotiv qui cristallise le sentiment d'abandon du poète. En tant qu'homme mais aussi en tant que poète, parce que lui manque le nom, il se sent exilé du monde des vivants. Et pourtant, il lutte face à cette marginalité ou ce mépris et par petits témoignages rend compte de sa souffrance qu'il ébauche furtivement pour ne jamais verser dans un romantisme sentimentaliste qu'il fuit promptement, répondant ainsi aux principes d'une culture chrétienne qui refuse l'apitoiement. La strophe suivante extraite du poème « Fortifications pour vivre », est un exemple de cette pudeur acquise dès les premiers essais d'écriture du poète :

Femme triste voici la pierre sans issue
promenades et plaies dans ma chair indigente
et mille enfants mes rois te malmènent te vendent
femme triste
agacée
fidèle dans les rues

(*OP*, p. 96)

Dans ces quelques vers, le poète évoque furtivement « les plaies dans [sa] chair indigente », mais presque aussitôt se reconcentre sur le sort de la « femme triste », comme par souci d'humilité ou par culpabilité, comme si le discours de ses états d'âme était insignifiant quand, autour de lui, tant d'êtres souffrent et attendent que l'on témoigne pour eux.
De l'exil, le poète ne gardera donc que la prise de conscience qu'il assène, celle d'aimer jusqu'à la démesure ceux qui s'absentent :

Quand l'exil commence
La jardin pourrit
Le cœur s'agrandit
Jusqu'à la balance

(*OP*, p. 158)

Le troisième vers de ce quatrain rappelle qu'en temps d'exil, le « cœur » s'emplit d'amour jusqu'à « [contre]balance[r] » la douleur. En exil de soi, ou en exil du reste des hommes, le

poète transcende son malheur pour s'ouvrir au monde. Ainsi, la malédiction du poète chassé, exilé dans le monde, se transforme en chance puisque son « cœur s'agrandit » et lui permet d'aimer sans limite. De plus, cette strophe pourrait se lire comme la synthèse d'un parcours de l'humanité réduit à une histoire personnel, depuis son exil du « jardin » d'Eden du récit allégorique de la Genèse jusqu'à l'image de la « balance » qui connote le jugement dernier. Le sujet semble donc être soumis au même titre que le reste de l'humanité à la forme d'un exil intime dans l'attente du jugement céleste de ses actes.

Par ailleurs, pour Jean Sénac, la souffrance peut s'expliquer selon un mode particulier de considération : ce dernier consiste à appréhender la douleur comme signe d'un châtiment mais qui ne serait pas systématiquement la conséquence d'un abandon au péché. La douleur ne punit pas mais génère un état aliénant qui oblige le poète à se dépasser, qui remet en cause l'assurance de la parole, son équilibre, ses significations, tel qu'il l'explique dans le poème « Les remparts et la mer » :

> Les mots n'ont plus de sens si la douleur monte plus haut
> que la tempête,
> et si le désespoir devient comme ces vastes territoires
> d'ocre,
> un lieu sans nom.
> Je pousse des cris contre moi-même,
> […]
>
> (*OP*, p. 348)

Dans cet extrait, l'auteur du poème témoigne de l'importance de contrôler la douleur avant qu'elle ne devienne intolérable, asservissante. La parole demeure toujours fragile, dépendante de l'émotion qui la fait naître et Jean Sénac semble privilégier la colère, cette « tempête » qu'il préfère à une « douleur » trop intense, douleur qu'il rapproche d'un « désespoir » stérile et qui dénature les mots, leur enlève leur « sens », leur essence. Pour lutter contre cette exacerbation de la douleur qui détruirait son verbe, il doit se recentrer, accomplir un changement de comportement visant à diriger cette souffrance contre lui-même pour qu'elle ne lui échappe pas, pour mieux la maîtriser. « [Il] pousse [alors] des cris contre [lui] » c'est-à-dire contre l'intensité de sa propre souffrance. Le sujet doit donc apprendre à canaliser cette douleur, à l'observer pour mieux la connaître et donc se connaître ou se reconnaître, même si cette souffrance est insupportable et encore plus si elle le mortifie car cette attitude

conditionne la qualité du langage : le verbe poétique garde alors sa puissance et le sens que le poète voulait initialement lui donner.

La douleur permet aussi de voir au-delà d'un résultat obtenu, elle génère une interrogation qui orientera de nouvelles positions, de nouvelles considérations, qui elles-même seront les prémices d'une transformation. C'est le cas, par exemple, lorsque la parole elle-même devient source de douleur, lorsqu'elle dérange, lorsqu'elle effraie.

Là où les marelles basculent
une petite fille pleure
je lui parle et mon langage est une férule
qui lui fait peur

Je l'ai croisée avec mon premier souffle
et le long tunnel de ses yeux
s'achève sur un gouffre
où je crains de perdre mes yeux

[…]

Et je l'approche et je la croise
Et je la fuis Quelle mauvaise peur
Trace sans fin sur mon ardoise
Les mots qui m'éloignent de cette sœur ?

(*OP*, p. 161)

L'emploi seul du nom « férule » allie au langage la notion de souffrance. Ainsi la parole du poète agresse la « petite fille » présentée comme une « sœur »[167], mais devient simultanément et instantanément son propre purgatoire puisqu'elle est à l'origine d'un questionnement qui révèle l'inquiétude du poète, sa « crain[te] » (« je crains »), son bouleversement et son auto-critique. Le sujet énonciateur tente alors de comprendre les raisons qui poussent l'enfant à le fuir et il s'interroge sur ses capacités et qualités d'expression, sur ses démarches poétiques, afin de trouver l'attitude juste qui adoucira la souffrance de son interlocuteur muet, en même temps que la sienne, toutes deux étant intrinsèquement liées. Créant une rupture douloureuse du lien social, le langage porte en ses propres imperfections le moyen de se transcender. La souffrance de mal dire est une malédiction qui pousse le poète à s'interroger sur lui-même et donc à dépasser ses faiblesses ou ses insuffisances. Elle oriente le regard du poète vers son *ego*, elle l'oblige à se comprendre, au sens étymologique où nous l'entendons, pour trouver en lui les solutions à ses propres conflits. Elle démultiplie ses aptitudes, ses compétences, elle lui

[167] Remarquons que le mot « sœur » choisi par Jean Sénac connote l'espoir de fraternité héritée de la conception chrétienne selon laquelle les hommes sont frères parce que fils d'un même Père.

prouve l'étendue de ses possibilités, de ses capacités. Elle participe à son évolution, à sa transformation. La considération que le poète a à l'égard de la souffrance fait écho à une certaine tradition judéo-chrétienne qui insiste sur le rôle salvateur de la souffrance dans la mesure où cette dernière oblige à un travail intérieur et devient pour le sujet énonciateur un facteur de renouvellement de la parole poétique. C'est pour toutes ces raisons que nous préfèrerons à « châtiment » le terme d'« épreuve salutaire » pour définir la douleur telle qu'elle s'exprime dans la poésie sénacquienne, car elle oblige au dépassement de soi, détruit les forces chosifiantes, crée un dynamisme émotionnel et intellectuel qui, parfois, peut sauver l'homme de ses peurs ou même de ses « insuffisances » qui risquent de le maintenir dans une certaine léthargie, léthargie que Jean Sénac a en horreur :

> « Peaux de chiens ! » hurle-t-il,
> « Regardez-moi ces scribes tout boursouflés de suffisance ! »
> […]
>
> (*OP*, p. 228)

La souffrance creuse donc le sujet, aiguise son sens critique et offre ainsi au poète la possibilité de « polir » son verbe, de l'ajuster à ses idéaux, de lui donner une singularité.

Elle est aussi une épreuve de discernement qui sépare les scories existentielles du métal précieux, de l'essence de la vie. L'individu confronté à la souffrance sera disposé à voir la vie, sa vie, sous un jour nouveau, révélé. La douleur devient inséparable du savoir, qu'elle le précède ou lui succède :

> L'œil est témoin des drames invisibles
> La parole crépite au désert d'une larme
>
> Celui qui sait,
> sa vie devient un bois d'épines.
>
> (*OP*, p. 29)

« L'œil », ici métonymie du poète, devient « témoin des drames invisibles » c'est-à-dire qu'il accède au privilège de connaître les douleurs intimes, les fêlures secrètes que seule une sensibilité exacerbée peut appréhender. Et « la parole [qui] crépite au désert d'une larme » témoigne de la causalité entre la réalisation du *logos* et la manifestation de la douleur. En connaissance de ces blessures, « invisibles » pour le commun des mortels, le poète « sait » le

fond secret des âmes, sait lire au-delà des images, des apparences, des données communes. Et sa vie ne sera vraisemblablement plus jamais la même ; elle deviendra un « bois d'épines », une griffure permanente qui entretiendra cette sensibilité, la rendra vigilante. De la douleur existentielle, naît le savoir, la connaissance qui elle-même engendrera de nouvelles blessures. Peut-être peut-on voir dans la métaphore du « bois d'épines » une allusion à la couronne d'épines portée par Jésus lors de sa Passion. Par analogie, la vie du poète devient, à sa manière, une Passion : elle essuie les épreuves que la connaissance absolue des choses lui inflige et qui lui prédit un destin « sacrificiel ». Car si la douleur est habitée par un esprit vif, ce qui semble être la cas pour le poète, elle grave un état de souffrance durable dans le corps et dans l'âme. Ce cycle infernal, le poète va l'épouser sans cesser de chercher sa voie / voix, parfois celle des autres, mais toujours sans s'épargner la souffrance d'être incompris, déçu ou abusé. Cependant, il évitera de se laisser happer par le dolorisme. Car Jean Sénac ne cherche pas à donner à tout prix un sens à la douleur ; il préfère parfois seulement l'éprouver pour pouvoir développer son altruisme et faire grandir la sensibilité qui semble le rapprocher de l'essentiel, du beau et du vrai. Car il y a bien dans la souffrance une préparation à l'accès de la vérité : elle établit souvent une hiérarchie de valeurs et de priorités, et permet de séparer le résiduel de l'essentiel. Dans la strophe suivante extraite du poème « En nouveauté de vie »[168], le poète témoigne de la corrélation qu'il envisage entre l'état de douleur et l'accès à la vérité de l'être, comme à la vérité poétique :

O prince captif du deuil
cueille le trèfle sous tes pieds
à ce nid qui nous accueille
nous connaissons la vérité.

(*OP*, p. 43)

Dans le premier vers, le poète s'adresse à un interlocuteur qu'il surnomme « prince » et qui est « captif du deuil » c'est-à-dire prisonnier d'un état de souffrance dû à la perte d'un être cher. Il allie son existence à celle du « prince » en convoquant le pronom personnel « nous » placé au début du quatrième vers : il partage alors sa douleur, douleur grâce à laquelle ils accèdent chacun à la « vérité ». Une fois de plus, la disposition typographique de cette strophe crée un parallélisme visuel entre la détermination « captif du deuil » et le nom commun « la vérité », chacun de ces vocables clôturant un vers. Certes l'absence de rimes cautionnerait la

[168] Ce poème fut écrit en avril 1951. Sénac, alors âgé de 25 ans tente de trouver dans son travail poétique une réponse personnelle à ses interrogations religieuses. Mais très sensible à la piété maternelle, il est possible qu'il

thèse de l'éloignement mais il existe bien une résonance de signification entre eux, un lien sémantique que le poète tente de souligner grâce à leur place stratégique dans le poème. L'essentiel serait alors le mot de la fin, cette « vérité » que le poète commence par détailler dans les vers deux et trois : « cueille le trèfle sous tes pieds / à ce nid qui nous accueille ». Ces vers rappellent étrangement ceux que Ronsard réservait à Hélène « Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie »[169]. Serait-il possible alors qu'ils incarnent le fameux *carpe diem* horacien des hédonistes ? La vérité semble être simple comme le geste de « cueill[ir] [un] trèfle », d'épouser la nature qui devient le miroir des choses essentielles, à la fois humaines et spirituelles. Et la douleur permettrait de revenir à des sentiments et des actes essentiels au bon équilibre de l'individu au-delà de préoccupations matérialistes et secondaires. Jean Sénac semble reprendre la théorie rousseauiste qui vantait les mérites de la nature sans pour autant prétendre ramener l'homme à un état primitif[170]. La douleur serait un moyen de connaissance expérimentale de la vérité, une manière de prendre en relais la confiance mise par le siècle des Lumières dans la connaissance sensible[171]. La vérité serait donc pour le poète un retour à un état de fusion avec la terre-mère symbolisée ici par « le trèfle », l'unique matrice reconnue par l'anthropologie comme berceau de la vie humaine. Mais pour recréer cette harmonie, pour se souvenir de cette priorité, l'homme doit souffrir ; car prisonnier de carcans sociaux, happé par les exigences domestiques, il oublie ses racines, il s'oublie. Nous pouvons fonder notre interprétation sur l'étude des rimes croisées de ce quatrain : en effet, au mot « deuil » s'accorde le verbe conjugué « accueille » et ce rapprochement sémantique autorisé par la rime permet au poète d'exprimer implicitement l'idée qu'il faut accueillir la souffrance, ne pas la fuir ou la repousser. De plus, le complément circonstanciel de lieu « sous tes pieds » rime avec le nom commun « la vérité » : la vérité semble donc se trouver « sous [les] pieds » de l'homme, à la fois proche et étendue, à la mesure de la terre qu'elle paraît désigner. Cette « vérité » serait donc la prise de conscience de l'existence, l'éveil à une incarnation trop souvent oubliée au profit de la psyché. La souffrance deviendrait alors le passage nécessaire à la réconciliation de l'homme avec cette vérité. Et l'entrecroisement des rimes, c'est-à-dire l'alliance sémantique qu'il autorise entre les différents vocables cités, semble conforter cette interprétation poétique. Philippe Jaccottet définira de façon similaire cette notion de « vérité »

---

ait continué à adhérer à une forme de glorification de la souffrance, certainement transmise par sa mère.

[169] Pierre de Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, Genève, Éd. Librairie Droz, coll. « Textes littéraires français », 1947, p. 75.

[170] Voir l'*Émile*, *La Nouvelle Éloïse* ou *Du contrat social.*

[171] Aucun témoignage connu n'apporte la preuve que Ronsard, Rousseau ou les Lumières soient des références familières au poète. Ces précisions inter-textuelles nous paraissaient intéressantes dans la mesure où elles

mais il ne se prononcera pas sur le rapport qu'il faut entretenir avec la souffrance pour l'atteindre. Ainsi Jean Starobinsky, qui préface l'ouvrage poétique *Poésie 1946-1967* de Philippe Jaccottet, précise que :

> La vérité – si difficile à sauvegarder parmi les mensonges qui nous harcèlent – n'est pour Jaccottet ni une croyance, ni un système d'idées, ni même une intimation du sentiment. Elle se révèle dans la qualité d'une relation au monde, dans la justesse toujours renaissante du rapport avec ce qui nous fait face et qui nous échappe.[172]

La douleur devient donc nécessaire à une meilleure connaissance du monde et de soi puisqu'elle révèle l'essentiel, elle rappelle les priorités vitales au bien être de l'homme. Et elle produit cet effet grâce à un phénomène qui lui est propre : elle semble suspendre le temps en évacuant momentanément les notions de passé et de futur. En effet, en monopolisant toute l'attention du sujet, elle l'oblige à s'enraciner dans le présent et astreint le poète à se soucier de sa pensée vive et de sa transcription. Cela ne signifie pas que l'auteur oublie ce qui préexiste au temps de l'écriture poétique ou en dépend, mais la souffrance l'aide sporadiquement à vivre et à retenir le moment présent, à fusionner avec ce qu'il écrit pour que le verbe ne dépasse pas ses pensées, ne lui échappe pas, et pour prendre aussi la mesure de cette expérience avant que l'esprit ne la rationalise :

> Des instants
> Des cris
> La rose et l'ortie.
> Puis la longue haleine.
> La page qui nous couvre au sortir de la mer.
>
> (*OP*, p. 425)

Ces quelques vers illustrent le retour à soi qu'imposent les moments de souffrance. Le nom *instants* est nettement séparé de celui de *cris* par la disposition typographique : nous pourrions penser que le poète détache donc le temps de la douleur invoquée par les « cris » à celui de l'« instant ». Mais dans le second vers, il les réunit subtilement dans le mariage qu'il officie entre la « rose », substitut typographique des « instants », et l'« ortie » qui prend la place des « cris » et connote le même effet d'agressivité, de malaise. Ainsi l'« instant » qui par définition désigne une suspension imperceptible de l'écoulement du temps, une durée très

participent à de nouvelles lectures de l'œuvre de Sénac, et qu'elles font apparaître les potentielles influences, peut-être inconscientes, d'un héritage culturel français, en complément de son héritage culturel algérien.

[172] Préface à *Poésie 1946-1967* de Philippe Jaccottet, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Poésie », juin 2003, p. 8.

courte que la conscience saisit comme un tout, comme un moment présent, dépend de l'« ortie », métaphore de la souffrance, dépendance établie par la conjonction de coordination « et ». À cette alliance succède le vers « la page qui nous couvre au sortir de la mer ». Ce vers s'inscrit immédiatement après « la longue haleine » qui résulte de la percussion entre l'instant et le cri, et se déploie sous la forme d'une phrase à double proposition, inachevée, ce qui donne une impression d'image figée, de moment suspendu. Or, la dimension sémantique du vers est bien consacrée à l'outil du poète, la « page » sur laquelle il dépose son verbe. À l'instant du cri se juxtapose celui de l'écriture. Au temps suspendu de la souffrance dépend le temps où le poète réalise que sa « page », c'est-à-dire son verbe par métaphore, l'enveloppe, le « couvre », le protège, le rend sensible à son *ego*.

Ainsi la douleur se vit, à la lumière d'une sensibilité chrétienne, comme une épreuve par laquelle l'homme et le poète trouveront leur salut, c'est-à-dire une vérité d'être et d'écrire. Pour Jean Sénac, conditionné par l'éducation religieuse de sa mère, elle est d'abord un allié même s'il trouve sa présence parfois crucifiante. Il ne s'abandonne évidemment pas à un plaidoyer de la souffrance et se révolte contre la misère et toutes ses formes de manifestation. Mais n'ayant pas le pouvoir de la faire disparaître, il tente de lui donner une raison d'être, une raison d'être qui permettrait de mieux la supporter. Et dans cette perspective, il préfère l'appréhender comme moyen au service du dépassement de soi, de la compassion, du *carpe diem*, de l'exploration spirituelle et sensible de son être. Autant de principes que le travail poétique va révéler au poète.

b/ <u>Le travail poétique ou l'éducation dans et par la douleur</u>

Nous avons brièvement vu dans le paragraphe précédent que l'écriture poétique pouvait se mettre au service de l'expression d'une souffrance. Et c'est un des premiers rôles que Jean Sénac lui assignera. En effet, pour le poète, le verbe poétique ne doit pas seulement être un laboratoire expérimental de soi et du monde mais il doit aussi et surtout témoigner, rendre compte aux temps futurs des malheurs ou des joies du présent. La page doit devenir un lieu de mémoire, le verbe la trace d'une présence, d'une expérience, d'une émotion. Et lorsque le poète voit de ses yeux horrifiés les douleurs du peuple algérien soumis aux lois

coloniales, il ne peut se taire. Le poème dit alors les épreuves endurées par l'Algérie en même temps qu'il trahit la révolte et l'empathie de son auteur. Le sujet énonciateur prend position, fait résonner son engagement politique en même temps qu'il s'abandonne à livrer ses émotions. Ainsi dénonce-t-il dans le poème « Peuple à venger l'affront… » au titre explicite, l'illégitimité et l'inconsistance de l'acte colonisateur qui tire son pouvoir uniquement de la richesse des peuples colonisés :

> Peuple, sur ta douleur ils arc-boutent leurs ruses,
> avec ton sang déjà ils fondent leurs privilèges.
> Ils font de leurs erreurs, de leur inculture tes lois.
> Ils te méprisent au point de te forger des rêves
> pas plus audacieux que les larmes anciennes.
> Sans toi, peuple souverain, qui leur délègues ta force,
> de quoi se nourrirait leur suffisance ?
> Veille à ce qu'ils n'élargissent pas leur masque,
> car tu es ton propre symbole. Et le seul !
>
> Qu'ils osent te nommer par la plume du paon !
> Qu'ils osent déchaîner tes océans d'oranges !
> Mon peuple dans mon cœur tu affûtes le Verbe.
> Révolution Perpétuelle !
>
> (*OP*, p. 286)

Dans ce poème écrit aux premières lueurs de la guerre, les accusations se multiplient pour dénoncer l'exploitation humaine dirigée par les colons français d'Algérie. Et pour souligner les dualités persistantes entre la peuple et ses représentants, le poète va, par un jeu de miroir linguistique, établir une proximité typographique entre leurs attributs respectifs tout en creusant leurs divergences grâce aux valeurs sémantiques des signifiants conférés. Ainsi, lorsqu'il parle du peuple, il emploie le champ lexical du sacrifice, « douleur » et « sang », qu'il juxtapose aux « ruses » et « privilèges » des colons. Il révèle alors explicitement les souffrances de la société algérienne en même temps qu'il dénonce l'existence de vies acquises sur la misère et la mort d'autres. En dénonçant les abus engendrés par le colonialisme, il valorise et rend hommage à la force et à l'esprit de résistance du peuple, qui malgré son « sang » et sa « douleur » demeure « souverain ». En revanche, l'image des colons qu'il construit par une succession de termes péjoratifs (« erreurs », « inculture », « suffisance ») ou d'expression restrictive (« des rêves pas plus audacieux que ») devient révélatrice de sa déconsidération et de son animosité. Le ton donné par l'ensemble de ces vocables résonne comme pendant de sa colère et de son indignation. Le tableau social ainsi peint place le peuple en position de victime, martyr, sujet du « mépris » des colons : ce qui le glorifie et

appelle la reconnaissance et peut-être l'admiration du lecteur, qui se fait, malgré lui, complice de ce regard, de ce point de vue. Ce poème constitue un appel à la vigilance (« veille ») pour son peuple, et un témoignage allié. Il résonne aussi comme une dénonciation ouverte de l'occupation française, et donne des mots à la colère populaire. Pour l'instant, seul son « verbe » est en « révolution perpétuelle », incompris, agité. Ce poème, comme bien d'autres, reflète parfaitement l'enthousiasme spontané des convictions politiques du poète. Partisan de l'indépendance, Jean Sénac était profondément convaincu de l'injustice que subissait les Algériens sous l'hégémonie française. À travers sa poésie engagée, il ne cherchait pas à convaincre de la légitimité de ses convictions, mais plutôt à soutenir « son » peuple, à lui prouver son attachement. Le présent de vérité générale utilisé dans le vers « car tu es ton propre symbole » sert à l'affirmation de ses convictions, valeur renforcée par la juxtaposition de la phrase exclamative « Et le seul ! » qui redouble la charge sémantique du groupe nominal « ton propre symbole ». Il existe alors un véritable enjeu existentiel de l'écriture puisque le poète cherche, grâce au poème, à s'affirmer comme un partisan nationaliste d'une part, et comme algérien à part entière d'autre part. Son verbe signe à la fois son engagement politique et ontologique : le poète veut être reconnu par ses pairs comme un indépendantiste mais avant tout comme l'un des leurs. L'écriture devient marque à la fois d'une idéologie politique, et d'une douleur qui est elle-même signe d'une impression d'injustice et d'une réclamation identitaire, d'une demande de reconnaissance.

Ainsi, le poète met sa voix au service de son peuple, et son verbe épure les métaphores pour rendre concrète et tangible la souffrance de ses semblables. Le vocabulaire se précise et devient plus concret, comme dans ces vers extraits du poème « Mon peuple est dans la souffrance… » :

> Mon peuple est dans la souffrance et il n'a pas de pain.
> Mon peuple est aliéné, torturé, bombardé.
>
> (*OP*, p. 274)

Le poète use ici d'un vocabulaire qui n'est plus équivoque. Les verbes « aliéner », « torturer », « bombarder » réfèrent à une réalité effective. Sa colère ne se dissimule plus derrière des images et devient aussi palpable que les atrocités qui la nourrissent.

Mais le travail poétique, « ce chant [des malheurs] qui depuis des siècles / […] guettait »[173] le poète est aussi un laboratoire d'épuration de la douleur. Le poème qui exprime la souffrance humaine et qui révèle celle, compassionnelle, de l'auteur se transforme en exutoire, et le verbe poétique ne « représente » plus l'indignation, il « est » indignation :

Je crie, je n'écris pas.

(*OP*, p. 329)

Le cri libérateur fusionne avec l'acte d'écrire jusqu'à l'évincer. L'écriture devient hurlement, le geste s'oublie au profit de sa voix qui exorcise la douleur. Dans sa préface d'*Épreuves, exorcismes*, *1940-1944*, Henri Michaux explicite le mécanisme de l'exorcisme et rend compte d'une expérience qui annonçait celle que vivra Jean Sénac :

> Toute situation est dépendance et centaines de dépendances. Il serait inouï qu'il en résultât une satisfaction sans ombre ou qu'un homme pût, si actif fût-il, les combattre toutes efficacement dans la réalité.
> Une des choses à faire : l'exorcisme.
> L'exorcisme, réaction en force, en attaque de bélier, est le véritable poème du prisonnier.
> Dans le lieu même de la souffrance et de l'idée fixe, on introduit une exaltation telle, une si magnifique violence, unies au martèlement des mots, que le mal progressivement dissous est remplacé par une boule aérienne et démoniaque – état merveilleux !
>
> Nombre de poèmes contemporains, poèmes de délivrance, ont aussi un effet de l'exorcisme […].
> […] Les poèmes […] sont faits […] pour se délivrer d'emprises. […] Leur raison d'être : tenir en échec les puissances environnantes du monde hostile.[174]

Dans le sillage de cet enseignement, Sénac rédige son poème soit en adoptant la technique du martèlement, soit en énonçant les différentes manifestations du malheur, démarche qui, tout en disséquant la douleur, la déconstruit et qui donne un sens à la parole poétique :

O injustice du monde !
Nuits sur toute la surface du corps !
J'ai osé dans l'exil nommer votre souffrance !

O frères !
J'ai vécu de votre dignité.
Vous nous avez rendu quelques mots habitables.

(*OP*, p. 301)

[173] *OP*, p. 421.
[174] Henri Michaux, *Épreuves, exorcisme, 1940-1944*, *op. cit.*, pp. 7-9.

Au dernier vers du premier tercet « J'ai osé dans l'exil nommer votre souffrance » répond le dernier vers du second tercet « vous nous avez rendu quelques mots habitables ». « Nommer la souffrance » c'est-à-dire détailler sa manifestation, semble permettre au poète de se réconcilier avec sa langue, de « rend[re] quelques mots habitables », c'est-à-dire de construire un discours poétique qui pourrait s'incarner, qui deviendrait l'espace d'une réalisation existentielle, qui serait aussi palpable que l'épaisseur du réel qu'il énonce. Le poète confère alors à sa parole une dimension sensible en tension avec la réalité. La souffrance est d'autant plus propice à être dite qu'elle est « vécu[e] dign[ement] » et qu'elle ne réclame ni pitié ni désolation mais respect et considération ; valeurs qui nourrissent le poète et qui lui permettent de rendre sa parole « habitable ». La souffrance, lorsqu'elle s'exprime ou est exprimée, s'altère en même temps qu'elle modèle le discours dans lequel elle s'ancre. Elle devient alors sujet d'écriture et simultanément enrichit la parole poétique, lui donne une nouvelle dimension et amplifie donc ses effets, son impact. Plus le thème de départ aura de rapport avec la douleur ou le malheur, plus le poème atteindra une vérité personnelle, une dimension tangible. Et comme pour Antonin Artaud, la douleur semble être pour Jean Sénac une condition même de la pensée, de l'existence et de la parole juste, aboutie, sans pour autant que le poète en fasse son apologie. En effet, pour Antonin Artaud, la pensée et son expression ne se font que dans la douleur et par la douleur ; théorie qu'il expose dans sa lettre adressée à Mr Soulié de Morant en 1932 :

> Quand une idée est venue avec son expression bien choisie, bien déterminée, il y a toujours grincement, rouille. Je ne peux sentir ma pensée qu'à travers cette douleur profonde, profuse, moins intense, mais toujours existante, et qui imprègne ma pensée, la fonctionnement de mon intelligence. Dans cet état où tout effort, étant dépouillé de son automatisme spontané, est pénible, aucune phrase ne naît complète, et tout armée ; - toujours, vers la fin, un mot, le mot essentiel, manque, alors que commençant à la prononcer, à la dire, j'avais la sensation qu'elle était parfaite et aboutie. Vous ferez la différence entre le normal et l'anormal dans mon cas, qui est souvent le cas de tous.[175]

Mais si la douleur s'énonce sans concession dans l'œuvre poétique sénacquienne, devient sujet thématique, elle est aussi liée à l'acte d'écrire et s'expose comme une conséquence intrinsèque du travail de l'écriture. Car le travail poétique n'utilise pas seulement la souffrance comme matière poétique, il en produit. Jean Sénac parle même d' « enfers de la

[175] Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Éd. Gallimard, 1984, tome I, p. 202.

parole »[176] et avoue de façon répétitive tout au long de son œuvre, comme le montrent les deux exemples suivants puisés dans le premier et l'avant dernier recueil du poète, que :

chaque mot […] mène à la mort

(*OP*, p. 55)

et : Les mots font mal.
Rire de crin

(*OP*, p. 711)

Vécue comme une épreuve comparable à l'exil, l'écriture poétique sépare parfois l'écrivain de ses semblables et de lui-même car trop imprécise, éphémère, ou approximative. Nous avons vu que les poèmes sénacquiens n'avaient pu échapper à cette imperfection, et qu'ils signaient parfois le divorce du poète d'avec son *ego* ; loin de rassembler ce dernier, de l'unifier, la parole poétique le fragmente et demeure pansement illusoire ou simplement rétroactif, hypothèse que nous vérifierons ultérieurement. Le poète ne contrôle plus son art mais le subit comme une entité sortie de lui et pourtant indépendante, en même temps qu'il ne peut se résigner à s'en détacher. Il fait alors l'expérience des limites de l'expression du sujet indivisible puisque son identité, loin de s'unifier dans et par l'écriture, se fractionne davantage :

Phrases qui devaient nous permettre
De vastes randonnées d'un nerf à l'autre, d'un os
Au roc de lune. Phrases
Qui n'avaient su que nous amarrer à l'exil,
Au chant périssable, à l'outil
De nos gouffres. Saisons
Banales sur la plus monstrueuse plaie.

(*OP*, p. 558)

Dans les vers de ce poème intitulé « Héliopole », écrit entre janvier et novembre 1968, le poète accuse la langue de trahison en s'adressant à elle directement comme le prouve la conjugaison à la seconde personne du pluriel « n'avez su ». Il lui reproche d'être à l'origine de son « exil » humain, de porter en elle les fruits de son insuffisance puisqu'elle est comparée au « chant périssable », et surtout de devenir « l'outil de [ses] gouffres », c'est-à-dire la force qui creuse sa « monstrueuse plaie », ses carences identitaires, ses douleurs

[176] *OP*, p. 30.

existentielles. Les « phrases » devaient être au service de « vastes randonnées d'un nerf à l'autre », c'est-à-dire devaient tisser un réseau de communication, de corrélation, entre les émotions des uns et des autres mais aussi et surtout dans la propre vie affective du poète, intérieurement. La langue poétique devait œuvrer pour la construction de l'individu en agissant comme un catalyseur unificateur. Mais elle ne tient pas ses engagements et la déception du poète se lit au travers des formules restrictives qu'il utilise pour constater les effets immédiats du verbe poétique : « Phrases qui n'avaient su que nous amarrer à l'exil ». L'insatisfaction permanente qu'engendre la parole poétique pousse le poète dans les derniers retranchements de la douleur car il ne peut plus prétendre se rattacher à elle pour trouver les voies de sa réalisation. Mais alors qu'elle pourrait paralyser l'auteur mécontent et désabusé, elle devient au contraire, parce que lacunaire et imparfaite, un objet de défi. Le poète ne s'écroule pas sous le poids de ses déceptions, mais se sert au contraire de cette douleur liée à l'écriture comme moteur de création, transcendant alors ses souffrances, les utilisant pour servir un esprit combatif qui renouvelle la création. La souffrance « passive » se transforme en tension énergétique maîtrisée. C'est le « rôle salutaire de la douleur qui, tout en rongeant, conserve »[177]. C'est l'idée que nous avions amorcée précédemment, lorsqu'en évoquant l'activité littéraire d'Antonin Artaud, nous avions mis en évidence la corrélation existant entre ses états d'âme et de corps et les principes de sa production poétique. Ici, la violence de « l'échec » artistique est récupérée pour lutter contre elle-même, de façon à la recycler[178]. Le poète se relève donc de ses déceptions et poursuit son travail à la fois poétique et existentiel, suivant une logique toute chrétienne puisqu'elle est à l'image du Christ qui a montré la voie en transformant son supplice en motif de réalisation. Pour le poète, la douleur signifie avant tout qu'il doit la dépasser car elle est révélatrice et enseignante.

La souffrance dans le travail d'écriture induit une fracture dans le *continuum* satisfait. Elle se présente comme une fissure du contentement qui enseigne au poète toutes les nécessités d'une remise en question, en même temps qu'elle l'aide à prendre contact avec de nouvelles dispositions poétiques. Ainsi, au-delà de la persévérance parfaitement illustrée par l'acharnement dont fait preuve la poète pour continuer, malgré l'insatisfaction, à écrire des poèmes, la douleur lorsqu'elle est consécutive au mécontentement artistique, apprend la patience et l'humilité, participe donc de la construction du sujet en tant qu'individu et artiste.

[177] Christine Van Rogger-Andreucci*, Poésie et religion dans l'œuvre de Max Jacob*, *op. cit.*, p. 466.

Ta parole était de charbon
prince prince m'ouvriras-tu le seuil
et le prince t'enseignait la patience
qui donne tout son poids à l'incendie
au deuil
à la robe nouvelle

(*OP*, p. 41)

Dans ces vers extraits du poème « Matin secret du prince » écrit le 28 janvier 1951 alors que Jean Sénac a tout juste vingt-cinq ans et fait l'épreuve de la rigueur que réclame la pratique de l'écriture poétique, le « prince » qui pourrait être ici la figure allégorique de la souffrance ou personnage incarné, est gardien d'un secret, peut-être d'une vérité, que le poète réclame mais qu'il doit mériter et à la révélation de laquelle il doit exercer sa « patience ». Car sa langue demeure obscure comme le « charbon », imparfaite et dégradante et le poète reste au « seuil » de son idéal. Comme confronté à un rituel initiatique, il reconnaît à la « patience » un pouvoir de sublimation de la parole car elle « donne tout son poids » à l'existence illustrée par les métaphores « incendie, deuil, robe nouvelle » et par là-même aux mots qui la transcrivent. Déjà dans le poème « Prière » écrit un an auparavant jour pour jour, Jean Sénac prenait conscience des vertus de la patience qui permet au poète d'ajuster son verbe à ses ambitions premières, celles d'atteindre à l'essentiel de l'être.

Donnez à l'agneau sa chance
donnez au feu sa raison
donnez au mot la patience
d'ouvrir au couteau
le cœur de l'enfant

(*OP*, p. 69)

Le « mot » doit apprendre à opérer « patie[mment] » pour « ouvrir au couteau / le cœur de l'enfant » : cette métaphore violente exprime peut-être l'obligation pour le poète de construire progressivement une parole poétique capable d'atteindre la pureté, l'essence de l'être. La patience opère alors une mutation du verbe qui rend possible la réalisation de certains idéaux, objectifs. Elle prolonge un désir qui, se réalisant dans le temps, alimente la ténacité, facteur de réussite. Christine Van Rogger-Andreucci rappelle dans son ouvrage *Poésie et religion dans*

[178] Ce principe a été détaillé au chapitre 4 « Le "corpoème", ambitions et réalité poétiques », dans le second sous-chapitre intitulé : « Une tentative insatisfaisante qui s'inscrit dans un mouvement de réitération de l'écriture poétique ».

l'œuvre de Max Jacob que « c'est [la] patience qui fait la grandeur du sacrifice divin, elle qui provoque l'émotion car dans *patience* il y a toute la force de l'étymologie qui en fait une souffrance d'abord, avant d'être la vertu permettant de supporter celle-ci »[179]. La patience s'accompagne donc d'humilité, et le poète réalise que le langage bouscule ses certitudes et l'oblige à plus de modestie, à reconnaître les limites de ses moyens artistiques.

C'est une guerre invisible
tant de globules morts et tant
de mots gagnés chance risible
Le bonheur fuit sous les étangs

À quoi servent tant de paroles
puisque je meurs et que les blés
poussent sans nous malgré malgré
nos admirables asymptotes.

(*OP*, p. 183)

Dans ce poème « Vanité » écrit en 1954 sous l'influence du guerre imminente, le poète reconnaît son travail poétique comme une « guerre invisible » qui épuise le sujet énonciateur. La métaphore « tant de globules morts » se réfère sans doute au propre sang du poète et plus généralement à son corps qui souffre aussi dans l'exercice de l'expression poétique. Jean Sénac met ici en avant que tout en lui se donne au travers de l'écriture poétique : son âme et son corps, comme il l'avoue bien plus tard dans le vers « […] mon corps hurle / le Mot »[180]. Le travail d'écriture est aussi mouvement physique et engage le corps tout entier. « Aux mots gagnés », c'est-à-dire arrachés à lui-même car cette « guerre » est avant tout intime, le poète juxtapose le groupe nominal « chance risible » qui dévalorise la victoire. L'adjectif qualificatif péjoratif « risible » amplifie le ton moqueur par lequel l'auteur de ces vers témoigne de son expérience. Ces derniers éléments précisent le point de vue de Jean Sénac sur son travail poétique : il semble juger trop exagérée l'importance de certaines de ses victoires sur le verbe poétique, sans doute comparées aux malheurs de ses compatriotes. Puis il remet définitivement en cause l'utilité de ce travail par la phrase interrogative « À quoi servent tant de paroles », rappelant que « sans [ce travail] » la vie continue, « [le poète] meurt » de toute façon, « les blés poussent », le cycle de la vie se réalise quand même et « malgré malgré [ses] admirables asymptotes ». Relevons que l'utilisation de l'adjectif qualificatif « admirables » est au service d'une ironie manifeste qui prolonge l'intensité de l'auto-critique amorcée par

[179] In *Poésie et religion dans l'œuvre de Max Jacob*, *op. cit.*, p. 653.
[180] *OP*, p. 667.

celle de l'adjectif « risible » un quintil auparavant. Le poète rit de l'importance que l'on veut bien accorder au langage en intégrant de l'auto-dérision au verbe poétique. Ces formules méta-discursives rappellent que le poète ne sacralise pas son art et qu'il se rend compte de la vacuité de son verbe tout en espérant lui donner un jour plus de profondeur. Il n'incite pas au renoncement, il n'encourage pas la résignation mais au contraire dit que réprimer son orgueil, prendre conscience de ses faiblesses, de son insuffisance permet au sujet de se dépasser, et d'acquérir une discipline et un état de conscience nécessaire à l'évolution de son verbe.

Si le mot que je t'offre n'est pas un fruit juteux
Si lorsque je le dis la salive féconde
Ne vient aux lèvres et nous inonde
Je mens et je te dois de retrouver mon jeu.

(*OP*, p. 58)

Comme il est dit dans ces vers extraits du poème « Notes » écrit en mars 1949 et qui témoignent déjà d'un esprit de rigueur, si le mot est impropre, « n'est pas un fruit juteux », suffisamment mûri et ne produit pas l'effet attendu, à savoir que « la salive vien[ne] aux lèvres », alors le poète se « doi[t] de retrouver [son] jeu », c'est-à-dire de recontacter le mot juste, celui qui « féconde », celui qui répond aux ambitions initiales du poète, qui se fond à la réalité et ne se suffit pas. Car pour Jean Sénac, « il faut que le mot / connecte »[181]. Le poète souffre de l'insatisfaction que génère la parole poétique mais il sait aussi que l'humilité que lui enseigne cette souffrance participera d'une révélation de sa parole. L'insuffisance deviendra moteur de travail et de perfectionnement. Car, « si le travail littéraire n'a de sens qu'en l'existence d'un don premier, le génie sans travail ne produit rien : écrire, cela s'apprend comme le piano ou le saxophone »[182]. La douleur produite par l'insatisfaction littéraire permanente devient un moyen supplémentaire pour le poète d'aiguiser sa perception du monde et il la veut au service de l'exacerbation de sa sensibilité. Elle oblige un travail d'introspection permanente qui fait croître l'attention au monde et à soi.

Jean Sénac sait que la douleur intrinsèque à son travail d'écriture doit servir ses objectifs littéraires. Il se familiarise avec elle et réalise que sa présence est signe d'activité et d'existence. Car, pour le poète, la pire des souffrances serait d'une part de ne plus écrire et

[181] *OP*, p. 670.
[182] Max Jacob, *Carnets de l'Association Louis Guillaume*, n°14, Paris, 1989, cité par Christine Van Rogger-Andreucci, in *Religion et Poésie dans l'œuvre de Max Jacob*, *op. cit.*, p. 508.

d'autre part de ne plus souffrir d'écrire, preuve qu'il aurait cédé à la suffisance et donc, selon lui, à la médiocrité.

> Mots, je vous respecte !
> Compagnons de la Merci !
> Poussières dans la mousson, jamais détruite,
> Jusqu'au jour où la demeure brille !
> J'avais si peur de vous perdre !
> J'avais si peur de ne plus pouvoir vivre
> sans vos ridicules soucis !
>
> (*OP*, p. 225)

Dans ce premier poème du recueil *Diwân du Môle* écrit entre 1958 et 1959, le poète associe aux « mots » l'expression de substitution « Compagnons de la Merci » car il sait être à leur merci, menacé de leur dérobade, mais aussi dépendant d'eux dans le sens où l'état de grâce rendu par l'écriture poétique ne peut se réaliser qu'à travers eux. Il confesse avoir « peur de [les] perdre, peur de ne plus pouvoir vivre / sans [leurs] ridicules soucis ». Cela revient à reconnaître l'importance prise par la souffrance due à leur maniement. Rappelons qu'étymologiquement *souci* vient de l'ancien français *soucier* lui-même hérité du latin *sollicitare* qui signifie « inquiéter, tourmenter, faire souffrir émotionnellement ». Or, dans le cas présent, il considère ces soucis « ridicules », dérisoires : le poète semble vouloir les minimiser pour faire ressortir le degré de dépendance instauré entre son existence et l'écriture poétique. Il réalise que les « mots », malgré la douleur engendrée par leur travail, sont indispensables à sa vie. La souffrance devient donc une composante de l'existence artistique, et permet d'accéder « au fond de l' individualité véritable occultée […] par les habitudes, les conventions, le confort »[183].

Au terme de ce développement, nous avons vu que l'œuvre de Jean Sénac réaffirme sans cesse l'épreuve d'une souffrance considérée comme singulière et incarnée. À la fois matière même de sa poésie et intrinsèque au travail poétique, elle n'acquiert pas de dimension totalement mystique car le poète préfère se concentrer non sur son sens (est-elle un signe divin ?, représente-t-elle une clé sur le chemin de la connaissance de l'irrationnel ?) mais sur la façon de la traiter, de l'accueillir et de l'utiliser pour qu'elle devienne favorable à son verbe poétique. L'interprétation manichéenne d'une divinité du Mal et de la douleur ne tente plus le poète. La souffrance n'est plus le signe d'un châtiment divin à l'encontre du pêcheur. Le

[183] Christine Van Rogger-Andreucci, *Poésie et religion dans l'œuvre de Max Jacob*, *op. cit.*, p. 461.

poète n'interprète pas les assauts de la douleur comme une mise à l'épreuve divine ni comme un subterfuge pour vérifier l'intensité de sa foi. Mais il les considère juste dans leur manifestation, comme source de renouveau. Peu importe la raison d'être de cette douleur, le poète se focalise sur son utilité. Ainsi les mots survivent à la souffrance qu'ils disent ou engendrent car le désir poétique persiste au-delà de tout obstacle et se nourrit d'eux. Pour le poète, la douleur ouvre des horizons illimités de perfectionnement artistique et humain, car le sujet en état de souffrance affine sa sensibilité et ses intuitions y compris poétiques. Ce dernier utilise alors la souffrance pour exprimer et figurer ce qui la dépasse ; ainsi Lautréamont formulait ses conseils : « Ne transmettez à ceux qui vous lisent que l'expérience qui se dégage de la douleur, et qui n'est plus la douleur elle-même »[184]. Afin de préciser cette réflexion, il serait judicieux de focaliser notre analyse sur un exemple précis. Ainsi nous proposons à présent d'orienter notre étude vers l'interprétation symbolique de la thématique biblique des « plaies » dans l'œuvre sénacquienne. En effet, Jean Sénac utilise régulièrement ce motif de l'imagerie judéo-chrétienne tant pour ses qualités d'illustrations réalistes que pour sa valeur symbolique qui sert l'expression des tourments affectifs et poétiques de l'auteur. À travers l'usage que le poète fait de l'image de la « plaie » se révèle un sujet en phase d'observation et de critique. Il s'énonce alors sur le mode d'une réalisation sacrificielle et rend compte symboliquement d'une étape franchie dans sa quête existentielle, poétique et mystique.

c/ <u>Le symbolisme du motif de la « plaie »</u>

Nous comptons de très nombreuses occurrences du nom commun *plaie* et de son corollaire *blessure* dans l'œuvre poétique sénacquienne (environ une centaine). Cette fréquence est particulièrement significative mais avant de détailler les raisons d'une telle présence, rappelons qu'étymologiquement *plaie* vient du latin *plaga* qui signifie « coup » et par métonymie « blessure qui en résulte ». Jean Sénac n'ignore pas cette acceptation et il utilise le mot *plaie* pour sa valeur étymologique dès qu'il souhaite souligner la violence d'un acte ou d'une situation, comme c'est le cas par exemple dans le poème ci-dessous où le motif de la « plaie » sort de son acceptation biblique :

[184] Lautréamont, *Poésies I*, in *Les Chants de Maldoror, et autres textes*, *op. cit.*, p. 367.

LES MASSACRES DE JUILLET

Pour la fête des hommes libres
ils ont massacré mes amis
peau brune sur les pavés gris
ô Paris comme tu es triste
triste et sévère pour ma race
[…]
Fallait-il fuir l'injustice
la plaie ouverte dans le douar
le soleil et la faim d'Alger et de Tunis
pour la liberté de Rochechouart

Alger, 14 juillet 1953

(*OP*, p. 262)

Dans cet extrait, le poète utilise le mot *plaie* pour finaliser le spectacle d'horreur qu'il présente dans les vers précédents. La plaie s'inscrit comme condensé symbolique du « massacre » de ses frères algériens. Elle contient sémantiquement la brutalité des coups assénés et la blessure qui en résulte. Pour souligner la violence de cette trace laissée aux cœurs des hommes, « dans le douar » symbole de la fraternité arabe à l'aube de la guerre d'Algérie, le poète qualifie la plaie d'« ouverte », adjectif qualificatif dont le but est d'agresser l'imagination du lecteur qui y voit alors toute la purulence de la blessure et la brutalité des coups portés. Le poète constate l'étendue et l'intensité de la souffrance de son peuple face à la répression des coloniaux : il en témoigne et accuse « Paris » de trop de « sévér[ité] », prenant position dans la vie politique de son pays. La présence du sujet lyrique s'entend à travers l'expression des tensions dues à la douleur et à la révolte du poète contre « l'injustice ».

Pour compléter cet emploi, le poète joue aussi avec le sens figuré du mot *plaie* considérée parfois en tant que « blessure du sentiment ». Ainsi dévoile-t-il ses douleurs intimes dans le poème « Ébauche d'un père » au sous-titre révélateur de son angoisse, « Attendre », où la plaie sert à illustrer ses meurtrissures à la fois charnelles, car il sent l'absence de ce père dans sa chair même, et psychologiques :

Quand les signes finissent de tourner
que la tête se repose
sous la pétale de la rose
il y a plaie

Les épines que dans mon cœur je garde

(*OP*, p. 196)

La plaie est ici associée aux « épines » symbolisant sans doute les épreuves poétiques comme le donnerait à croire la métaphore des « signes [qui] finissent de tourner [dans] la tête » désignant la mobilité enivrante des mots. Le poète ne cache pas que cette plaie se déploie « dans son cœur », c'est-à-dire au centre de son système affectif, au plus secret de son intimité. Il révèle ainsi la blessure émotionnelle, peut-être celle de ne pas être satisfait du poème écrit, celle de s'être déçu littérairement, mais aussi et certainement celle de manquer d'un père. Le sujet se dévoile alors dans l'expression de sa fragilité et de sa sensibilité.
Mais si le poète utilise la valeur sémantique du mot *plaie*, il n'en reconnaît pas moins ses qualités évocatoires, et bien sûr, l'emploie en référence aux plaies bibliques, qu'elles appartiennent à la doctrine chrétienne de l'Ancien Testament (les dix plaies d'Égypte) ou qu'elles soient christiques. Il évoque par exemple l'agonie et la mort du Christ selon la terminologie précédemment définie :

> Cet homme avait la vérité
> enfoncée dans ses deux mains jointes
> et il saignait
>
> À la mère qui voulut enlever son couteau
> à la fille qui voulut laver sa plaie
> il dit « n'empêchez pas mon soleil de marcher »
>
> (*OP*, p. 116)

Le « couteau » et la « plaie » font ici directement référence au coup de lance porté au flanc du Christ et à la blessure qui en a résulta. La souffrance est implicitement exprimée par la présence du sang qui, judicieusement, est associé à la connaissance de la « vérité ». Le Sang de Dieu est, selon la formule des Évangiles, Vie nouvelle, il est esprit-même. Or ici la « vérité », manifestation de l'esprit est « enfoncée » dans les « mains [du Christ qui] saigne », indissociable de la chair. Ainsi la souffrance symbolisée par le « sang » et la « plaie », est inséparable de celle de l'esprit. Tous les domaines de l'humain sont unis dans le corps mourant du Christ. La matière est indissociable de l'esprit et cette alliance s'inscrit dans la dialectique de la douleur illustrée ici. La définition sénacquienne de la souffrance implique une manière d'appréhender le monde : le sujet pensant doit corollairement être sensible et la douleur, que Christine Van Rogger-Andreucci nommera « l'écharde »[185], le rappelle à cette nécessité d'être.

[185] In *Religion et poésie dans l'œuvre de Max Jacob*, *op. cit*., p. 466.

Le poète, premier disciple de cette doctrine, s'efforce d'incarner ce modèle d'existence et lie au travail de son esprit, la voix de son corps.

> N'empêchez pas le sang
> de lier chaque parole
> les gerbes ne sont pas folles
> l'été n'est pas le printemps
>
> Et moi j'essaie de poser ma joue sur un mot fidèle.
>
> (*OP*, p. 81)

Dans ce poème intitulé « Le pain et l'eau » et écrit le 29 octobre 1950, le « sang », c'est-à-dire la vie intime du corps, participe de l'expression poétique. Il semble donner la direction d'une énonciation singulière à chaque parole, aux mots produits par l'*intelligentia* du poète. Le sujet entier façonne le verbe poétique : l'esprit pour le thème ou l'idée, le corps pour le mouvement donné à l'expression. Il lui faut produire le mot puis « poser sa joue », c'est-à-dire l'écouter sensiblement, afin de trouver le style et l'intonation qu'il réclame. Le « sang » ne représente plus seulement un élément métonymique de la douleur mais se transforme en signe avant-gardiste de reconstruction, rappelant l'existence du corps, la puissance de l'acte, tel que l'expriment les vers suivants extraits du poème « Istiqlâl el Djezaïri » :

> À la place des cris nous allons mettre l'acte.
> Le sang nous a brisé, le sang nous a sauvé.
> À nouveau le soleil bronze le corps du peuple.
>
> (*OP*, p. 390)

Le « sang » appréhendé prosaïquement comme objet de réalité guerrière, symbole de force destructrice, signe de l'anéantissement, s'entend à la faveur d'un symbolisme plus optimiste : il « sauve » l'homme car il l'éveille à son incarnation, à sa résistance, à sa force de vie. Sans sa présence, le poète douterait encore de ses capacités et de l'intensité de son énergie, de sa vie. Car le « sang » appelle l'acte à se joindre à la parole, et même à la « [rem]place[r] », il appelle l'action de l'homme aussi bien réflexive que physique. Le sang dans l'œuvre de Jean Sénac devient une métaphore obsédante : nous en relevons au moins 132 occurrences sans compter ses dérivés. Et lorsqu'il s'énonce, il peut s'interpréter comme réalité matérielle, symbole énergétique ou manifestation de l'esprit divin. Ainsi, dans les deux exemples précédents, le sang renvoie à la fois à la manifestation physique d'une douleur, à l'incarnation d'une résistance et à la présence de l'esprit divin. Le sang du Christ et le salut deviennent

alors une seule et même chose. Le motif du sang régénérateur illustre la possibilité pour le poète d'accéder à une dimension existentielle et littéraire nouvelle[186]. Ainsi l'empreinte du sang ne constitue pas une preuve de disparition ou de mort mais davantage le signe d'une renaissance existentielle et poétique, d'un horizon nouveau pour chacun de ces domaines.

> Le char d'Afou est mon redent.
> Toutes choses sont là attendant d'être comprises.
> Poubelles précieuses, couffins d'orages.
> Ma plaie, tu es sourire de lunes et de dents.
> […]
> Nous savions qu'ils viendraient,
> Toison de feu, reins de bronze,
> Mains de lait, l'œil musée rêvant,
> Les conquérants de cet espace entre deux oui.
> Nous savions. Saignés, nous ne mourions pas.
>
> (*OP*, pp. 721-722)

Ces quelques vers extraits du poème « Recours » rédigé deux ans avant la mort du poète, traduisent la confiance de ce dernier de voir sa parole libérée, malgré sa « plaie », qui elle-même n'est plus châtiment ou douleur mais « sourire » ; car le sang ne présuppose pas l'agonie mais se marie au savoir tel que nous le donne à comprendre la disposition typographique des deux verbes conjugués du dernier vers « savions » et « saignés », accolés et symboliquement séparés d'un point. L'esprit humain épouse l'esprit divin et y puise l'immortalité de la foi et de l'espoir.

Le poète éprouve bien dans sa vie et à l'intérieur même de son travail poétique le sentiment intime d'une présence divine qu'il souhaite contacter, face à laquelle il tente de se manifester en exprimant sa considération et en se conformant aux préceptes de l'enseignement biblique. Le sujet lyrique s'énonce donc sur le mode de l'attachement religieux. Il n'acquiert pas encore d'autonomie, n'assume pas sa singularité mais cherche désespérément des éléments de soutien à son identité, à l'expression de cette identité. Et Dieu, dans l'énoncé poétique, pourrait se substituer aux hommes, son immanence assurant au poète un accompagnement fiable dans sa quête identitaire. En d'autres termes, le sujet semble ne pouvoir exister sans référent extérieur, sans ce mouvement vers le divin. L'existence du poète qui dit « je » ne peut se concevoir sans celle d'un autre nommé « présence divine » même si cet autre vit en lui. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles Jean Sénac entrecroise les références lyriques et les références bibliques dans son œuvre, d'abord intensément puis de plus en plus

[186] Cette interprétation s'appuie sur notre connaissance du rituel pratiqué par les adeptes de Myrtha qui exigeait le bain dans le sang de l'animal sacrifié pour accéder aux bienfaits d'une transfiguration. Mais nous ne savons

exceptionnellement ou, dans le cas contraire, pour mieux souligner son détachement. Le poète paraît vouloir toujours dépendre d'une autre entité, se référer à l'autre pour trouver une place existentielle. Toujours en quête de père, et par substitution, du Père, le sujet énonciateur cherche de façon consciente ou inconsciente un repère identitaire. Il souhaite trouver l'alliance qui servira de point d'ancrage à son identité, et à défaut d'être filiale, il la rend mystique. Il cherche à être entendu, regardé, considéré, aimé, et comme ni la mère ni le père ou la société ne réalisent ces vœux, il se tourne vers Dieu, vers ce regard suprême qui donnera consistance à son existence. Choisir de s'adresser à Dieu, de se manifester à lui, est significatif de ses espoirs et de ses angoisses : en effet, s'il obtient la grâce et la considération divines, faveurs attendues par tout croyant, il forcera alors la considération humaine, il arrachera l'attention sociale et artistique qui lui manque à la placidité péjorative des sociétés bourgeoises. Et surtout, il pourra se réaliser totalement en tant que « je » indépendant et singulier. Mais pour l'heure, le poète continue de faire exister sa parole en la reliant à ses références religieuses et appréhende son travail poétique comme une mission sacrificielle. Le poème devient alors lieu de l'expression d'un sacrifice au même titre qu'il est espace de renaissance.

Le signifiant *plaie* ne sert pas seulement un symbolisme à valeur spirituelle mais il illustre aussi la blessure artistique, la souffrance du sujet qui écrit et qui s'écrit. L'image de la plaie se met alors au service de l'expression d'une douleur propre au travail d'écriture. Elle exprime à la fois la brutalité des mots, la puissance de leur impact, et la douleur qu'éprouve le poète à faire naître le poème.

> Une écriture de sexe, d'opale miellée, flamboyante,
> D'opale de feu d'El Asnam (une écriture
> De souffle de dragon, de dents fraîches d'une rose
> En son précipice alternant les vingt-six plaies du vocabu-
> laire),
> Une écriture de bleu d'épaule, de toison brune
> Où la sueur et la salive ont délavé la pure audace
> Du poète du premier mot. Une écriture
> À l'aigu de vos cuisses comme une menace de paix.
>
> (*OP*, p. 509)

Dans cet extrait du poème « Signes » qui rend compte d'une véritable poétique du « corpoème », l'expression « les vingt-six plaies du vocabulaire » s'appréhende comme l'image d'une blessure faite aux mots ou plus certainement engendrée par les mots. Il est plus

---

pas si Jean Sénac en avait connaissance.

probable qu'elles représentent les blessures hypothétiques que le lexique peut infliger à celui qui s'y confronte. Par ailleurs, « l'écriture de bleu d'épaule » suggère que la transcription de ces mots provoque un ecchymose pour celui qui s'y consacre. Le poète reconnaît au verbe qu'il manipule, une vie, une consistance, indépendamment de sa mise en forme. Les mots deviennent matière mouvante, agissante, produisant de nombreux effets sur le poète, aussi bien moraux que physiques. Il y a un véritable échange d'énergie entre ces deux entités et la charge générée par le mot dépossède parfois le poète de son « audace ». L'écriture devient alors « menace de paix » et trouble le poète.

Prosaïquement, le mot *plaie* n'a gardé aujourd'hui que le sens de « blessure ouverte » où il participe par métonymie de l'idée de « combat ». Le poète accède d'autant plus à cette valeur sémantique que la douleur résulte à ses yeux de sa vacuité existentielle et surtout de son insuffisance verbale, tel qu'il l'énonce déjà dans le poème « Congé » écrit en décembre 1959, alors que ses réflexions méta-poétiques ne constituaient pas l'essentiel de sa poésie :

> Le puits s'élargit l'air transgresse
> la loi
> il y a là même profondeur
> le puits la plaie le puits la voix
> le faste unique
>
> Nous n'avons pas crié vers vous
> comment nous auriez-vous entendu
> dans ce grand schisme de nos vertèbres
>
> (*OP*, p. 99)

À la *plaie* se juxtaposent sans ponctuation le *puits* et la *voix*, disposition syntaxique qui autorise le rapprochement et peut-être la superposition de chaque vocable et de leur signification. Ainsi, leurs valeurs sémantiques s'équilibrent jusqu'à fusionner, la « plaie » désignant la « voix », elle-même se rapportant au « puits » dont il est dit trois vers plus haut qu'il « s'élargit ». Ce rapprochement syntaxique et sémantique permet de comprendre que le poète considère sa parole poétique comme une plaie comparable elle-même à un puits qui se dilate, préfigurant les risques multipliés de chute et donc de souffrance. Cette plaie s'évase donc à l'image du puits, accroissant la douleur qui l'accompagne, faisant de la parole poétique un travail d'endurance et de grande souffrance. Cette dernière est comparée à un « grand schisme de vertèbres », à une fracture qui ébranle le poète, qui marque aussi le début d'une nouvelle attention à sa poésie, comme un instant de mise à l'épreuve. La « voix », métonymie

du discours poétique, s'organise dans la douleur pour atteindre ce « faste unique », cette réalisation idéale à laquelle tend le poète. L'image de la plaie permet alors de révéler l'intensité et la violence de ce temps initiatique et douloureux de l'écriture.
Parallèlement, le poète ne semble pas estimer qu'il faille seulement s'unir à Dieu ou à son fils qu'au travers d'épreuves. Il existe d'autres moyens de prouver son attachement à Dieu même si, en effet, supporter la douleur en toute dignité demeure l'un d'entre eux.
Le poète accepte donc ces conditions souvent insoutenables de travail poétique ; il y sacrifie son orgueil et parfois même sa confiance, affrontant différents degrés de souffrance, faisant preuve d'humilité face à ce travail d'apprentissage du verbe poétique par lequel il éprouve aussi un apprentissage existentiel. Il lui arrive même de sacrifier tout son être dans l'épreuve de l'écriture :

> Je ne réagis plus, d'accord ;
> D'une voix à peine murmurante,
> Sur les vingt-six plaies de mon corps
> Je dresse la stèle de malédiction.
>
> (*OP*, p. 539)

Les « vingt-six plaies [initiales] du vocabulaire » se sont transférées sur le « corps » du poète marqué à son tour du même nombre de blessures. Sacrifié à la réalisation de son écriture, le poète se sent épuisé, « ne réagi(t) plus » et dans un dernier effort se déclare « maudit ». Il n'y a pas que son esprit en souffrance ; son corps aussi donne des signes d'épuisement. Il sent le souffle de la « malédiction » sur lui. Si l'on considère l'hypothèse avancée selon laquelle il existerait une énergie propre aux mots, cette énergie pourrait être d'origine divine et semble imposer au poète une souffrance démesurée. Dieu ne serait donc pas innocent à la douleur du travail poétique. Il met à l'épreuve les dernières résistances du poète, tente de l'épuiser, le pousse au sacrifice de ses repères, pour peut-être l'obliger à accueillir des sentiments et une parole plus vrais, plus authentiques, plus en accord avec sa vérité.

Dans une logique profane, le sacrifice appellerait la mort telle que l'athéisme la conçoit : comme une fin radicale, sans sens particulier. Cependant, dans l'œuvre de Jean Sénac, la mort ne symbolise pas une fin mais un passage, un seuil, le point de départ d'une nouvelle vie. Elle ne boucle pas un cycle vital, mais suggère une régénérescence aussi bien d'un point de vue artistique qu'existentiel. La plaie désigne alors métaphoriquement « une

blessure cicatrisée », « cicatrice [qui] parle [au poète] de conquêtes »[187], c'est-à-dire de nouvelles aventures poétiques, dans et par l'écriture. Ainsi la plaie, lorsqu'elle se réfère sémantiquement à la mort, devient le signe annonciateur d'une résurrection, selon l'acceptation symbolique de *La Bible*. Le poète, « homme de transition »[188], parle alors de « miracle de la plaie »[189] et révèle qu'il permet l'avènement d'une parole plus en adéquation avec la nature du sujet qui l'énonce. Ainsi dans le poème « Premier poème iliaque », le poète rend compte de la fusion opérée entre la chair et l'esprit qui signe une régénérescence du verbe poétique

> À l'orée de ta lyre
> Une cicatrice me parle
> De conquêtes. Le verbe
> Dans son délire nuptial
> Traque le mot jusqu'à la moelle.
>
> (*OP*, p. 449)

Le verbe poétique nouvellement épousé par le poète, après la cicatrisation de la plaie, des premières blessures laissées par le travail d'écriture, fait preuve d'impatience. Il se veut plus conforme à celui qui l'écrit et va chercher son authenticité dans la « moelle » même du poète, dans le rythme biologique de son corps, au plus près de la matière et moins de l'esprit. Le poète, plus aguerri mais aussi plus humble, renouvelle une tentative d'expérience poétique. Le sujet écrivant évolue aussi grâce aux épreuves de son art et s'énonce comme un être en mutation.

L'analyse sémantique et stylistique du motif de la « plaie » dans l'œuvre de Jean Sénac a révélé que le poète envisage la souffrance que l'écriture poétique engendre comme source de régénération du verbe et comme passage incontournable de l'évolution artistique. La « plaie » signe la fin d'un cycle et ouvre de nouvelles perspectives, qu'elles soient ontologiques, spirituelles ou poétiques. Elle symbolise la possibilité et peut-être même la nécessité pour l'auteur en tant qu'homme de se repositionner dans sa quête existentielle, de chercher ailleurs que dans son passé saturé de repères religieux les marques de son identité. Enfin, elle l'encourage dans sa recherche spirituelle puisqu'elle l'aiguille vers une communication plus directe avec Dieu, l'affranchissant du schéma maternel de la prière, le

[187] *OP*, p. 449.
[188] *OP*, p. 249.
[189] *OP*, p. 27.

libérant des rituels liturgiques et de cette dépendance à témoigner de son attachement à Dieu en convoquant systématiquement l'imagerie dans laquelle ce dernier transparaît.

En conclusion, nous rappellerons ce qu'évoquait Michel Camus lorsqu'il déclarait : « sans image d'elle-même, la conscience n'a d'autre référent que son intensité sans nom »[190]. Pour se créer ou retrouver une identité, le poète doit modeler un miroir capable de réfléchir à la conscience les traits singuliers et évolutifs de sa personnalité, qu'ils soient saillants ou dissimulés. Le verbe poétique deviendra ce miroir, paradigme constituant une « réalité structurelle » : il révèle au poète à la fois son image présente et celle en devenir. Il l'éclaire sur son individualité, impose une mise à distance qui permettra au sujet-auteur-narrateur d'avoir un œil critique sur son existence, qu'elle soit matérielle ou poétique, et éventuellement d'entreprendre sa réorientation. Car le langage poétique, riche de ses images symboliques, porte les marques d'une expression de l'*ego* et par là-même offre au poète la possibilité d'agir sur son devenir. Il l'éclaire à la fois sur ses qualités humaines, déficiences poétiques, capacités artistiques et faiblesses ontologiques. Le poète se prend lui-même pour objet d'analyse ; il réfléchit sur ses propres codes d'existence, au moyen d'un langage singulier. Il réunit par le truchement des images religieuses, les différentes formes d'expression de sa personnalité.
Dans ce chapitre intitulé « Les Écritures en présence », nous avons mis en évidence que Jean Sénac fait appel à la diversité et à la richesse de l'imagerie et des concepts bibliques pour écrire et réfléchir aux enjeux de sa poésie. En effet, son verbe poétique chante dans une certaine mesure les valeurs dogmatiques judéo-chrétiennes et s'appuie sur certaines images qui illustrent symboliquement l'interaction entre héritage culturel religieux et parole poétique. Considérant les principes religieux sur lesquels repose l'éducation de Jean Sénac[191], nous comprenons l'importance que prend l'imagerie chrétienne dans son œuvre. Il était donc impératif d'analyser la nature, la fréquence et le symbolisme de cette imagerie qui nous permettraient peut-être de détailler l'existence du sujet tel qu'il se manifeste dans la poésie sénacquienne. Car le poète s'exprime au travers même de ses choix poétiques et la place de son héritage culturel et spirituel dans l'ensemble de son œuvre traduit un postulat existentiel spécifique. Si l'auteur convoque une imagerie principalement biblique, variée et profuse, c'est sans doute, dans un premier temps, pour témoigner de sa foi et de son attachement à Dieu. En effet, selon le culte catholique, l'image religieuse ou l'iconographie réfléchit la présence

[190] *Paraphrases hérétiques*, *poésie gnostique*, Paris, Éd. Lettres Vives, coll. « Nouvelle gnose 2 », 1983, p. 46.
[191] Nous renvoyons ici au chapitre précédent et particulièrement au premier axe d'étude intitulé « Une éducation religieuse en point de repère ».

divine. Donc, la réalisation d'un verbe poétique riche de références religieuses permet au poète de rendre hommage à Dieu, de lui prouver sa reconnaissance et sa fidélité, mais aussi de révéler l'énergie céleste qui, selon les convictions intimes de Jean Sénac, unit le *logos* poétique au *logos* divin. Dans un second temps, le sujet énonciateur réalise un discours qui s'adresse à Dieu, puis aux hommes, par le filtre de l'image, établissant un dialogue unilatéral qu'il nourrit principalement pour servir l'éloge de certaines vertus chrétiennes. Car le verbe poétique se met parfois au service de la transmission et de l'accomplissement des vœux divins (amour, fraternité, espoir, compassion…), scellant ainsi la nouvelle alliance. De plus, les références aux saintes écritures servent à rappeler les principes dogmatiques des différentes religions, et à accueillir en lieu même d'une parole singulière la réunion des langues et des croyances. Ainsi, la poésie constitue-t-elle un pôle de rassemblement grâce auquel la cité retrouve son unité et son esprit de fraternité. Le poète devient ainsi l'aède des temps modernes, témoignant et parlant au nom de la cité. Le sujet énonciateur s'efface alors au profit d'une voix communautaire, et le lyrisme poétique devient un lyrisme décentré. Mais paradoxalement, si le poète travaille, consciemment ou inconsciemment, à alimenter sa poésie de références bibliques, c'est aussi pour créer une mise en tension annonciatrice d'un combat spirituel que le poète engagera contre Dieu, ce dieu qui ne lui répond pas, et qui reste indifférent à ses doutes et à ses échecs. Dans le travail même de son écriture poétique, Jean Sénac trouvera les signes de l'absence divine ; il utilisera alors dans ses poèmes la thématique de la déchirure et de l'affranchissement, signant ainsi la naissance d'une poésie nouvelle qui chante l'épanouissement d'un sujet libéré de sa tutelle divine.

Ainsi, l'écriture poétique sénacquienne, lorsqu'elle se nourrit des valeurs et images des saintes écritures, nous révèle d'une part les convictions, interrogations et angoisses de son auteur en tant qu'homme et chrétien soumis aux faveurs d'une société hostile à sa réalisation, et d'autre part celles de l'artiste confronté à son verbe, à ses excès, ses engagements, ses défaillances. Ces deux figures du sujet en réalisation dans et par l'écriture sont étroitement liées car elles s'influencent mutuellement et l'évolution de l'une entraîne inexorablement la mutation de l'autre. Ainsi la voix de celui qui cherche à se rapprocher de Dieu se corrèle à celle qui dit les difficultés de trouver les mots justes pour entrer en communion avec l'essence divine qui l'habite et / ou le domine. L'interrogation se déplace alors des compétences du verbe poétique à l'existence divine. Car la voix poétique se perd dans un effort de dialogue qui ne reçoit aucune réponse, et le poète se sent définitivement abandonné de son dieu. Se faisant l'émule de Dieu, il décide alors de remettre son salut entre les mains du verbe

poétique. La transcendance sans Dieu se réalisera donc à travers le travail de l'écriture poétique.

Chapitre 7 :

Vers un *deus absconditus* : une transcendance sans l'aide de Dieu

Dans les chapitres précédents, nous avons pu juger de l'influence de l'éducation religieuse de Jean Sénac sur les modalités de composition de sa création poétique. D'un point de vue stylistique ou thématique, la poésie sénacquienne abonde de références symboliques bibliques à interpréter parfois à la lumière des superstitions et délires mystiques de Jeanne-Marie Comma, la mère du poète, délires que le poète décrit comme « les mijotements féroces d'un catholicisme baroque et violemment païen »[192]. La présence de ces références témoigne d'une forme de subtil conditionnement intellectuel et sensible auquel le poète tentera d'échapper, mais fonde aussi la matière d'une réflexion métaphysique dans laquelle le sujet énonciateur projette ses convictions et ses interrogations. Nous avons pu évaluer dans quelle mesure la foi du poète intervenait comme élément de régulation ou au contraire de perturbation de son travail d'écriture. Nous avons aussi tenté de mettre en évidence les similitudes établies par Jean Sénac entre sa foi chrétienne et sa foi « poétique », celle que réclame l'exigence du poème. Elles se vivent chacune intensément, spirituellement et viscéralement, et réfléchissent respectivement des indices d'absence ou de présence à soi et au monde dont la prise de conscience guide, chez le sujet énonciateur, les orientations de sa réalisation ontologique et poétique. La foi chrétienne et la foi en son art sont, pour Jean Sénac, des moteurs de dépassement de soi et l'obligent à s'avancer au devant de lui-même, à se co-naître. Chacune d'entre elles rencontre des remises en question qui sont autant de mises à l'épreuve, par et dans le travail d'écriture, grâce auxquelles le poète définit ses ambitions ontologiques, éthiques, spirituelles, et poétiques.

À n'en pas douter, il existe une étroite corrélation entre la quête du père biologique qui représente « [sa] soif et [son] néant »[193], et celle du Père céleste, gardien du verbe créateur et modèle suprême de réalisation artistique. Chacune de ces quêtes réalisées par et dans le travail d'écriture s'enquiert de la reconnaissance nominale qui permettrait au poète de nommer à son tour en toute justesse, et d'accéder à la réalisation d'une vérité essentielle de l'être et des choses. Dépositaire et exutoire de la souffrance due à l'abandon paternel, le poème tente un travail de « raccordement » du sujet fragmenté par l'absence du père et du nom. La parole sénacquienne recherche parallèlement des voies de communion avec le divin. Le poème devient alors le lieu privilégié d'une intimité spirituelle mais se transforme vite en abîme de solitude lorsque le poète réalise que ses prières demeurent sans réponse. Soupçonnant d'abord le verbe poétique de ne pas être à la mesure de l'entendement divin, le poète va peu à peu s'interroger sur la réalité de l'existence divine elle-même. Ne pouvant plus espérer de Dieu le

[192] Jean Sénac, *Ébauche du père*, *pour en finir avec l'enfance*, *op. cit.*, pp. 33-34.
[193] *Ibid.*, p. 9.

salut de la nomination, il entreprend un travail poétique d'auto-engendrement dans lequel pourtant, il appréhende aussi les modalités de sa chute.

Le présent chapitre aura donc pour vocation de faire entendre dans un premier temps les principes liturgiques auxquels répond la poésie sénacquienne, ou comment le poète rend grâce à Dieu et le prie de lui accorder sa reconnaissance.

Dans un second temps, nous jugerons des signes poétiques annonciateurs d'une crise religieuse déterminée par le constat de l'abandon divin. La forme dialoguée qui tourne au monologue débouche rapidement sur un aveu d'impuissance et d'échec. Séparé de Dieu par une parole qui constitue un élément d'altérité et de distance, le « je » dit alors sa propre scission. La quête poétique de Jean Sénac est hantée par l'image du *deus absconditus* qui reste sourd aux appels du poète. L'Autre s'avère infiniment lointain car d'une part, la parole poétique, par sa nature même, empêche la réalisation d'un espace de proximité, et d'autre part, parce que « rien n'est plus étranger qu'un ami »[194]. Cependant, la prescience de ce *deus absconditus* n'apparaît pas de façon brutale et fortuite dans l'œuvre poétique. Elle s'énonce progressivement et n'aboutira pas à une négation radicale de l'existence divine. Ainsi, le poète mêle dans un même recueil tel que *Lettrier du soleil*, une voix blasphématoire qui dit la colère de l'homme abandonné par son dieu, et une voix qui continue de questionner le Seigneur et prouve ainsi la considération du poète.

Dans un troisième temps, nous verrons que l'angoisse du poète s'exprime dans un travail de détournement de la parole biblique. Si Dieu est devenu l'ennemi, celui qui, par son absence, empêche la réunification de l'être en une unité stable, son verbe ne doit pas lui survivre. Ou plus exactement, il doit s'entendre à la mesure de sa facticité et de son inconsistance. Les motifs bibliques sont alors déclinés dans le seul but d'être ruinés, démystifiés. Parallèlement, Jean Sénac introduit le lyrisme là où il ne serait pas attendu ; son inclination au polythéisme et au paganisme religieux servent une parole qui affirme ses ambitions cosmogoniques.

Ainsi, le poète se fait l'émule de Dieu, créant un univers mythique susceptible de devenir le nouvel espace d'une unification de l'être. La parole poétique participe alors de l'édification personnelle d'un univers existentiel, dans lequel l'existence divine même dépend du verbe de la créature. Seul maître de son destin et de son salut, le poète se confronte ainsi à l'irréversibilité de la situation : la parole poétique doit pouvoir le faire naître à lui-même, sinon la chute et l'anéantissement du sujet seraient inévitables et radicales. Conscient des enjeux d'une telle poétique, Jean Sénac ne peut se résoudre à renier totalement Dieu ; d'autant

[194] *OP*, p. 71.

plus que la foi du poète, même entachée de doutes, constitue un des piliers existentiels du sujet. Ainsi, même si « la correspondance [du poète] atteste d'un déclin progressif de la ferveur religieuse et le doute grandissant, la poésie, quant à elle, garde trace [de la considération, du moins] de l'interrogation religieuse jusque dans ses derniers recueils (*dérisions et Vertige*, *Le Mythe du Sperme-Méditerranée*) où la prière se trouve encore dans le style parodique et blasphématoire d'une sorte de "supplique" à Dieu. »[195]. La problématique religieuse constitue donc davantage un sujet de réflexion poétique duquel dépend la libération et la réalisation du sujet énonciateur, qu'un motif d'annihilation de la divinité.

1. Se tourner vers le Seigneur

L'art visait à l'origine à accorder l'homme avec les dieux et lui offrait un moyen d'accès au monde divin. Il servait aussi l'espoir de relier l'homme au cosmos. Mais d'objet sacré, l'œuvre artistique devint aussi et surtout la forme du sacré. Dépouillée de sa fonction de représentation religieuse, elle incarnait la manifestation du divin, était la preuve de la présence de Dieu parmi les hommes. Pour Jean Sénac, la parole poétique revêt les mêmes idéaux spirituels. Elle est avant tout un moyen d'établir un contact avec les instances supérieures, avant de devenir le signe de l'existence divine. Au service de la prière, elle exprime la volonté du croyant de se manifester en tant que fidèle, célèbre la réunion de l'homme et de son Dieu, et sert la volonté du poète d'affirmer sa foi mais aussi ses ambitions ontologiques et poétiques.

a/ Une parole poétique liturgique[196]

Nous avons déjà montré au chapitre précédent à quel point les premiers recueils de Jean Sénac révèlent l'influence de l'éducation religieuse prédiquée par sa mère. Les thématiques bibliques telles que l'arbre, l'oiseau ou la lumière abondent, et le poète les utilise souvent pour leurs valeurs symboliques religieuses. Cette poétique bâtie sur la nécessité de rendre grâce au Seigneur qui a partie liée avec le travail de l'écriture poétique, révèle

[195] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit*., p. 41.
[196] Nous entendons par *liturgique*, ce qui est relatif ou conforme aux actions mais aussi aux paroles de la vie religieuse réglée par le culte.

l'attachement du poète à son héritage culturel, en même temps que l'intensité de sa foi : la religion représente un tel repère existentiel pour Jean Sénac que sa parole poétique sa plie parfois à la stylistique biblique, tel que l'illustre l'incipit du poème « Matin de la joie » écrit un dimanche de Pâques, le 25 mars 1951 :

> Et le troisième jour il y eut sur la terre un grand bruit de
> source
> et comme une ivresse d'accouchée.
>
> (*OP*, p. 92)

Ces deux vers présentent des similitudes à la fois thématiques et rhétoriques avec un passage de la Genèse biblique. En effet, le premier chapitre du Livre de la Genèse, versets 9 à 13, raconte la séparation des eaux d'avec la terre par l'intervention du *logos* divin. Or le « grand bruit de source » auquel fait référence le poète rappelle étrangement le thème de ces versets. De plus, « l'ivresse d'accouchée » connote la satisfaction du créateur qui, contemplant sa création, vit que « cela était bon »[197]. Enfin, la formule employée pour introduire le repère temporel s'inspire manifestement du verset biblique « Le soir vint, puis le matin, ce fut le troisième jour. »[198]. La date de rédaction de ce poème qui s'achève sur l'exclamation « Fêtes Fêtes et présage du Roi ! » explique peut-être l'inspiration biblique de cet extrait. Même si ce dernier ne réfère pas à la résurrection du Christ célébrée le dimanche de Pâques, le contexte religieux du moment a certainement influencé la nature des choix thématiques et stylistiques de l'auteur.

Ainsi, la présence des symboles ou allégories bibliques dans la poésie sénacquienne conjuguée à l'influence stylistique biblique, illustre la volonté du poète de rendre grâce au texte sacré et par là-même à Dieu. De plus, elle participe peut-être de l'idée selon laquelle s'adresser à Dieu en reproduisant les modalités d'expression de la parole biblique aiderait le poète à se faire entendre, à entrer en contact avec lui. Dès lors, le poète choisit le modèle du chant comme forme ou sujet d'expression de sa parole poétique. Dans la tradition religieuse, le chant sert l'expression de l'amour et de la foi du fidèle envers son Dieu. Or, dans l'ensemble de l'œuvre poétique sénacquienne qui sert de référence à notre travail de recherche, nous relevons plus d'une centaine d'occurrences du mot « chant » et de ses déclinaisons verbales[199]. Les titres de six poèmes débutent par le vocable « chant » ou sa

[197] In *La Bible*, Ancien Testament, *op. cit.*, p. 5.
[198] *Ibid.*
[199] Se référer à l'annexe XI.

variante « chanson »[200] et plusieurs autres poèmes prennent la forme d'un chant comptant couplets et refrains[201] ou s'appuyant sur la rythmique musicale du retour régulier d'anaphores rhétoriques. Nous convenons que le chant sénacquien, qu'il désigne la forme du poème ou serve d'objet d'énonciation, est principalement destiné à louer le profane, bien que certains poèmes de jeunesse chantent la foi du poète. Cependant, la valeur de ce chant offert aux hommes demeure celle de l'amour. Certes, il ne s'agit plus de l'amour du fidèle envers Dieu, mais si le destinataire change, la nature et l'intensité du sentiment ne varient pas. De plus, ce chant poétique, en rendant hommage aux hommes, rend hommage à travers eux, à leur créateur. Ainsi, les modalités d'énonciation de la parole poétique s'apparentent à celles du chant sacré. Le sujet énonciateur, qui vante l'esprit de réconciliation et de communion fraternelle dans un style aux consonances bibliques marquées, énonce son désir de relayer la parole sacrée et de se rapprocher de Dieu par le biais d'une parole « codifiée », susceptible de parvenir à l'entendement divin.

La parole sénacquienne, en reproduisant les modalités d'expression liturgique du chant sacré et en transmettant aux hommes un amour aussi intense que celui destiné à Dieu, est une tentative d'accomplissement de la foi du poète, et exprime donc la volonté du sujet énonciateur de se rapprocher et de se faire entendre de Dieu. Dès lors, le lecteur s'attache moins à l'idée énoncée qu'à l'élan qui dynamise son expression. La poésie sénacquienne se définit particulièrement par ce mouvement d'impulsion qui marque une volonté de co-existence du sujet énonciateur ; et cette co-existence réclame aussi bien la présence des membres de la cité que celle de la divinité. Nous retrouvons donc à travers la poésie sénacquienne cette détermination à rencontrer l'autre et l'Autre. L'attitude du poète est d'être en marche, d'aller vers ; et ce mouvement de progression est aussi bien valable dans la vie de Jean Sénac, y compris spirituelle, que dans son travail d'écriture poétique.

> Mais nous avançons vers la forme première
> […]
> Toujours au plus aigu de la toison et de l'orage
> Au périlleux du mot.
>
> (*OP*, pp. 660-661)

[200] Il s'agit des poèmes suivants : « Chant de Robert » (*OP*, p. 112), « Chanson » (*OP*, p. 179), « Chant funèbre pour un gaouri » (*OP*, p. 415), « Chanson de mortaise » (*OP*, p. 497), « Chant de transfiguration » (*OP*, p. 658), et « Chant barbare » (*OP*, p. 665).
[201] Comme par exemple le poème « L'enfant de chœur », (*OP*, p. 177). Nous l'avons reproduit en annexe XII.

Dans cet extrait du poème « Ode à Cernuda » écrit le 25 septembre 1970, trois ans avant la mort de Jean Sénac, et qui appartient au recueil *dérisions et Vertige*, le poète exprime ce mouvement d'avancée qui commande à la réalisation de sa parole poétique mais aussi à celle de sa foi. En effet, l'ambiguïté sémantique de l'expression « forme première » ne nous permet pas d'arrêter une interprétation unique : par conséquent, cette « forme première » peut désigner à la fois le *logos* divin qui représente l'idéal poétique de l'auteur, comme la présence divine elle-même que tente d'approcher le poète par le biais de son verbe. Cet élan vers la « forme première » représente un enjeu supplémentaire pour le sujet énonciateur : il n'est pas convenu, et s'établit dans un équilibre fragile entre « la toison », qui rappelle le mythe de la quête de Jason et donc la recherche d'une vérité spirituelle mais aussi poétique, et « l'orage » qui représente l'obstacle et le doute. Ainsi, ce mouvement produit et recherché par la parole poétique pour se rapprocher de la « forme première » demeure « périlleux » car il s'appuie sur le mot souvent qualifié d'« insuffisant » et sur un esprit déterminé qui cherche la réalisation d'une vérité mais ne peut éviter les obstacles qui risquent de l'affaiblir. Partir donc en quête du verbe ou de Dieu suppose un travail constant, jamais acquis. Le mouvement d'« aller vers », en avant de soi, constitue réellement la première étape d'un processus qui ramène le sujet à lui. Chaque nouveau pas accompli rappelle le poète à ses ambitions et à ses incertitudes. La quête existentielle se décompose donc en deux chemins de connaissance : celui du verbe et celui de Dieu, qui ne sont en réalité qu'une seule et même voie, celle qui mène à la réalisation de l'*ego*. Ainsi, lorsque le poète s'adresse à Dieu à travers une prière poétique, il réalise l'ambition d'aller à la rencontre du divin et simultanément celle d'affirmer son existence.

b/ <u>Les modalités et enjeux de la prière poétique</u>

La poésie sénacquienne prend parfois des intonations de prière à Dieu. Le poète s'adresse alors à son interlocuteur selon différents modes d'allocution. La prière de louange ou magnificat fait partie de l'un d'eux, et consacre la gloire divine à travers laquelle le poète loue les éléments de la création. Le poème « Pour saluer un passant » en est une parfaite illustration :

> Soyez glorifié mon Dieu pour les couleurs.
> Soyez glorifié pour la maturité qui éclate dans le rouge,
> pour le violet, paroi assurée de sa séduction,
> et comme un melon qu'on ouvre dans le midi de la campagne

pour le jaune qui nous prend à la bouche.

Soyez vivant mon Dieu par votre peintre,
vivant par sa joie tranquille,
et par cette connivence qui fait de nos larmes les plus
secrètes du bleu.

Soyez assis à notre table
par toute cette nappe de fleurs
et par cette paille qui vient sourire entre les lignes noires.

Ce n'est pas la lumière qui s'entretient avec la nuit,
c'est tout simplement une main qui nous prend parmi les
averses
et le soleil ici qui nous regarde
et là qui raconte ses prouesses.

Soyez remercié mon Dieu pour la main et pour le regard,
et pour le cœur pétillant comme un petit vin d'au-delà de
la Loire
de ce peintre qui défiant le bavardage et la suffisance
est monté mettre un peu d'ordre dans la maison,
de ce Bissière comme un sarment
qui n'a pas fini de nous donner des grappes.
Et cette ivresse il faut bien l'appeler paix,
et cette merveilleuse providence des couleurs
il faut bien l'appeler terre.

(Oui, mon Dieu, soyez glorifié
pour cette chose qui nous reste encore,
souriante et construite, pour cette arche fidèle parmi les bouleversements de ce
temps.)

(*OP*, pp. 205-506)

Dans ce poème écrit un an après la guerre d'Algérie, les verbes « glorifier » et « remercier » servent à spécifier la reconnaissance du poète envers Dieu pour les vertus de « paix » et de « fraternité » que ce dernier dispense. Le poète loue le Seigneur pour les « couleurs » qu'il reçoit comme des preuves de vie et qui l'habitent de leur « séduction » et de leur « maturité ». Le rapport qu'entretient l'artiste avec les couleurs est essentiel à son existence : il s'en nourrit au même titre que d'autres nécessités vitales. Ainsi, le « jaune » provoque le même effet qu'un « melon » que l'on déguste ; il réveille le plaisir des sens et rend le sujet énonciateur vivant à lui-même. Pareillement, le poète rend grâce à Dieu pour sa présence fraternelle qui s'illustre par une « main [tendue] parmi les averses » ou par un « soleil » qui apaise le croyant. La protection que la divinité assure aux hommes et que la métaphore biblique de « l'arche fidèle parmi les bouleversements » représente, nourrit le positivisme du poète. Ainsi, nous remarquons que le poète interprète chaque mouvement phénoménologique comme un

témoignage de la présence divine. Dans le chaos d'après-guerre, il se rattache à sa foi pour continuer à jouir du temps présent et à espérer. Sous l'influence de ses croyances, son regard transforme les éléments de la création en dons divins qui donnent une nouvelle dimension à la réalité, une dimension « providen[tielle] ». Le lyrisme de ce poème tient au pouvoir de métamorphose, de transcendance, de la foi. À travers l'expression d'un monde revisité et appréhendé sous le signe de la présence divine, le sujet énonciateur fait part de sa capacité à optimiser « cette chose qui [lui] reste encore » et exprime sa reconnaissance à Dieu pour cette qualité d'appréhension que seule la foi peut générer.

De plus, à ces prières de louanges se mêlent celles d'intercession à travers lesquelles s'énonce la réclamation d'un équilibre cosmique dans lequel s'accomplirait l'homme des possibles, comme le présente le poème au titre significatif « Prière d'équilibre », écrit le 27 janvier 1950 :

Donnez à l'agneau sa chance
donnez au feu sa raison
donnez au mot la patience
d'ouvrir au couteau
le cœur de l'enfant

Donnez au renard sa chance
donnez à l'eau sa raison
donnez au dessin le temps
de faire éclater
les yeux des parents.

(*OP*, p. 69)

Dans ce poème, la « chance », la « raison » et la « patience » ou son synonyme le « temps », s'appliquent à plusieurs destinataires qui se répartissent en éléments antagonistes : ainsi face à « l'agneau », au « feu », au « mot » et à « l'enfant » se positionnent le « renard », « l'eau », le « dessin » et la figure parentale. Le verbe « donnez » qui amorce chaque vers figure la réclamation du poète et s'applique à chaque couple d'opposés complémentaires, sollicitant les mêmes chances de réalisation pour chacun d'eux ; ce qui permettrait d'obtenir une stabilité cosmique et existentielle. Le poète énonce ici les principes qui régissent une réalité fantasmée dans laquelle les concepts de fatalité et de prédestination n'aurait pas lieu d'exister. En effet, si les chances de réalisation d'une situation et de son opposé étaient équivalentes, alors tout serait possible, envisageable. Jean Sénac réclame à Dieu un monde des « possibles » qui serait applicable aussi bien à sa quête ontologique que poétique. Le lecteur entend alors l'inquiétude

d'une voix lyrique qui voudrait avoir les chances de lutter contre son destin, celui de succomber à sa propre insuffisance.

Enfin, nous remarquons que ces différents modes de prière expriment avant tout un appel à la reconnaissance. En effet, derrière le message énoncé à Dieu, ce sont les réelles angoisses et blessures du poète qui s'entendent. La glorification ou la réclamation, bien que formulées avec une profonde sincérité, manifestent le besoin d'affirmer une existence singulière. La parole poétique qui loue Dieu porte les marques reconnaissables d'un « moi » unique : à travers l'expression poétique personnalisée de sa prière, le sujet énonciateur dit implicitement la pluralité de ses émotions, livre indirectement les sentiments qui la motivent. Et, lorsque dans ses prières, il passe du vouvoiement au tutoiement, c'est certainement pour exprimer le souhait de se rapprocher de l'instance suprême, de formuler une forme d'intimité spirituelle, mais surtout pour marquer son impatience et la frustration du fidèle abandonné et désemparé.

Seigneur
le feu s'en va dans les fertiles plaines
la mère est fatiguée après tant de semaines
à laver notre corps
et nous que la moisson attire comme un feu
voici qu'elle n'est plus bientôt qu'un feu de paille
si vous n'arrêtez pas ce feu de votre main

[…]
Mais si secrètement le Père nous écoute
à travers notre sang tout peuplé de sa voix
que nous ne savons plus… Oh si, Père mon père
car ta main dans le roc pèserait d'un vrai poids !

(OP, pp. 216-217)

Il est à signaler que ces deux strophes sont extraites du même poème intitulé « Ébauche du père », écrit durant la première année d'exil du poète à Paris en 1955, et dans lequel la quête du père biologique se confond à celle du Père spirituel. La désignation « Seigneur » et la présence de la majuscule au nom « Père » prouvent que le sujet énonciateur s'adresse bien à l'instance divine ; mais la valeur sémantique du message autorise à chaque fois le dédoublement de l'interlocuteur, et lorsque le poète parle à Dieu, sa voix est aussi celle du fils qui attend son père de sang. Par ailleurs, nous remarquons que si la première strophe présente un locuteur qui vouvoie le « Seigneur », la seconde strophe implore Dieu en le tutoyant. Il est

possible d'expliquer ce changement de pronom personnel à la lumière du contexte politique et social de la période rédactionnelle du poème. En effet, nous savons que ce poème fut rédigé en août 1955, quasiment un an après le début des combats de la guerre d'Algérie. Le poète, exilé à Paris, souffre et se lamente de la lente destruction de son pays même s'il reconnaît cette guerre nécessaire à l'avènement de l'indépendance algérienne. La « mère » à laquelle il fait référence dans la première strophe représente certainement la « mère patrie » qui sombre sous « les feu[x] » de la mitraille. Rien que dans ces sept premiers vers, nous relevons quatre occurrences du mot « feu », chiffre imposant compte tenu de la longueur de la strophe, et qui donne du poids à l'image infernale d'une Algérie meurtrie. L'emploi du vouvoiement au dernier vers exprime à la fois le respect du fidèle qui sollicite l'intervention du Seigneur, et la pleine conscience du sujet énonciateur que Dieu demeure éloigné de sa créature, tel un « Roi »[202] attendant que ses sujets viennent à lui : et c'est bien cette distance que la parole poétique tente d'amoindrir à défaut de pouvoir l'abolir. Le vouvoiement est ici une marque de soumission, d'allégeance, en même temps qu'il rend compte de la disjonction des espaces existentiels de Dieu et de sa créature. Le constat de la tragédie qui se joue en Algérie pousse le poète à s'enquérir de la bonté divine qu'il semble implorer de manière distancieuse, comme submergé par trop de politesse. En revanche, dans l'urgence d'obtenir le secours divin, le poète passe spontanément au tutoiement dans la seconde strophe ; le « tu » d'invocation lyrique exprime à la fois le degré de douleur du poète qui passe outre les règles de convenance du discours pour laisser s'exprimer sa spontanéité chargée d'émotion compassionnelle, et la volonté de rappeler Dieu à ses obligations de père, aux principes de l'alliance nouvelle. Le sujet énonciateur paraît alors s'adresser davantage à l'ami, au parent, qu'à l'immanence supérieure : les convenances hiérarchiques ont cessé d'exister face à l'urgence de la situation. Mais lorsque Dieu tarde à se manifester, c'est avec rage que le poète s'adresse alors à lui, délivrant toute sa colère dans un tutoiement provocateur.

> Dieu, si tu es, monte, qu'est-ce que tu fous?
> Tout l'homme est sens dessus dessous,
> Caméléonisé sur son arbre à châtrures.
> Regarde comme il s'installe dans sa ruine et sa pestilence
> (avec ses p'tits moteurs, ses p'tites machines, ses p'tits zin-zins,
> et ses p'tites za-zas).
> Regarde comme il grignote la cervelle du voisin,
> Avec quelle méthode dans nos chambres il plaque ses
> Auschwitz, ses Dresde, ses Hiroshima, ses villas Susini.
>
> (*OP*, pp. 543-544)

[202] *OP*, p. 92.

Nous préciserons, dans un premier temps, que le poème dont sont extraits ces vers s'intitule « Les beaux bordels », titre au vocabulaire argotique qui prépare le lecteur à l'intonation virulente de la dénonciation faite ensuite par le poète sur l'état social et politique de l'Algérie d'après guerre. Il fut écrit en août 1967, et appartient, avec quinze autres poèmes, au recueil *Le Mythe du Sperme-Méditerranée*. À la lumière de la lecture faite par Hamid Nacer-Khoddja de ce recueil, nous savons que ce dernier exprime « la transposition d'une réalité à la fois proche et fantasmée, et restituée sous tension. Pourfendeur d'absolu, désirant renverser l'ordre du destin, "provocateur du foutre"[203], dévoyé exhortant à l'insoumission, le poète s'y désespère du destin d'une révolution qui porte en germe sa négation et, bientôt, sa propre mort »[204]. Nous comprenons mieux les raisons qui poussent le poète à s'adresser aussi familièrement à Dieu : agacé et inquiet pour son pays, le poète ne supporte plus l'attente de la manifestation de Dieu. Le tutoiement et la familiarité de l'expression « qu'est-ce que tu fous ? » ne sont certainement pas au service d'une agression vindicative, bien que l'intonation du premier vers et la nature sémantique de la proposition « si tu es » cherchent à provoquer une réaction de l'interlocuteur, mais ils expriment davantage l'inquiétude et la colère du poète qui voit les valeurs de son pays se dissoudre et laisser place à un véritable cirque social qui amène avec lui la « ruine » de l'Algérie, cirque ici dénoncé par les expressions ironiques des « p'tits moteurs », des « p'tites machines », et celles vidées de sens à l'image du spectacle navrant qui s'offre à lui, des « p'tits zin-zins », et des « ptites za-zas ». Le tutoiement sert donc à désancrer la prière d'une énonciation protocolaire pour laisser s'exprimer la colère et la souffrance du sujet énonciateur.

En conclusion, nous avons constaté que si la parole poétique sénacquienne porte les signes d'un désir de rapprochement, de rencontre, avec Dieu, et qu'en imitant le modèle liturgique du chant chrétien et de la stylistique biblique, elle affirme sa volonté de toucher l'entendement divin, elle exprime avant tout les colères et les désarrois du poète ainsi que les modalités de sa foi. Cependant, bien que Jean Sénac n'affiche pas encore clairement la nature de ses doutes spirituels, sa parole poétique commence à s'interroger rituellement sur les raisons de l'immobilisme et du mutisme divins.

---

[203] *OP*, p. 539.
[204] Hamid Nacer-Khoddja, « Érotique, poétique, politique », postface aux *Œuvres Poétiques*, *op. cit.*, p. 795.

2. Un Fils sans Père : les prémices d'une crise religieuse

Et vers ce père qui n'existe pas tu lèves ce qui
te reste d'âme[205]

L'amour du croyant pour son Dieu vit de glorification et de prières d'intercession. Jean Sénac confie sa prière à ses vers qu'il envoie comme des signaux de présence à l'immanence céleste avec pour but de rendre grâce à la bonté divine et d'être nommé en retour. Mais déjà l'intonation ou le registre de langue utilisés parfois dans ces élans de communication et de communion présagent de la crise religieuse que Jean Sénac traversera dès 1953-1954. En effet, la prière ne semble pas atteindre son destinataire et le sujet énonciateur se sent de plus en plus séparé de Dieu. La forme dialoguée débouche sur un aveu d'impuissance.

Nous allons donc voir à présent que, voulant susciter la présence divine, cette forme dialoguée aboutit au constat d'une solitude sans issue. Les limites du chant d'amour sont alors interrogés, et le poète sonde parallèlement les raisons théologiques de son attente insatisfaite. L'absence divine prend peu à peu des allures d'abandon, et le sujet lyrique finit par s'avouer définitivement séparé du monde divin, comme étranger à lui-même.

a/ La modalité interrogative

La modalité interrogative constitue un des premiers moyens rhétoriques, pour le poète, d'avouer sa solitude spirituelle. En effet, laissant croire au dialogue, l'interrogation n'obtient pas de réponse :

Quelle est donc cette voix la vôtre Père
et j'interroge connaissant chaque degré de votre fuite
chaque vertèbre cassée dans le lit maternel
chaque parole punie (ô la nuit de Noël
où la naissance à nouveau se refuse !)

Je crie entendrez-vous un fils au bord de l'âme
plus fragile et bruyant que l'oiseau sur son mât

(*OP*, p. 215)

[205] *OP*, p. 591.

Dans ces vers extraits du poème « Ébauche du père » au titre significatif, le poète interroge directement Dieu sur les origines d'une « voix », peut-être celle de l'auteur, peut-être une autre qui lui serait parvenue d'ailleurs. L'absence de ponctuation du premier vers et la coordination immédiate de la phrase affirmative suivante participent d'une accélération rythmique qui suggère l'impatience du sujet énonciateur mais aussi l'absence anticipée de réponse : le poète ne laisse aucun espace de réponse possible car il semble déjà convaincu de son inutilité. Est-ce l'expérience spirituelle qui s'exprime alors comme le porte à croire l'interrogation qui succède aux vers cités : « Quoi tu n'entendrais pas cette fois comme l'autre / et l'autre, et l'autre encore ? »[206] Le sujet énonciateur laisse parler sa conviction quant à l'improbable réplique de son interlocuteur. Dès lors, il se permet de dénoncer « le degré [de] fuite » de Dieu, à interpréter peut-être comme la conséquence d'une « parole [poétique] punie » de son insuffisance. Le fait est que le « cri [du] fils » résonne dans un monde déserté, où seul l'écho répond. L'appel demeure insatisfait et la modalité interrogative suggère le douloureux constat de la solitude auquel est renvoyé le sujet énonciateur.

De plus, l'interrogation glisse d'un appel direct à un questionnement plus introspectif sur la nature de la présence divine, jusqu'à la remise en question de l'immanence divine.

> Dieu lui-même qu'est-il, le néant ou la roche ?
> la structure de l'ombre, le suprême reproche
> et peut-être à peine notre interrogation ?
>
> (*OP*, p. 203)

Cette strophe construite sur la modalité interrogative révèle l'indécision du poète quant à l'effectivité de l'existence divine, signifiant par là-même le désarroi spirituel du sujet énonciateur. Le poète s'interroge sur la manifestation de Dieu qu'il ne peut associer définitivement au « néant » ou à la « roche » représentative du monde minéral, et donc du monde vivant, de la vie terrestre. L'hésitation se prolonge au second vers lorsqu'il associe, sous le sceau de la potentialité, Dieu et la « structure de l'ombre », c'est-à-dire l'espace de l'obscurité, de ce qui demeure à jamais impénétrable par essence, ou lorsque Dieu est le « suprême reproche » qui définit de manière métaphorique l'ennemi. Poussant sa réflexion plus avant, il finit même par émettre l'hypothèse que Dieu serait « à peine [son] interrogation » ; si « l'interrogation » à laquelle le poète fait référence désigne sa propre

[206] *OP*, p. 216.

parole poétique, alors l'adverbe de quantité « à peine » signe la désolidarisation de la manifestation divine et de l'énonciation poétique. Dès lors, le sujet remet en cause deux affirmations tenues jusqu'alors : la première est que la parole poétique tire sa force et son pouvoir de nomination de la grâce divine, et la seconde stipule que Dieu fait corps avec le poète, qu'il l'habite viscéralement et spirituellement. Le doute qui envahit le poète s'applique donc simultanément à l'existence divine et à sa filiation avec le verbe divin.

La modalité interrogative qui cristallise les appels et les doutes du poète empêche le poème de se clore et laisse un vide ontologique et spirituel pour le sujet énonciateur renvoyé à sa solitude. La parole poétique reste suspensive et formule l'attente anxieuse qui caractérise les conditions d'existence de la foi sénacquienne.

b/ <u>Vivre de et dans l'attente</u>

Dans le poème « Ébauche du père » écrit en août 1955, le poète concevait l'aphorisme qui devait illustrer la tragédie de sa quête : « Ceux qui n'auront pas de père seront frappés. »[207]. Il formulait alors l'attente éternellement reconduite par l'orphelin, attente frappée du sceau de la fatalité. L'attente du Père spirituel est ainsi à l'image de celle du père génétique et suit dramatiquement une logique de malédiction. Cependant, cette attente n'enferme pas la parole poétique dans le silence mais au contraire la libère. Le poème se nourrit de cette attente et l'utilise comme motif d'envolée lyrique. La poétique de Jean Sénac ne comprend pas d'esthétique de la déception mais peut-être davantage celle de l'amertume que le poète met au service de l'expression poétique.

> Quel jour aurons-nous fini
> d'être appelants par tous nos pores,
> sur la margelle de la mort ?
>
> (*OP*, p. 196)

Dans le poème au titre significatif « Attendre » écrit l'année précédente et dont est extraite la strophe suivante, Jean Sénac mêle expression de supplicié et réflexion sur le thème de l'attente. L'expression « appelants par tous les pores » figure l'état de l'être en attente de réalisation ontologique : le poète fait part du don total de soi engagé dans l'appel incessant qui

[207] *OP*, p. 217.

l'installe « sur la margelle de la mort ». Simple survivant attendant le souffle de vie d'une reconnaissance, l'être paraît se débattre dans la solitude du cri qui ne rencontre aucun signe de présence. Le syntagme nominal « par tous nos pores » rappelle au lecteur la configuration et l'enjeu de cet appel : le sujet énonciateur s'offre entier, corps et âme, à la bonté de celui qui voudra bien lui répondre. L'attente paraît être un véritable supplice prométhéen : le sujet énonciateur, sur le point de mourir, est maintenu en vie grâce à l'espoir de se faire reconnaître un jour. La formule interrogative du premier vers connote le degré de lassitude et d'épuisement de l'« appelant ». L'attente est traduite en épreuve de résistance et le lyrisme se définit ici par le chant de l'homme épuisé mais qui ne s'avoue pas encore vaincu. Le sujet énonciateur paraît encore avoir la force de lutter contre un destin funeste. Il demeure « sur la margelle de la mort » mais ne tombe pas dans l'enfer : il ne se résout pas à abdiquer. En revanche, il témoigne de l'usure psychologique et physiologique qu'entraîne cet état d'attente. La parole poétique prend la forme alors d'un nouvel appel lancé peut-être en pure perte, mais qui prouve la résistance du poète alors même qu'il confie son épuisement. L'appel poétique parle de l'appel, dans un principe rhétorique de mise en abyme, et maintient le sujet lyrique dans une sorte d'accomplissement de l'*ego* ; le verbe devient un exutoire et un exercice d'attente qui forme le poète.

Cependant, l'absence de réponse de Dieu qui maintient le sujet énonciateur dans une attente quasiment sacrificielle invite le poète à l'examen de sa parole poétique. Le silence divin contrarie fortement la confiance du poète en l'aboutissement de la voix poétique. Le sujet énonciateur paraît de moins en moins convaincu de sa capacité à faire entendre sa voix. Et si le dialogue se solde par l'absence de communication alors le poète semble croire que celle-ci consacre l'impuissance du poème. La dérision qui gagne alors la parole formule une mise en abyme de la conscience poétique. Le poète nous invite au cœur de la confidence.

> Celui qui parle trop personne ne le voit
> mais il avance à pas trembleurs vers les gazelles
> et sur le lin bronzé des cormes les voyelles
> c'est déjà le désert et l'immobile Dieu.
>
> (*OP*, p. 197)

Le premier vers de cette strophe nous fait rencontrer le poète sous les traits de « celui qui parle trop ». L'adverbe de quantité « trop » qui suggère les abus d'une parole poétique prolixe dessert l'image du sujet énonciateur. Le poète s'accuse de bavardage , et avoue que cet excès

de verbe le mène à l'aridité du « désert » poétique, bien que ses tentatives d'« avanc[er] à pas trembleurs », c'est-à-dire ses maladresses verbales, participent d'une initiation artistique. Cet abus de sons et de sens semble éloigner davantage le poète de « Dieu » qui demeure impassible, « immobile ». « Personne ne voit [le poète] », c'est-à-dire que personne ne le reconnaît parce qu'il s'exprime maladroitement. La juxtaposition dans le premier vers des deux propositions, sans intervention de ponctuation, signe l'étroite corrélation de cause à effet entre l'attitude initiale et la conséquence finale. Le poète s'accuse d'erreur, de mauvaise démarche poétique. Son aspiration à être entendu et reconnu par Dieu demeure insatisfaite parce qu'il se trompe de critères d'énonciation : privilégiant la quantité de prière à la recherche du mot juste, il demeure séparé de Dieu. La teneur en lyrisme de ces vers réside dans l'effort de réflexion métapoétique qui rend compte d'une lucidité toujours en éveil. Le poète utilise le temps de l'attente pour se remettre en question et circonscrire l'origine du silence divin afin de réorienter sa voix et de modifier son mode d'énonciation. L'attente devient donc une invitation à l'introspection de l'être et de sa parole, et révèle le manque de discipline du poète dans son travail d'expression et donc de réalisation de soi. Elle est une invitation à la concision du verbe et à un travail d'épuration qui participerait d'une justesse d'énonciation et d'existence.

Pour conjurer l'angoisse de ce silence divin et tenter de survivre à sa condition menacée de créature et de sujet énonciateur qui fait trembler son assurance d'être en devenir, le poète interroge donc chaque possibilité qui éclairerait les raisons de sa solitude. Ainsi, après avoir fortement douté des capacités poétiques de sa parole à faire entendre sa voix, le poète dénonce aussi la désertion de Dieu de l'espace de communication, par delà toute responsabilité liée au verbe poétique.

c/ <u>L'abandon divin</u>

L'abandon divin est certes matérialisé par le silence de Dieu rendu aux appels du poète, dans un mouvement peut-être de dédain, mais il est surtout décliné sur le mode de la trahison, d'une duperie, en particulier dans le domaine de l'accompagnement du poète vers une parole essentielle.

> Si donc Jacob s'arc-boute et prend assise
> Sur le cri des pleureuses ou la surprise

D'un berger entre les roseaux
L'ange tamponne sa peau
D'une consonne bleue où le combat s'éclaire :
Pour qui sait lire il y a là toute l'injustice du Père,
Ses tricheries, la corde, la glu dans le pommier.

(*OP*, p. 513)

Ces vers constituent l'attaque de la troisième section du poème « Interrogation » appartenant au recueil *Diwân du Noûn (corpoème)* dans lequel le motif biblique de la lutte entre Jacob et l'Ange est récurrent et symbolise celle du poète et de Dieu. Le premier vers met donc en scène « Jacob », représentant le poète, qui « prend assise / Sur le cri des pleureuses ou la surprise / D'un berger entre deux roseaux ». Cette posture symbolise celle du poète qui enracine son chant dans les éléments de sa vie quotidienne et crée le poème à partir de situations ou de moments apparemment insignifiants qui portent pourtant en eux une sorte de vérité essentielle. Il faut mettre en perspective la valeur sémantique de ces trois vers avec l'ambition poétique de Jean Sénac d'égaler le verbe divin : le travail d'écriture semble se nourrir et témoigner de scènes de la vie courante, et nous savons que, pour le poète, l'enjeu est d'atteindre à la genèse de la vie par le verbe fondateur dont Dieu garde jalousement le secret, par delà la transcription poétique. Le sujet énonciateur ne s'inspire donc pas seulement de son quotidien mais tente de le rendre vibrant, tangible, de le faire renaître grâce à sa parole poétique. À travers le travail d'écriture poétique, il y a la volonté d'atteindre le verbe fondateur. Or, à cette ambition, l'Ange, représentant de Dieu, s'oppose, en blessant le poète d'une « consonne bleue », image qui représente le *logos* divin. Ainsi, la confrontation entre Dieu et le poète s'établit au niveau de l'énonciation : au verbe poétique qui tente d'accéder au pouvoir de la création, le verbe sacré répond d'une attaque qui l'empêche de se réaliser. Les deux derniers vers cristallisent la perversité de cette réaction car le poète se sent abusé par un Dieu qui devait être protecteur et guide : ils dénoncent « l'injustice du Père » qui n'accorde aucune chance à la parole poétique d'atteindre ses ambitions et, de ce fait, au poète de s'émanciper et de se construire. Aux « tricheries » qui résonnent comme une trahison et à la « corde » qui invite à l'image métaphorique de la mort du poète par pendaison, ou en tout cas réfère à l'entrave, le poète ajoute l'accusation finale de « la glu dans le pommier » qui illustre l'ambivalence perverse de la situation : le « pommier » qui symbolise l'arbre édénique de la connaissance et par analogie celui du verbe divin, demeure accessible au poète, mais il est patiné de « glu » qui piège ce dernier. Ainsi, Dieu peut révéler à l'homme les mystères du *logos* mais lui interdit de les réaliser poétiquement : c'est un cadeau empoisonné qui attire le

poète et l'immobilise dans son vers. En privant le poète du pouvoir de s'approprier le verbe fondateur, Dieu abandonne le sujet énonciateur à ses souffrances. Il rompt le pacte de l'alliance qui devait mener le poète à son salut, et la parole à un idéal poétique. Dans cette strophe, c'est toute la colère et la rancœur du poète qui s'expriment.

Dès lors, se sentant abandonné de Dieu, il choisit de le congédier et formule l'avènement de « la race sans Père »[208]. Dieu n'existe plus dans le sens où l'homme n'a plus besoin de lui. Le poète ne nie pas Dieu, il le renie.

Parce qu'ici
Nous avancions
Notre rêve au poing et la lyre
Comme le pur dessin d'un corps.
Poignets tailladés tu avances
Rouge
Et rougissant le poème.
Eau lustrale, nue-moi !
Criions-nous.
Eau lustrale.
Et les fous sont en route
– Du peuple –
À travers l'absence de Dieu.

(*OP*, p. 725)

Cette strophe représente la troisième section du poème « Vers un fronton de juillet » écrit le 7 décembre 1971, et qui appartient à l'avant dernier recueil de Jean Sénac *dérisions et Vertige* dans lequel la présence de Dieu est interrogée avant d'être renvoyée à ses manquements. Elle est un tableau vivant de l'homme en marche vers la régénérescence, tenant dans son « poing » « la lyre [et] le rêve », c'est-à-dire les armes du poète que sont la parole et l'espoir. La reconstruction de l'être mais aussi du verbe à laquelle nous faisions référence à l'instant transparaît à travers la couleur « rouge » symbole du sang et donc de la vie, et à travers l'image de l'« eau lustrale » destinée à « nu[er] » le poète, à le baptiser non pour le faire entrer dans le règne de Dieu mais pour le faire renaître à lui-même. Les trois derniers vers sont à mettre en miroir avec les cinq premiers du poème qui exprimaient l'idée selon laquelle l'amour du peuple pour le peuple, de l'homme pour les membres de la cité, et du poète pour les algériens, est à l'image de l'amour que les fidèles, les « ancêtres », vouaient au Seigneur. Cette réflexion s'énonce selon la formulation poétique suivante : « Fous du peuple / Comme

[208] *OP*, p. 541.

furent / De dieu / – Traqués – / Nos ancêtres. »[209]. Les « fous » ou amoureux « du peuple sont [donc] en route » vers leur salut, vers leur résurrection, malgré « l'absence de Dieu ». Cette disparition divine n'empêche pas le poète, adorateur de son peuple, de trouver le repos : l'amour de l'homme pour l'homme devient le révélateur de sa résurrection remplaçant celui de l'homme pour Dieu. La présence divine n'est plus nécessaire à l'existence du poète : ce dernier trouve dans ses sentiments la force d'« avancer » sur un chemin existentiel.

Dès lors, dieu, absent et absenté de la vie de l'être et renié par la parole de ce dernier, doit se contenter d'apparaître en marge d'une poétique charnelle à travers laquelle le poète fait l'apologie du corps au détriment de ses préoccupations théologiques :

> Dieu mugit dans le désastre de tes doigts.
> Souhaiter a disparu,
> Toute saisie, tout orage.
> Le sexe – et lui seul exista plus ferme que ton âme –
> A disparu, la pulpe du poème
> N'est même plus trace de sperme.
> Vivant, il ne restait plus qu'à mourir dans la multitude des jours.
> […]
> Chacun selon son orgasme dans le néant de Dieu.
>
> (*OP*, p. 606)

Ces vers appartiennent au poème intitulé « Épipoème » qui clôt le recueil poétique *A-corpoème* dans lequel « le thème de l'amour prend la forme d'un chant véhément et dément »[210], jusqu'à consumer le verbe qui l'exprime au profit de l'expression primordiale du corps qui se décline sur le mode de l'expérience orgasmique. Dans cet extrait, la réflexion métapoétique qui s'accompagne de remarques théologiques s'énonce au passé. Le poète paraît faire un bilan de l'expérience poétique pratiquée antérieurement et dont il définit les enjeux lorsqu'il affirme que le poème était « trace de sperme [et de] sexe », c'est-à-dire expression du corps, vie du corps. Ramené à l'état de matière physiologique, la poésie ne constitue plus l'image du « vivant », elle est ce « vivant ». Depuis cette ère du « corpoème », la parole semble avoir succombé à la fureur de l'énonciation, emportant avec elle « Dieu [qui] mugit dans le désastre [des] doigts » ; car si le poète faisait exister Dieu par le verbe poétique, l'anéantissement de ce dernier signe la disparition de la présence divine. Dès lors « chacun [pouvait] mourir selon son orgasme dans le néant de Dieu », c'est-à-dire que, la divinité

[209] *OP*, p. 724.
[210] Hamid Nacer-Khodja, « Érotique, poétique, politique », postface aux *Œuvres Poétiques*, *op. cit.*, p. 796.

n'exerçant plus son droit de vie ou de mort sur sa créature, l'homme choisissait les modalités d'expression de sa fin, et « l'orgasme » par lequel éclate la jouissance de la vie commande alors à cette évaporation existentielle, à cette éclipse du sujet. Il est affirmé dans ce poème la revendication d'une poésie charnelle construite sur les cendres d'un Dieu absent et qui participe de la réalisation poétique du sujet lyrique sénacquien.

Enfin, la thématique du *deus absconditus* sert au poète pour figurer ses inquiétudes existentielles. Les images poétiques d'un dieu absent allégorisent sa solitude intérieure et ses déchirures intimes. En effet, « le *deus absconditus* exhorté par la poésie est avant tout ce père inconnu, sans nom, dont l'absence troue littéralement le poème à la fin de *dérisions et Vertige*. […] L'Autre questionné par le poème est bien ce père absent dans sa triple acception génétique et juridique, et théologique. »[211]. Dieu est donc absent au poète, comme le père biologique l'est aussi, et par ces deux manques comme le poète l'est à lui-même, tel que Jean Sénac le stipulait déjà dans un de ses premiers poèmes intitulé « Jardins du différent » et écrit dans les trois premiers jours de novembre 1950.

Tu es seul et tu t'écoutes
et tu ne t'entends même pas
En écrivant tu fuis ton ombre
tu essaies de prendre au sérieux
ce que la plume récupère
du chaos triste de la voix
Tu confonds ta solitude
et l'arbre à tes côtés
qui te refuse et qui t'acclame
Tu es à l'affût de la phrase qui sauve
Tout ensemble tu es noir
et tu règnes transparent

(*OP*, p. 71)

Le poète avoue ici être son propre interlocuteur, tel que le jeu réflexif des pronoms personnels le suggère. Or, la négation du second vers associé à la suite de verbes conjugués (« fuis, essais, confonds ») qui déprécient les actes poétiques de l'auteur, sert à ancrer le sujet énoncé dans le monde de la confusion. « Ne pas s'enten[dre] » revient à se perdre et le sujet se « fui[t] » et se « confond » laissant transparaître la méconnaissance de son propre *ego* rendue palpable dans son travail d'écriture poétique. La « transparen[ce] » à laquelle fait référence le

[211] Dominique Combe, « Le "corpoème" et la quête du père. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, *op. cit.*, p. 44.

poète parlant de sa propre épaisseur d'âme est à rapprocher de l'ignorance du moi, ignorance propre au sujet lui-même. À la fois « noir » et « transparent », c'est-à-dire obscur, flou et absent à soi, le sujet lyrique prend conscience de la nécessité d'un travail d'identification de l'*ego* qui sera la première étape de sa quête identitaire. Ainsi se tient-il « à l'affût de la phrase qui sauve », en d'autres termes de la parole qui peut l'extraire de cette obscurité et le rendre présent et reconnaissable à lui-même. L'absence divine apparaît dès lors comme concomitante à la méconnaissance de soi. Elle en est un pendant logique bien que ne se résolvant pas à la mesure de la réalisation poétique et ontologique du sujet.

Comme le déclarait Giuliana Toso-Rodinis, « en définitive, Jean Sénac ne nie pas Dieu ; il le sent plutôt absent, loin des hommes et de leurs problèmes […]. Son insistance sur le motif de l'absence divine à la fin de sa carrière poétique (voir *dérisions et Vertige*) confirme cette condition psychologique de Sénac qui ne sera jamais un vrai agnostique. »[212]. Cette prise de conscience du silence divin qui transforme le dieu ami en dieu ennemi, s'accompagne d'un mouvement de colère qui se traduit poétiquement par un travail de déprédation de la parole biblique. En ruinant les motifs d'expression de son éducation chrétienne, le poète accède à la libération spirituelle du moi, mais surtout se prépare à une reconversion religieuse et poétique.

3. Ruiner l'absolu divin : les signes de rébellion du poète

Si le poète reconnaît les insuffisances de son verbe, il dénonce aussi la trahison de Dieu qu'il accuse de manipulations, car, gardien jaloux du verbe créateur, il n'aide pas le poète dans sa quête poétique et donc ontologique, alors que la nouvelle alliance entérinait sa bonté et sa clémence. Se sentant abandonné de celui en qui il fondait ses espoirs de salut, le poète succombe à la colère et se détourne de Dieu. Blessé par le silence divin, il choisit d'œuvrer à sa propre reconnaissance, travail qu'il place sous le signe de la rupture avec Dieu. Cette séparation se consomme dans des accès de rébellion qui poussent le poète à ruiner les images et paroles bibliques de son enfance. Démystifiant les thèmes sacrés et parodiant le livre saint, il affirme son existence poétique et construit ses propres modèles de réalisation.

[212] Giuliana Toso-Rodinis, « "Nicolas de Staël" : une élégie ou une exaltation de la vie ? », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne de graphie française*, *op. cit.*, p. 93.

Cédant simultanément au paganisme religieux et revenant au polythéisme de ses ancêtres, il affiche clairement sa critique de la morale chrétienne au profit d'une union érotique aux forces cosmiques. Il conserve alors une foi saisissante mais qu'il éprouve à présent pour la beauté et l'énergie des hommes et de la matière.

a/ <u>Détourner le verbe sacré</u>

Cherchant à se libérer de l'ascendant des Écritures, le poète récupère les images symboliques du livre saint pour les revisiter suivant les principes de sa nouvelle religion du corps. Les thèmes bibliques sont alors érotisés et certains personnages ne sont plus appréciés pour leurs valeurs morales mais pour leur sensualité.

> Si vous saviez, la peau d'un ange, dit Jacob
> (dit Bilâl)
>
> (*OP*, p. 518)

Dans le vers suivant extrait du poème « Interrogation » rédigé probablement entre 1966 et 1967, à l'apogée de la poétique du corps de Jean Sénac, le poète prête au personnage de « Bilâl » la répétition verbale d'une confidence faite par le personnage biblique de Jacob sur la sensualité de « la peau d'un ange », avouée implicitement. Le thème de la lutte entre Jacob et l'Ange qui illustre le mystère de la rencontre entre l'homme et Dieu et la mise à l'épreuve de la foi par laquelle le fidèle se fait méritant de la protection divine, est délesté de sa valeur morale chrétienne. Le combat se transforme en étreinte dont Jacob confie le souvenir particulièrement lascif. Le thème biblique est désacralisé au profit d'une expression privilégiant l'érotisme de la rencontre. L'expression usuelle « si vous saviez » sert d'ellipse sémantique, laissant à l'imagination de l'interlocuteur le soin de reconstituer la scène de lutte devenue scène d'amour homosexuel, et donne le degré de nostalgie et de plaisir ressenti en temps voulu par Jacob, en tant qu'homme de chair. Le syntagme nominal suivant, « la peau d'un ange », auquel n'est apporté aucune autre information, suggère le contact épidermique entre l'homme et l'ange, l'entrelacement des corps qui prévaut sur l'image belliqueuse d'origine. Chacune des deux propositions, verbale et nominale, qui constitue la phrase de Jacob, parce qu'elle n'est pas complète sémantiquement, participe d'une suspension du discours qui laisse entrevoir au lecteur l'état d'excitation et peut-être d'amour du sujet énonciateur. La ponctuation rythme les pauses offertes à l'imagination. Et le point d'ironie

final permet de visualiser la lucidité poétique qui commande au travestissement de ce thème biblique. En effet, l'auteur se sert de ce néographisme pour témoigner de la conscience avec laquelle il s'applique à rendre au combat entre Jacob et l'Ange sa dimension sensuelle. Ce point d'ironie est un signe de provocation qui dit la prise de responsabilité consciente du poète qui assume la désacralisation de la scène biblique par le verbe poétique. Par ailleurs, la réflexion de Jacob chargée d'érotisme rend à l'ange une sexualité dont il avait été privé. L'ange, redevenu homme, dans sa manifestation physique, paraît être complice de cette étreinte charnelle. L'érotisme de la supposée scène éclate avec une ivresse tranquille que n'effleure nul sentiment de péché. Ce nouveau regard porté sur la lutte entre Jacob et l'ange sert donc à critiquer les valeurs morales de la religion chrétienne et à affirmer le culte du corps présenté comme vertueux. Humaniser l'ange et charger Jacob d'une parole vantant implicitement les plaisirs sensuels, participe d'une libération de l'*ego* vis à vis de l'ascendant moral des Écritures. Le poète démystifie donc le motif de l'amour au profit d'une union charnelle qui cristallise les forces du sentiment et du cosmos. Il proclame l'avènement de l'« Eros-sion »[213], d'une nouvelle Jérusalem qui n'abrite plus le temple de l'alliance nouvelle mais celui de l'amour charnel que le poète érige en motif d'adoration. En s'attaquant à l'image de la ville sainte pour la vider de son symbolisme religieux au profit d'un symbolisme profane, le poète confirme la rupture d'avec Dieu au profit d'un culte des énergies et forces cosmiques et humaines. Le sujet énonciateur rend compte, par cet acte de re-création, des pouvoirs de son verbe poétique qui concurrencent ceux du *logos* divin, et s'enracine dans une nouvelle religion choisie, qui réunit l'esprit et le corps.

Jean Sénac poursuivra ce travail de désacralisation de la parole biblique jusque dans son dernier poème intitulé « Lettre à elle »[214] dans lequel il s'adresse à la mort en la priant de « porter à Monsieur Jésus / Ce qui dure de tout [son] jus / Un zeste / Le mot pour ne pas renoncer / Qu'[il] laisse à tous [ses] aimés / Si lestes »[215]. La dénomination « Monsieur » employée pour titrer « Jésus » sert à humaniser le personnage biblique, à le démystifier. Dès lors, le Christ perd son aura sacrée et est appréhendé comme entité égale au sujet énonciateur. En s'attaquant à l'intégrité du Fils par le ton dérisoire de la formule « Monsieur Jésus », le poète cherche à toucher le Père, et lorsqu'il parle de Jésus comme d'un monsieur tout-le-

[213] *OP*, p. 669.
[214] « Lettre pour elle » clôt l'ouvrage des *Œuvres Poétiques* de Jean Sénac auquel nous nous référons dans notre travail de recherche. Nous supposons qu'il constitue le dernier poème écrit par Jean Sénac car, bien que non-daté, il se situe à la fin du recueil *Plaques* dont les poèmes, datant tous du 24 mai 1973 (quasiment trois mois avant l'assassinat du poète), se succèdent selon l'heure de leur rédaction. Logiquement nous serions autorisés à penser que le poème « Lettre à elle », fermant le dit-recueil, serait donc le dernier écrit par Jean Sénac.
[215] *OP*, p. 783.

monde, il fait comprendre à Dieu que son pouvoir ne l'impressionne pas et qu'il ne lui accorde pas la vénération et la sujétion que l'église catholique invite à pratiquer. Le sujet énonciateur s'affirme alors en tant qu'exception et revendique le degré de sa rébellion. Le lyrisme dépend alors du travail poétique de travestissement des références bibliques, travail qui illustre à la fois une prise de position religieuse et un esprit poétique en pleine révolution, cherchant à revendiquer le salut de l'incarnation, au sens étymologique où nous entendons ce dernier terme.

De plus, parallèlement à ce travail poétique de désacralisation et de démystification des écritures bibliques, le poète s'applique à parodier les formes liturgiques du culte chrétien dont celle du magnificat :

> Je te salue, ô plein de grâce,
> La terre est avec toi !
> Et l'homme luit.
> Et il vit que la terre le parcourait
> Et il remercia
> Et ayant bu l'eau de Blida
> Il partit.
>
> (*OP*, p. 553)

Nous reconnaissons dans ces vers extraits du poème d'attaque du recueil *Lettrier du soleil*, l'inspiration du « Je vous salue Marie ». Les deux premiers vers présentent des similitudes évidentes reposant sur la lexicologie mais aussi sur la structure syntaxique. La reformulation parodique de l'énoncé initial sert à réorienter la prière qui n'est plus destinée à louer le sacré, à travers l'image de Marie, mais à louer l'homme. Le tutoiement employé par le poète sert à rapprocher l'interlocuteur du sujet énonciateur, à les mettre sur un pied d'égalité : il abolit ainsi le système hiérarchique institué par la liturgie chrétienne, et le sacré redevient accessible aux hommes. À ceci s'ajoute l'adverbe de quantité « plein » employé dans une tournure syntaxique qui modifie sa valeur sémantique et qui définit l'interlocuteur de façon péjorative. L'expression initiale « pleine de grâce » chargée d'honorer la valeur sacrale de Marie, se transforme en formulation grossière qui attribue à l'interlocuteur non plus des qualités mais une quantité de « grâce », dénaturant ainsi la dimension spirituelle originelle. Le sujet énonciateur désacralise ainsi la prière mais aussi l'objet de l'énonciation. Enfin, le poète procède d'une substitution de termes au second vers, remplaçant le mot « Seigneur » par le mot « Terre », et revendiquant ainsi l'objet de ses nouvelles croyances. Les forces cosmiques

et « l'homme [qui] luit », c'est-à-dire qui prend la place de Dieu dans le cœur du poète, deviennent les destinataires de sa foi. De plus, ces deux premiers vers énoncés à la première personne sont les marques d'une expression qui ordonne à la création d'un nouvel ordre cosmique. En effet, le sujet énonciateur formule l'affirmation selon laquelle « La terre est avec [lui] ! » et le quatrième vers témoigne que l'homme « [voit] que la terre le parcour[t] ». Le poète procède donc d'une nomination qui s'accomplit en la fusion effective de l'homme et de la terre. Il est alors « remerci[é] » pour cet acte créateur par l'homme qui transfert sa reconnaissance de Dieu vers le poète, instituant le poète comme nouveau dieu. L'effet blasphématoire de ce processus parodique de la prière sert à attester de la consommation de la rupture entre le sujet énonciateur et Dieu. Jean Sénac se détache des repères religieux transmis par l'éducation maternelle pour fonder son propre espace d'expression de sa fidélité et revendiquer les nouveaux sujets de sa foi.

Volontairement séparé de Dieu, bravant les interdits de ce dernier en se revendiquant « pédéraste »[216], en déclarant ouvertement son amour pour les hommes, « par delà le culte équivoque et pudique des corps auquel il s'en était tenu jusqu'à [*Avant-Corps*] »[217], le poète se libère de l'ascendant des Écritures pour formuler une identité religieuse choisie et non plus subie. Consommant la rupture d'avec Dieu qu'il éprouve comme un déserteur des souffrances de la condition humaine, le poète s'applique à refonder un monde à son image, habité et habitant, dans lequel il laisse s'exprimer ses attirances pour le polythéisme et le paganisme religieux.

b/ <u>Tendances au polythéisme et au paganisme religieux</u>

Il est probable que la poétique sénacquienne des années 1965-1973 ait subi l'influence des *Nourritures terrestres* d'André Gide dont le poète reconnaît dès 1945 la saveur du monde païen, et de celle de l'univers artistique de son ami peintre Sauveur Galliéro. Il s'emploie dès lors à façonner poétiquement un monde mythique qui soit comme un retour aux origines de l'homme, lorsque les dieux descendaient de leur Olympe pour visiter l'humanité. Il mêle ainsi aux contingences humaines la présence d'« Afou » et de « Vénus »[218], présence à laquelle il

[216] *OP*, p. 671.
[217] Hamid Nacer-Khodja, « Érotique, poétique, politique », postface aux *Œuvres Poétiques*, *op. cit.*, p. 794.
[218] *OP*, p. 675.

accorde celle du dieu Râ, faisant de l'univers poétique un espace symbiotique entre les dieux et les hommes.

> Dieu Râ, puits d'or et de soupçon, donnez-moi encore
> la force
> De rester faible et fou.
>
> (*OP*, p. 591)

Dans cet extrait du long poème « Athènes et Jérusalem conjuguées (conjurées) », le poète prie le dieu Râ, qui se substitue à « ce Dieu qui n'existe pas »[219], non de le faire accéder à une réalisation suprême mais de le maintenir dans sa condition d'homme « faible et fou » dans laquelle il paraît puiser une épaisseur identitaire. Il ne s'agit plus pour le poète de se réaliser dans un mouvement ascensionnel mais de creuser sa présente expression existentielle pour en extraire l'essence qui commanderait à sa résurrection. La formule « donnez-moi encore la force » suppose que la grâce lui a déjà été octroyée au moins une fois, et sublime la générosité du dieu païen au regard de l'absence du dieu chrétien. Le poème fonde alors la reconnaissance que le poète refusait à Dieu.

> Tu n'es mystère ni
> Négation ni plaie ni lieu
> Moments réduits au point et
> Sur la peau indice de la fable
> […]
> Tu t'ériges je te bois tu chantes
> Aussi
> […]
> je te touche jamais fini intouchable touché.
>
> (*OP*, p. 612)

Les premiers vers de ce poème appartenant au recueil *Alchimies (Lettres à l'adolescent)* identifient la divinité en ayant recours à la négation des substantifs qui servaient à qualifier le dieu chrétien : cette divinité n'est ni « mystère, ni négation, ni plaie ». De plus, le poète loue la complicité poétique de cette dernière lorsque « sur sa peau indice de la fable / [elle] s'érige » ; il utilise le verbe « ériger » dans sa double acception : d'une part, le dieu païen accède à la réalisation poétique, se laisse traduire et habite le poème, et d'autre part, il se fond à « la peau » du poète, faisant corps avec lui. Ainsi, lorsque le sujet énonciateur dit « tu

[219] Formulation précédant les vers cités, *OP*, p. 591.

chantes aussi », il célèbre la communion entre lui et ce dieu dont la présence transparaît à travers l'acte même d'énonciation poétique. Le chant du poète se mêle au chant de la divinité, entérinant la fusion du verbe poétique et du *logos* divin. La présence divine se laisse donc appréhender et demeurant « intouchable », c'est-à-dire idéale, elle invite cependant le lecteur à la « toucher », à la rejoindre. C'est toute la reconnaissance et la joie du sujet énonciateur qui s'expriment dans ce poème : il y déploie son idéal mystique, celui de faire corps avec la divinité, de retrouver les dieux d'esprit *et* de chair qui applaudiraient la libération des sens et l'existence charnelle du poète.

Émergez mon Diwân
Dieux panicographiques !
Sur la pierre écrivez,
O carbone magique
De Thésée à Djeha
La Geste de Saveur !

(*OP*, p. 508)

Dans cette strophe extraite du poème « De mon balcon sur la mer » rédigé entre 1966 et 1967, le poète invoque les « dieux panicographiques », ceux de la lignée de Pan, dieu grec qui représentait le diable pour les chrétiens, protecteur de la nature, terrifiant et musicien, un peu à l'image du poète lui-même. Ces « dieux », eux-mêmes poètes qui « écriv[ent] sur la pierre », sont priés d' « émerger » dans et du poème, et d'y instaurer ou d'en faire jaillir « de Thésée à Djeha / La Geste de Saveur ». Le poète joue évidemment de l'homonymie et de la paronymie pour substituer à la formule chrétienne « le geste du Sauveur », « la Geste de Saveur », figurant ainsi de manière provocante sa rupture avec le monde chrétien. Il souhaite donc que la présence de ces dieux dans le poème garantisse un chant de « Saveur », c'est-à-dire contribue à l'apologie poétique des sens et du corps libéré. La pleine possession du moi ne pourra s'effectuer qu'à la condition que la parole poétique soit le lieu d'une émancipation charnelle que le dieu chrétien interdisait. Ces divinités païennes qui habitent le poème sont les éléments essentiels d'un monde poétique qui accueille la réalisation totale du sujet énonciateur.

Au terme de ce développement, nous pouvons dire que, pour le poète, ce n'est pas tant la nature de la foi, qu'elle soit chrétienne ou païenne, qui compte, mais plutôt l'ardeur de cette foi à répondre à l'appel des sens et de la vie. Peu importe l'objet des croyances du poète, tant que sa foi lui permet d'atteindre à l'essentiel de l'être et à la pleine réalisation de la parole

poétique. De plus, le poète ne chercherait pas à ruiner les motifs d'existence de ce qui n'existerait pas. Il lui suffirait de les ignorer. Donc, ce travail de déconstruction et de parodie poétique de la parole biblique, doublé de la revendication d'une attirance pour le paganisme religieux, exprime une révolte concomitante d'une considération. Le sujet énonciateur ne proclame donc pas la mort de Dieu mais dénonce l'espace de son absence, espace qu'il a choisi de révéler pour expliquer ses ambitions poétiques dont celle d'œuvrer en faveur d'une auto-création. Pour être efficiente, la reconnaissance ne peut être unilatérale : si le père ne répond pas, et de surcroît ne nomme pas, le poète doit se substituer à lui pour engendrer sa propre existence et travailler aux voies / voix de sa réalisation. Dès lors, il s'agit pour le poète de se substituer à Dieu pour assurer son propre salut.

4. Se faire l'émule de Dieu

> Pour quelques sons (ni de harpe, de flûte pauvre !)
> Entre tes larmes et les miennes,
> J'ai renommé le monde et j'ai refait le jour.[220]

En ruinant le verbe biblique, le poète affirme davantage son ambition de concurrencer Dieu sur le plan de la création que de le faire disparaître. Il ne s'agit pas pour lui de saccager le *logos* divin pour le plaisir de meurtrir l'instance divine et de faire valoir sa domination, mais bien davantage pour restaurer l'espace d'une réalisation poétique authentique et singulière. Jean Sénac se révolte contre Dieu, parce que, d'une part il cherche à comprendre pourquoi il doit affronter une solitude et des appels laissés sans réponse, et surtout parce que, d'autre part, il souhaite devenir ce peintre qui, par sa main, « applique la création »[221].

a/ Investir l'acte créateur

L'une des grandes ambitions poétiques de Jean Sénac est d'arriver à s'emparer du verbe divin pour répéter le grand mystère de la vie. La parole poétique doit être creusée jusqu'à se défaire du monde de l'apparence pour créer un univers dans lequel l'homme ne subit plus l'espace et

[220] *OP*, p. 634.
[221] Giuliana Toso-Rodinis, « "Nicolas de Staël" : une élégie ou une exaltation de la vie », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 94.

le temps mais les gouverne. Comme l'affirmait André Malraux, « l'écrivain, comme le peintre, n'est pas le transcripteur du monde, il en est le rival. »[222].

> […] Anéantie, l'image
> tourbillonne et nous recompose l'univers. Respirable.
>
> (*OP*, p. 661)

Dans cet extrait du poème « Ode à Cernuda » rédigé le 25 septembre 1970, c'est-à-dire à une époque durant laquelle le poète s'interroge de plus en plus souvent sur les priorités et les ambitions de son art et tente de mettre en application sa poétique du « corpoème », « l'image » revisitée, « recompose l'univers. Respirable » ; en d'autres termes, l'art, devient un instrument de libération de l'être, de délivrance de l'emprise du destin. Le poème transforme le destin en liberté, autorisant l'homme à mieux « respir[er] », au sens métaphorique et physique du terme. Le poète crée un univers qu'il soumet à ses lois, un monde « rectifié » qui témoigne de l'attitude d'insoumission fondamentale de l'artiste : « Quoi que l'artiste en affirme, il ne se soumet *jamais* au monde, et soumet toujours le monde à ce qu'il lui substitue. »[223] L'écriture sénacquienne se définit dès lors comme un flux vital, une énergie matérielle capable de créer la vie en la nommant. Ainsi, la poétique de Jean Sénac reposera sur l'ambition suprême de construire un univers raciné à la terre, dont le poème « Alger, ville ouverte ! » est un exemple parfait :

> Nous sommes à la Totalité de l'Espace et du Temps,
> La clef enfouie dans nos vertèbres
>
> Alger s'ouvre au Cosmos !
> Et vous, Habitants Intérieurs, j'entends déjà entre mes sens
> S'émouvoir vos vastes cohortes
> […]
> Ce soir nous déclarons l'Algérie Terre Ouverte
> Avec ses montagnes et sa mer
> Notre corps avec ses impasses.
>
> Dans nos rêves à profusion que s'engouffre le Vent d'Ailleurs !
>
> Citoyens innommés nos Portes sont atteintes.
> Ne tardez plus !
>
> (*OP*, pp. 478-479)

[222] André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Éd. Gallimard, 1977, p. 152.
[223] Id., *Les Voix du silence*, Paris, Éd. Gallimard, 1951, p. 322.

Dans cet extrait, le poète donne à Alger une dimension d'absolu dans laquelle demeure une joie cosmique. Chaque mot-clé du poème, « Totalité, Espace, Temps, Cosmos, Habitants Intérieurs, Terre Ouverte, Vent d'Ailleurs et Portes », conserve sa majuscule et figure ainsi l'acte de nomination du poète à partir duquel Alger est reconfigurée. Le poète énonce à travers chacun d'eux les principes qui régissent une nouvelle ère d'existence. Le « Cosmos » s'établit en chaque « Espace », qu'il soit « montagnes », « mer » ou « corps ». La méthode du « transfiguratisme »[224] dont Jean Sénac parle dans sa préface au recueil *Avant-Corps*, s'applique ici pour la genèse d'un nouveau monde qui naît sous le signe de la « Totalité ». Écrire devient alors un acte de création d'une existence mythique et le poète « se dégage d'un seul coup de ce qui constitue [l'expérience] pour établir dans la parole les fondements de l'absolu »[225]. La poésie se conçoit comme une aventure qui crée un « espace des possibles », selon l'expression de Rabah Belamri dans son avant-propos à *Ébauche du père, pour en finir avec l'enfance*[226]. Et le poète de faire dire au Maître du Noûn dans le poème « Étreinte » : « Ce sont les mots – cette chose de rien du tout – qui font le monde. Le mot […] est créateur d'énergie, agit notre planète »[227]. Émule de Dieu, le poète s'approprie la formule biblique pour parachever l'œuvre du Seigneur et proclame : « Et la septième strophe fut écrite / qui saluait le Jour »[228]. Alors que Dieu se reposa le septième jour de la création après avoir fait l'homme à son image, le poète inscrit par sa septième strophe l'avènement d'un « Jour » nouveau, c'est-à-dire d'une nouvelle existence à vivre sous le sceau de l'absolu. La parole poétique demeure active au moment même où le Fondateur se contente de contempler sa création. Elle s'affirme comme la nouvelle voix qui prolongerait et redéfinirait l'œuvre céleste. Séparé de Dieu, le poète fonde les principes esthétiques d'une poétique inspirée par la genèse biblique mais répondant à ses propres ambitions :

> Je suis seul ; dans le creux de ma main le monde se prononce,
> que je voyais si loin, éparpillé ; belle planète je te tiens !
> Ensemble nous grandissons ; nous parfaisons la courbe et la
> lancée !
>
> (*OP*, p. 609)

[224] *OP*, p. 447.
[225] Jamel-Eddine Bencheikh, « Poétique d'un monde-langage chez Jean Sénac : la tragédie du corps-poème », in *Jean Sénac, clandestin des deux rives*, *op. cit.*, p. 42.
[226] Rabah Belamri, avant-propos à *Ébauche du père, pour en finir avec l'enfance*, *op. cit.*, p. 9.
[227] *OP*, p. 528.
[228] *OP*, p. 578.

Ce poème est le poème d'ouverture du recueil *Alchimies (Lettres à l'adolescent)* rédigé en 1971 et s'entend comme un programme dans lequel le poète définirait ses ambitions poétiques. Entérinant sa solitude, abandonné des hommes et de Dieu, il « tien[t] » toutefois « le monde dans le creux de [sa] main », c'est-à-dire qu'il est capable de refonder le cosmos par le seul pouvoir de sa parole. Nous utilisons le verbe « refonder » car le poète précise qu'il « voyai[t déjà] loin [et] éparpillé » le cosmos en question. Le défi sera alors pour le sujet énonciateur de rassembler cet univers, de lui redonner une unité, de manière à ce qu'il soit à l'image de l'Homme et de son « Corps Total ». Ce travail de reconfiguration « parfai[t] la courbe et la lancée » de la création divine, et à travers lui, l'homme et le monde « grandiss[ent] » dans un mouvement de réciprocité. La parole poétique semble pouvoir faire éclore le monde à sa juste dimension, celle peut-être de l'illimité, et chaque étape de cette énonciation participe de la réalisation du sujet énonciateur, et intervient comme une re-naissance de l'être. Dès lors, le poète proclame à ses pairs :

> Je serai le Rayon Visible
> Dont vos siècles obscurs ont préparé l'accueil.
>
> (*OP*, p. 475)

La majuscule employée pour l'expression « Rayon Visible » par laquelle il se définit, suggère que le poète renaît et se proclame nouveau dieu des hommes. Mais ce statut ne l'éloigne pas d'eux ; au contraire, il lui permet de demeurer au cœur de la cité dont chaque membre est un potentiel dieu. Il rejoint la cité des hommes, devient le Prométhée au service de ses frères délivrant la connaissance de ce que ces derniers ne parviennent pas encore à réaliser :

> Vus, je deviendrais leur Seigneur.
> Possesseurs d'un empire que nous ne parcourons pas,
> Nous sommes les dieux sans la formule
>
> (*OP*, p. 479)

Le premier vers de cet extrait établit la causalité éventuelle entre la reconnaissance du poète qui « voit » les hommes et les fait donc exister, et le fait de devenir par là-même « leur Seigneur ». Cependant, le poète se garde bien d'affirmer ce lien et conjugue le verbe « devenir » au conditionnel. Simple hypothèse, cette relation de cause à effet fait place à la révélation selon laquelle le poète et l'ensemble de l'humanité sont les « possesseurs d'un Empire qu'[ils] ne parcour[ent] pas » et qu'ils sont « les dieux sans la formule ». En d'autres

termes, le sujet énonciateur révèle que les hommes ont le pouvoir de faire naître un univers qu'ils gouverneraient, dont ils seraient les créateurs, et que la réalisation de ce monde dépend de leur voix, voix qui n'ose pas encore prononcer « la formule », le mot fondateur. Dieu parmi des « dieux sans la formule », le poète ne se désolidarise pas du destin des hommes et espère pouvoir montrer la voie d'une édification autonome. Il ne cherche en aucun cas à prendre la place de la divinité, mais incite les hommes à la concurrencer. Il semblerait, comme Pierre Bruno le spécifiait pour Antonin Artaud, qu'il ait « à défendre le "moi" comme exception à Dieu, exception dont la disparition rendrait vaine la lutte pour la jouissance »[229].

Par cet acte verbal de création, le poète devient son propre dieu, se libère de sa condition de créature pour exister par et dans le mouvement d'énonciation. « Le poète enfante son propre verbe, se "nomme" l'Homme, crée sa paternité »[230] et si l'expression poétique « agit » l'objet de son énonciation, elle garantit au sujet énonciateur l'effectivité d'une existence auto-produite. Pour Jean Sénac, « parler, c'est moins communiquer que témoigner de la vie »[231] et parvenir à se faire naître. Le poète remonte le cours du sens vers la forme-poème qui est preuve, en amont, d'une existence pas seulement poétique, bien que dépendante de l'acte de parole. Dans un texte au titre significatif « Narcisse », Jean Sénac âgé tout juste de vingt ans, faisait cette profession de foi :

Je veux créer mon être
En Pouvoir absolu[232]

Le poète exprime ici, qu'à l'instar de Narcisse, il cherche à créer et donc à réaliser par la connaissance et l'action, sa propre image, jusqu'à peut-être se mythifier tant la quête fut tragique.

Ce pouvoir de nomination que s'octroie le poète et qui participe d'une réalisation universelle et individuelle du sujet, ne se limite pas aux domaines existentiels précédemment cités. Si le verbe poétique crée la matière et l'être en les nommant, il devient aussi le

[229] Pierre Bruno, *Antonin Artaud. Réalité et Poésie*, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 1999, p. 73.
[230] Jean Déjeux, « Jean Sénac, poète pour habiter son nom », in *Jean Sénac vivant*, *op. cit*., p. 18.
[231] Jamel-Eddine Bencheikh, « Poétique d'un monde-langage chez Jean Sénac : la tragédie du corps-poème », in *Jean Sénac, clandestin des deux rives*, *op. cit*., p. 46.
[232] In *Afrique*, n°209, mai-juin 1946, p. 14.

dénominateur indispensable à l'existence divine. Ainsi, Dieu ne précède plus l'énonciation mais lui est consécutif.

b/ Le poète fait exister Dieu

Que Dieu soit Dieu, de cela je suis cause.[233]

Comme nous l'avons évoqué précédemment, pour le poète, accéder au nom, c'est concurrencer Dieu comme démiurge, dans la tradition de la genèse biblique. La poésie est convocation de l'existence en tant qu'elle crée en nommant ; ce qu'affirme le poète en écrivant dans le poème « Le Prince d'Aquitaine » :

> Je t'ai nommé
> Pour que tu sortes
> Cru de mes mots.
>
> (*OP*, p. 604)

La création poétique s'impose comme l'envers de la création divine : au verbe du poète se raccroche la présence de Dieu. La parole poétique ne se distingue pas uniquement par son pouvoir de reconfiguration cosmique ; elle devient la condition essentielle à l'existence de Dieu au regard des hommes. La nomination poétique précède la nomination divine et la rend même dépendante d'elle.

> Je les [les poèmes] écrits depuis ces millénaires où le premier poète balbutia sur un roc notre énigme, et nos lèvres qualifiées créèrent d'un même sursaut le nom de l'Homme et sa légende irréfragable : Dieu.
>
> (*OP*, p. 447)

Dans cet extrait de la préface du recueil *Avant-Corps*, écrite le 26 février 1967 et dans laquelle Jean Sénac définit les enjeux de sa poésie et les motifs de sa vocation, l'écrivain s'unit à tous les poètes qui l'ont précédé et confie qu'il ne fait que reproduire ce que la poésie consacre « depuis [des] millénaires », à savoir l'aveu d'une « énigme » et la création de « l'Homme et de [sa] légende irréfragable : Dieu ». L'« énigme » à laquelle il fait d'abord référence désigne certainement le mystère du verbe poétique et de son obscur mouvement de fuite et d'accueil.

[233] Maître Eckart, cité par Michel Camus, in *Paraphrases hérétiques, poésie gnostique*, *op. cit.*, p. 45.

Insaisissable par son essence même, le *logos* soumet le poète, de façon inintelligible, à la nécessité d'écrire. Et Jean Sénac témoigne de ce mystérieux appel auquel il se sent le devoir de répondre, jusqu'à parfois risquer de se perdre dans une lutte acharnée avec le mot qui se dérobe et impose simultanément sa nécessité. La seconde partie de la phrase rappelle la vocation primordiale de la parole poétique depuis ses origines : celle de donner naissance à « l'Homme » en le « nom[mant] », de rendre son existence trans-substantielle, de la faire apparaître en tant qu'entité absolue, essentielle, au sens étymologique du terme. Jean Sénac précise alors que cette nomination est aussi à l'origine de « la légende » divine, dénomination entendue ici pour sa valeur péjorative qui remet en question l'ordre d'apparaition du créateur et de sa créature. Au commencement était donc le verbe poétique qui donna vie à l'homme et à Dieu dans un « même sursaut ». Et le sujet énonciateur revendique ausssi une filiation poétique et exprime sa volonté d'ancrer son travail dans un *continuum*. Si les modalités de son énonciation demeurent singulières, sa vocation suit l'ambition originelle de toute poésie. Artisan du verbe, il modèle sa parole aux objectifs de ses prédécesseurs. Il énonce ici un discours métapoétique qui éclaire et situe certains de ses vers tels que ceux extraits du poème « La nuit » écrit plus d'une dizaine d'années auparavant et qui illustraient déjà la poétique mentionnée dans la préface d'*Avant-Corps* :

> Avec ce sable
> avec la transparence des corps
> nous bâtirons la cité sans bavure
>
> Il me sera permis
> de Te nommer.
>
> (*OP*, p. 221)

La première strophe établit de manière métaphorique les conditions et les objectifs de réalisation de la parole poétique. Constatons pour commencer que la « transparence des corps » se réfère peut-être à l'homme sans Dieu. En effet, nous avons déterminé précédemment que si Dieu refusait de nommer l'homme, il le privait d'une reconnaissance et donc l'amputait d'une partie de son existence. Toutefois, l'homme séparé de Dieu, « bâti[t] la cité sans bavure » ; le pronom personnel « nous » du troisième vers fait sûrement référence à l'humanité déchue qui compte la société des poètes à laquelle appartient Jean Sénac. Ainsi, les hommes se substituent à Dieu pour « bâtir » une autre Jérusalem dont le temple consacrerait leur auto-reconnaissance. Dès lors, le poète utilise son verbe pour « [Le] nommer », c'est-à-dire nommer Dieu et le faire entrer dans la nouvelle alliance des hommes.

Ainsi, l'existence divine réalisée par le verbe poétique succède à la genèse de l'homme par la nomination poétique. Cet extrait illustre parfaitement les principes poétiques énoncés dans la préface d'*Avant-Corps* et institue le sujet énonciateur responsable de sa possible libération. Dès lors, le *logos* poétique prend la forme du salut humain.

c/ L'absolution humaine

Puisque le poète détient le pouvoir de faire naître l'Homme en le nommant, alors le salut devient un acte poétique, et le sujet énonciateur devient son propre sauveur. De l'aphorisme biblique « aide-toi, et le ciel t'aidera », il semble ne retenir que la première recommandation « aide toi », tandis que la promesse suivante « et le ciel t'aidera » fait l'objet d'une remise en question. La parole poétique s'affirme comme la voix du pardon de l'homme à l'homme : elle le transcrit et le produit.

> Tu es ma poésie active. Je t'aime.
> Oui tu es forte tu es belle
> Comme les mots qui trouvent sur la feuille
> leur place
> Notre douleur cicatrisée
> Notre miracle du pardon.
>
> (*OP*, pp. 402-403)

Cette strophe appartient au poème « Citoyens de beauté » écrit entre janvier et octobre 1963, au lendemain de la déclaration d'indépendance de l'Algérie. Le poète s'adresse ici au peuple algérien auquel il reconnaît une grandeur d'âme et de corps qu'il compare à d'autres formes d'idéaux, et en particulier artistiques. La nation algérienne apparaît dès lors comme une « poésie active », charnelle et vivante. Qualifiée de « forte » et « belle » au second vers, elle est ensuite associée à la qualité des « mots qui trouvent sur la feuille leur place ». L'adverbe de comparaison qui sert de liaison syntaxique entre les deuxième et troisième vers, suggère aussi une réversibilité sémantique. En effet, les attributions de force et de beauté faites à la cité sont applicables aux « mots » grâce à la valeur analogique de l'adverbe « comme ». Ainsi, « les mots qui trouvent sur la feuille leur place » et figurent un idéal poétique, incarnent la beauté et la force artistiques. L'idéal social entre en symbiose avec l'idéal poétique, se confond avec l'accomplissement poétique. Le geste de l'homme est associé à la parole poétique, et tous deux semblent participer à l'expression et à la libération de l'être. De plus, le

dernier vers s'ouvre sur l'adjectif possessif « notre » qui réfère aux hommes et non plus à Dieu. Le « miracle du pardon » n'est plus affaire de privilège céleste mais dépend de la volonté humaine. Comme le poète appartient à la cité, il est légitime de penser que la poésie participe aussi de ce « miracle du pardon » : elle en est peut-être le signe et le transcripteur. Ainsi, le poème et ceux auxquels il s'adresse, parce qu'ils opèrent chacun en faveur de la réconciliation et du pardon, oeuvrent au salut de l'homme et du poète en particulier.

Dès lors, même si la parole poétique s'essouffle, le poète est assuré de son salut. Dans son impuissance à dire, il continue d'exister et de s'élever. Il y revendique le droit à la « paix » et au « pain » qui le nourrissent. La dérision du langage n'est donc pas une fin, mais un autre espace de réalisation qui le sauve de sa propre damnation poétique.

> Dans l'impuissance et le précaire j'exige
> Sur la peau
> Un peu de paix
> Dans les mots
> Un peu de pain.
>
> (*OP*, p. 670)

Dans cet extrait du poème « Érosion II » écrit le 4 octobre 1970 et appartenant au recueil *dérisions et Vertige* dans lequel le poète témoigne du « vertige » de l'écriture et des « dérisions » du langage, le poète rappelle que malgré « l'impuissance et [la] préca[rité] » de sa parole, on lui doit, et plus encore, il se doit « un peu de paix » et « un peu de pain ». Ces expressions métaphoriques servent à illustrer que dans leur imperfection et leur absence même, les mots continuent de l'apaiser et de le nourrir, c'est-à-dire de le sauver. Le poète continue de se créer à partir de la négation de la littérature. Tout n'est pas seulement à dire mais à redire. Rien n'est nommé définitivement parce que l'essence de tout est sans doute d'être perpétuellement sans nom.

Au terme de ce chapitre, nous constatons que chez Jean Sénac subsiste une volonté inassouvie de s'emparer du langage secret des choses universelles détenu jalousement par Dieu. La colère du poète envers ce Dieu qui ne répond pas à ses appels et anéantit son espoir d'être enfin nommé, est la traduction de son impuissance à égaler le Verbe divin. Le sujet énonciateur ne cherche pas à écrire un nouvel évangile qui promulguerait l'effondrement du règne céleste, mais l'écriture poétique s'affirme comme l'acte ultime de reconnaissance qui

pallie au manque d'existence. Cependant, la parole poétique ne parvient pas à réaliser l'ambition originelle d'un auto-engendrement verbal. Le poète réalise l'insuffisance du *logos* et promulgue l'avènement d'un langage charnel. Le lyrisme sénacquien prend alors racine dans « l'Autre Alphabet »[234], celui du silence ; mais ce silence n'est pas aride comme un mutisme contraint car « tout discours se reprend dans le non-discours »[235]. Il s'interprète au contraire comme « la traduction de l'idée à travers l'union charnelle »[236], un espace d'énonciation à conquérir pour le poète « qui lutte contre l'inadaptation de l'expression »[237]. La concision de la parole poétique effective dans les derniers recueils du poète résulte d'une désarticulation du langage qui mime simultanément les effets destructeurs d'une exaltation de la vie menée à son paroxysme, et la lutte désespérée avec le verbe poétique. Le poème continue de se créer à partir de la négation du *logos*, et comme l'énonçait Maurice Blanchot : « La poésie nouvelle institue le règne "de ce qui ne se peut pas", désignant à l'homme comme sa vocation suprême quelque chose qu'il ne peut pas énoncer en terme de pouvoir »[238]. Les effets de silence traduisent ainsi une tension poétique qui ne signe pas la disparition de la parole mais marque peut-être un seuil, un temps de préparation à l'émergence d'un autre langage que la mort prématurée du poète nous empêchera de découvrir. Ainsi la poétique et l'expression lyriques de Jean Sénac traduisent une évolution existentielle singulière, conditionnée par l'expérience ontologique et spirituelle de l'être en devenir. De même, l'écriture poétique influe sur la détermination et l'affirmation du sujet dans chaque domaine de son existence.

[234] *OP*, p. 107.
[235] Maître Eckart, cité par Michel Camus, in *Paraphrases hérétiques, poésie gnostique*, *op. cit.*, p. 62.
[236] Giuliana Toso-Rodinis, « Le sort de Jean Sénac en France », in *Œuvres et critiques*, *op. cit.*, p. 61.
[237] *Ibid*.
[238] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Éd. Gallimard, 1955, p. 276.

Conclusion

N'immobilisez jamais un poète dans son vers.
Le poète est mobile, ses poignants sont multiples.
Et son éclat baroque va de la lyre aux tripes.

(*OP*, p. 740)

Jean Sénac connaît la lucidité périlleuse et marginale que requiert le travail d'écriture poétique : il accepte de se confronter à l'éternelle remise en question que la poésie lui impose. Mû par les lois de l'incertitude, il devient victime consentante d'un appel incessant à la reformulation, à la réinvention poétiques. Par cette œuvre de recommencement infini, il projette et découvre le spectre illimité de ses re-présentations, spectre à la fois fascinant et terrifiant : fascinant car il est l'indice d'une profonde incarnation et d'un abouchement éclectique au monde et à soi, mais terrifiant car il pourrait révéler les prémices d'une dépersonnalisation où le moi se perdrait définitivement. Car l'écriture poétique telle que l'appréhende Jean Sénac pose le problème à la fois de l'unité, et de l'identité. Et si ce « je » sur le papier était radicalement autre que soi ? L'écriture poétique transcrit-elle l'existence ou fait-elle exister ? Et qui ferait-elle exister ? Ce « je » énoncé se réfère-t-il à une des nombreuses figures du sujet énonciateur, à l'ensemble de ces figures, ou définitivement à un autre que soi ?

Nous avons pu observer dans une première partie que Jean Sénac conçoit manifestement le sujet énoncé comme une re-présentation du sujet énonciateur : il ne peut donc le révéler à l'instant « t » du poème que partiellement et / ou virtuellement. Mais ce dernier possède la propriété « d'incarner » sur le papier la pluralité des figures du sujet lyrique en tant qu'il désigne à la fois le poète, l'algérien et l'homme. Il ne s'agira donc pas tant d'atteindre une vérité du sujet que de toucher à la diversité de son expression. À la question « qui est-il ? » se substitue celle sans doute plus appropriée de « combien est-il ? ». Car, que le sujet précède le verbe poétique ou naisse de l'acte de parole, un constat s'impose : celui de la pluralité de l'être énoncé et énonciateur. Les lois de la pluralité qui deviennent une composante identitaire, fragmentent le moi en figures successives, le sujet devenant tour à tour l'un puis l'autre. L'ensemble de ces figures du sujet lyrique forme une trame continue de

l'être que la subjectivité segmente en tranches arbitraires. Le moi devient alors un être composé, appréhendé comme une série de figures distinctes ; mais ce qui constitue la substance de l'être, son unité, c'est la permanence de cette propriété (la diffraction du sujet) et son mode opératoire spécifique. Ainsi à la fois présent et absent à lui-même, le poète cherche dans l'expression poétique les moyens de se rejoindre. L'enjeu pour lui paraît moins celui de se définir que de se saisir. En cela il rejoint la pensée de Michel Leiris lorsque celui-ci déclarait : « Définir, c'est Disperser. Dilemme de la Démence »[239]. Ainsi, tenter d'identifier fixement la voix poétique serait une entreprise vaine, infinie et stérile qui nous égarerait davantage sur les voies de la méconnaissance du sujet lyrique car « poésie et représentation de soi participent pareillement du hors-définition et de l'éclatement »[240]. À cette fragmentation du moi qui s'énonce irrémédiablement dans chaque recueil poétique répond la satisfaction d'une conscience qui cherche à travers le « je » énoncé la confirmation d'un vécu simultanément et en amont de l'écriture, sans pour autant chercher à en cerner ou à en analyser les motifs d'existence. L'écriture poétique projette Jean Sénac à l'horizon de lui-même ; et « si le locuteur-référent est en quelque sorte sans origine repérable, il est en même temps omniprésent »[241], sous couverture de la représentation, comme modèle de l'image à lire.

Ainsi le poème contient ce que Baudelaire avait remarquablement énoncé dans son incipit : « De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là. »[242]. L'écriture poétique agit par effet de « bruissement de la langue »[243] qui rend compte d'une présence protéiforme. Elle devient alors pour Jean Sénac le moyen de prendre acte et de convoquer, de réunir, même partiellement, cette pluralité énonciative et ontologique. Elle devient un espace d'agencement des figures du sujet lyrique, leur point de convergence où se dessine l'espoir sans cesse battu puis renaissant de retrouver les marques d'une unité originelle ou à venir. Cette entreprise d'édification de l'être n'obéit à aucune logique schématique mais s'appuie sur un travail d'archéologie intime, minutieux et incertain, un travail de déconstruction, de fouille, qui casse la glaise de l'image pour toucher à l'essence de l'être. Comme l'énonçait René Char : « la première opération poétique [est de] se démanteler sans se détruire »[244] : double mouvement

[239] Michel Leiris, *Mots sans mémoire*, Paris, Éd. Gallimard, 1969, p. 82.
[240] Philippe Met, *Formules de la poésie*, *op. cit.*, p. 114.
[241] *Ibid.*, p. 110.
[242] Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, Paris, Éd. Gallimard, 1986, p. 89.
[243] Expression empruntée au titre de l'essai critique de Roland Barthes paru aux éditions du Seuil, en septembre 1984.
[244] « Moulin premier » in *Le marteau sans maître* in *Œuvres Complètes*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, rééd. en 1990, p. 62.

de démantèlement et de reconstruction qui appartient à un même équilibre précaire mais fécond pour celui qui cherche à comprendre qui il est. Ainsi, l'entreprise poétique de Jean Sénac reflète un éclatement et une mise en abyme du moi, où réalité intérieure et réalité poétique sont étroitement mêlées. Elle pourrait se déterminer comme un processus complexe de mise en miroir et d'effacement du moi à l'issu duquel la conception de la poésie et de la représentation de soi se définissent autant qu'elles s'indéfinissent mutuellement.

Dans la seconde partie de ce travail de recherche, nous avons souhaité mettre en perspective l'édification ontologique et poétique du sujet lyrique et l'évolution des repères religieux du poète qui fondent aussi le schéma de son identité. Car aux questions « qui suis-je ? » et « qui l'écriture peut-elle révéler de celui qui la fonde ? » s'entend celle qui interroge la nature du lien qui unit le poète à Dieu, entité spirituelle à l'origine de toute création. En effet, pour Jean Sénac, le verbe poétique, dans ses considérations initiales, tient son pouvoir de transcendance du Verbe divin. Mais qu'en est-il alors lorsque Dieu s'absente de l'espace communicationnel ? Le verbe poétique peut-il se substituer à la parole sacrée et devenir à son tour matrice de la création ? Et surtout, de quelle nature devient la place qu'occupe le sujet lyrique dans l'énoncé poétique comme dans le monde sensible ?

Nous avons pu apporter quelques éléments de réponse à ces questions en observant l'évolution du discours poétique qui thématise et interroge le rapport entre le poète et Dieu, entre parole poétique et verbe divin, et en révèle toute la complexité. Nous avons pu alors juger de l'abondante fréquence d'apparition de motifs bibliques ou de mythes sacrés, fréquence qui informe le lecteur d'une prise de conscience puis d'une remise en question de l'héritage culturel et religieux du poète. Si la foi catholique de Jean Sénac, longtemps mise à l'épreuve dans et par le travail d'écriture, a finalement plié sous le poids du soupçon, c'est pour faire place à une foi envers l'humanité qui rappelle sans cesse Jean Sénac à ses priorités existentielles. Outil d'appréhension du sensible, elle entretient l'espoir salvateur auquel le poète se raccroche pour ne pas succomber à la résignation poétique et à la désillusion.

La poésie de Jean Sénac repose sur la mise en scène récurrente d'un sujet énoncé en adéquation ou en rébellion contre Dieu, représentation qui révèle l'enjeu pour le poète de toucher à la vérité du lien qui confond, au sens étymologique du terme, le profane et le sacré. La parole poétique, en même temps qu'elle expérimente les différentes réalisations de ce rapprochement, donne à entendre le malaise d'un sujet énonciateur qui s'interroge sur la part d'illusion et de réalité qui fonde ses croyances et ses convictions. Ainsi la remarque de Jean-Michel Maulpoix s'applique parfaitement à l'écriture poétique sénacquienne lorsqu'il déclare

que « l'illusion lyrique conduit [alors] à croire s'emparer de l'absolu »[245] ; en effet, cette illusion mène Jean Sénac à la certitude de contenir Dieu dans son verbe poétique ; mais le poète réalise bien vite que sa parole n'est qu'un pont jeté entre l'idéal et l'effectif, qu'elle ne lui fait prendre la mesure que de ce qui pourrait être, et qu'elle l'abandonne une fois de plus à ses errances. Le poète ne trouvera alors son salut que dans le martèlement incessant d'un questionnement poétique et métapoétique dont la réponse importe finalement moins que le mouvement qui lui est intrinsèque ; ce qu'affirme Albert Béguin lorsqu'il déclare :

> L'expérience spirituelle, et surtout celle du poète, n'est jamais la simple étape d'une évolution linéaire dans le temps. Achevée, menée aux ultimes horizons accessibles, elle assure une connaissance qui est instantanée, liée à l'instant où elle se produit parce qu'elle est inséparable des mots qui l'incarnent. Mais tout est toujours à reprendre au point de départ. Si chaque œuvre de cette nature est le lieu d'une conversion, celle-ci tombe sous la loi générale des conversions qui ne sont jamais acquises mais à refaire sans terme stable.[246]

Au terme de ces rappels synthétiques qui répondent en partie à la problématique articulant l'hétérogénéité ontologique et poétique du sujet lyrique aux qualités d'une écriture susceptible de fonder un espace de convergence des multiples figures du sujet énoncé et énonciateur, nous pouvons tenter de singulariser davantage la parole lyrique de Jean Sénac.

Si l'écriture sénacquienne révèle une étroite relation entre parole lyrique et restauration d'une communication mutilée par les préjugés et l'aliénation de masse coloniale, c'est que le poète croit au retour d'une intersubjectivité à la fois empathique mais non complaisante, salvatrice, charnelle et universelle. Mais cette dialectique ne peut trouver sa réalisation sans une grande exigence langagière qui éprouve sans cesse la valeur du « je » énoncé et construit parallèlement une identité poétique au sujet énonciateur qui travaille à sa quête identitaire.

En effet, Jean Sénac tente d'ajointer sans cesse la sphère du sensible à celle de la signification tout en problématisant cette translation dont le résultat lui apparaît éternellement insatisfaisant. Il se heurte continuellement à la dichotomie de l'énoncé poétique qui donne sens mais ne rend pas l'épaisseur du réel. La structuration de l'image poétique, la dynamique symbolique de la couleur, la tonalité ironique, le rythme et la valeur de la référence, organisent ou réorganisent alors la signification poétique pour tendre vers une « présence » du sujet lyrique. Mais la poésie sénacquienne nous a permis de mieux saisir aussi combien « l'intervention sensible de la parole poétique se donne aussi dans une essentielle

[245] Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie malgré tout*, *op. cit.*, p. 17.
[246] Albert Béguin, « Découvertes rimbaldiennes », in la revue *Empédocle*, juin-juillet 1949, pp. 89-90.

ambivalence, chevauchant, dans un retournement constant, l'absence et la présence, signe mobile de [la détermination à] être comme de la perte d'une unité qui demeure au-delà de toutes les [réalisations poétiques] »[247]. La parole lyrique sénacquienne n'a donc pas seulement pour vocation d'incarner dans le discours comme dans le monde sensible la figure d'un sujet en quête de détermination et surtout d'appréhension ontologiques et poétiques, mais de découvrir cette tension proprement créatrice par laquelle le monde perçu et le monde conçu tentent de communiquer, l'intelligible et l'affectif de s'aboucher.

Le poème s'offre, pour Jean Sénac, comme un jeu de miroir et un espace de présence qui réfléchissent (selon la double acceptation du terme) un sujet polymorphe dont la parole poétique s'efforce de ne jamais « tomber dans les travers de l'épanchement lyrique »[248], dans ceux de l'effusion sentimentale, qui pourraient éclipser son véritable enjeu : celui de « saisir la coïncidence la plus exacte possible entre écrire et vivre »[249] tout en recueillant les résonances d'une voix. Jean-Claude Pinson fait remarquer dans on ouvrage *Habiter en poète* que certains écrivains tels que Jude Stéfan, Christian Prigent ou encore Dominique Fourcade considèrent le lyrisme comme « une rechute dans la vieillerie poétique [du] navrant subjectivisme »[250] ou encore comme « béance baveuse du moi »[251]. Le lyrisme poétique de Jean Sénac relève certainement d'une conception « représentative » du rapport du sujet au monde et à lui-même répondant au « stade du miroir comme formateur de la fonction du Je »[252], mais il doit davantage s'entendre comme un dépassement de l'identification au profit d'un élan, d'un « mouvement vers ». Ainsi l'ironie et l'auto-dérision oeuvrent-elles à rappeler sans cesse l'infructuosité d'un lyrisme sentimental et expriment-elles l'impuissance du poète à réaliser ses ambitions ontologiques et poétiques. Comme l'énonce Jean-Michel Maulpoix, « le poème creuse le manque en le comblant : il ravive la blessure qu'il paraissait cicatriser. C'est pourquoi il n'a pas de fin et doit recommencer, reprendre, repartir de nouveau. Écrire est cet incessant mouvement de "tendre vers" et de "retomber dans" »[253]. Moyen de considération et non d'identification du sujet, il révèle et fonde les blessures jamais résorbées dans lesquelles s'enracine l'œuvre de Jean Sénac. Il constitue un moyen de défiguration et de reconfiguration du sujet dans un mouvement perpétuel de relance. Ainsi, « peu importe en fin de compte que

[247] Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, P.U.F., 1998, p. 5.
[248] Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, *op. cit.*, p. 221.
[249] *Ibid.*, p. 220.
[250] Jude Stéfan, « Entretien avec Eric Audinet » (1985), in *Cahier Jude Stéfan*, Paris, Éd. Le temps qu'il fait, 1993, p. 131.
[251] Christian Prigent cité par Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, *op. cit.*, p. 221.
[252] Jacques Lacan, *Écrits*, *op. cit.*, p. 89.
[253] Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie malgré tout*, *op. cit.*, p. 20.

le lyrisme soit un leurre s'il a pour effet de relancer la créature chaque fois qu'elle menace de s'immobiliser »[254].

Héritier de Baudelaire et de Rimbaud qui lui ont légué les fruits et les échecs de leurs révoltes, Jean Sénac possède une conscience éclairée de ce vers quoi doit tendre sa poésie et surtout de ce à quoi elle ne parviendra pas. Ne cédant pas à la résignation, sentiment que lui interdit l'écriture poétique, il travaille à rendre son désir, sa lutte et son entêtement perceptibles et contagieux. Ainsi l'exigence suprême de sa poésie est à la fois « dans ce congé perpétuel qu'elle se donne à elle-même »[255] et qui, paradoxalement, rappelle sans cesse le devoir d'écriture aux prises d'une confrontation infinie entre réalité et illusions lyriques.

> Et aujourd'hui en cette tombe
> Tu ES
> Comme le frère qui ouvre le passage et qui
> attend. [256]

[254] Jean-Michel Maulpoix, i*bid*.
[255] *Ibid.*, p. 59.
[256] Poème de Jean Pélegri cité par Jean de Maisonseul à l'ouverture des Rencontres Méditerranéennes de Provence des 22, 23 et 24 septembre 1983, in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, *op. cit.*, p. 15.

Annexes

Annexe I : Chronologie de l'œuvre poétique de Jean Sénac

Annexe II : Reproduction du poème « Abdallah Rimbaud » de Jean Sénac

Annexe III : Reproductions de trois tableaux du peintre Augustin Ferrando

Annexe IV : Reproductions d'œuvres picturales et sculpturales des artistes Orlando Pelayo, Louis Nallard, Sauveur Galliéro, Denis Martinez, Abdallah Benanteur

Annexe V : Portraits de quelques écrivains croqués par Jean Sénac lui-même

Annexe VI : Reproductions de deux tableaux de Zérarti

Annexe VII : Reproductions de deux tableaux de Simian

Annexe VIII : Reproductions de deux tableaux de Baya

Annexe IX : Reproduction du poème « Nicolas de Staël » de Jean Sénac

Annexe X : Reproduction du tableau « Les Ménines d'après Vélasquez » de Picasso

Annexe XI : Relevé d'occurrences itératives dans l'œuvre poétique de Jean Sénac

Annexe XII : Reproduction du poème « L'Enfant de chœur » de Jean Sénac

Annexe XIII : Perspectives diachroniques

Annexe I

Chronologie de l'œuvre poétique de Jean Sénac

Chaque recueil se compose de différentes sections que nous ferons apparaître.

	Période d'écriture.	Date de première publication.
Poèmes - Madre - Arbre - Gamahées pierres du prince - Terre possible - Mémoire d'Ombla - Chardons - L'Héliobole	1948-1952	1954
Les leçons d'Edgard	1954	1983
Les Désordres - Obélisque de la misère - Ébauche d'un père - La nuit	1952-1956	1972
Poésie - Diwân du môle - Les petites voix - La route d'ombre	1958-1959	1959

Matinale de mon peuple	1952-1961	1961
- Matinale de mon peuple.		
- 1er Novembre 1954		
- Deux messages		
- Diwân de l'état-major		
- Diwân de Yahia S. Ben Hadji		
- Diwân espagnol		
- Afrique		
- Pour saluer Cuba		
- Paix en Algérie		
- Notes en forme de salut		
La Rose et l'Ortie	1959-1961	1964
Le Torrent de Baïn	1959-1962	1962
- La maison du berger		
Aux héros purs	1962	1962
Citoyens de beauté	1963-1967	1967
Avant-corps	1966-1967	1968
- Poèmes iliaques		
- Avant-corps		
Schéma de la misère		
Avant le corps		
Esquisse d'un corps Total		
- Diwân du Noûn (corpoème)		
Louange		
Interrogation		
Étreintes		
Louanges, II		
Le Mythe du Sperme-Méditerranée	1967	1984
Lettrier du soleil	1968	1968
A-Corpoème	1968	1981

Alchimies (Lettres à l'adolescent)	1971	1987
Dérisions et Vertige / trouvures	1967-1672	1983
- dérisions et Vertige / trouvures		
- Préface à vaincre		
- La source et la vague		
- Recours		
- Bardo (Le)		
Plaques	1973	1996

Annexe II

Reproduction du poème « Abdallah Rimbaud » de Jean Sénac

ABDALLAH RIMBAUD

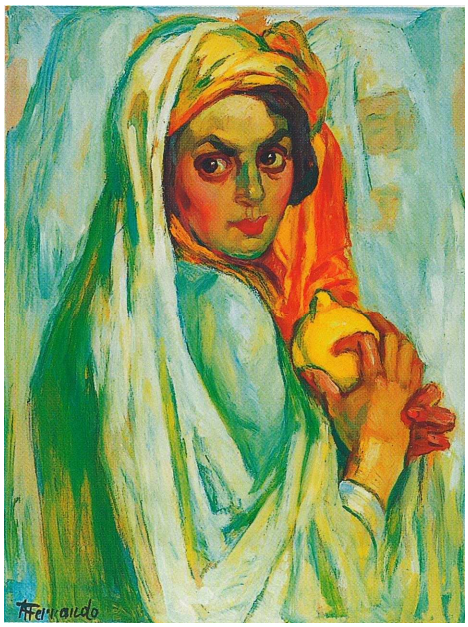
A Tipasa soudain me revient du Harar
Le sceau
L'héritage de Djami
Ton cri lorsqu'il – ou ce silencespace – te pénétrait.
Me vient
Ton nom qui n'était plus Arthur.
Enfin
Nommé ! Et Serviteur.
De plein consentement. Cerclé de sable et d'épineuses.
Puis le silence.
(Et cet ivrogne en toi sans fin qui bouge,
Secoue ses brumes, son clavecin,
Ses oiseaux dans la nuit,
Tandis que Djami t'ouvre et t'inonde te boit
T'accouche.)
Tout un désert pour lit.
La panoplie de bleu, d'urine et d'or massif.
A Tipasa tandis
Que Brahim et Samir font de cette confusion de muscles,
d'os, de nerfs,
Un corps,
Me revient ton prénom qui refus le Cycle
Augure
Insoumis
Vers Ailleurs.

Tipasa, 25 septembre 1970.

Annexe III

Reproductions de trois tableaux du peintre Augustin Ferrando

Augustin Ferrando,
L'Odalisque rose,
gouache sur papier,
vers 1944, 40 x 63 *cm,*
coll. part.

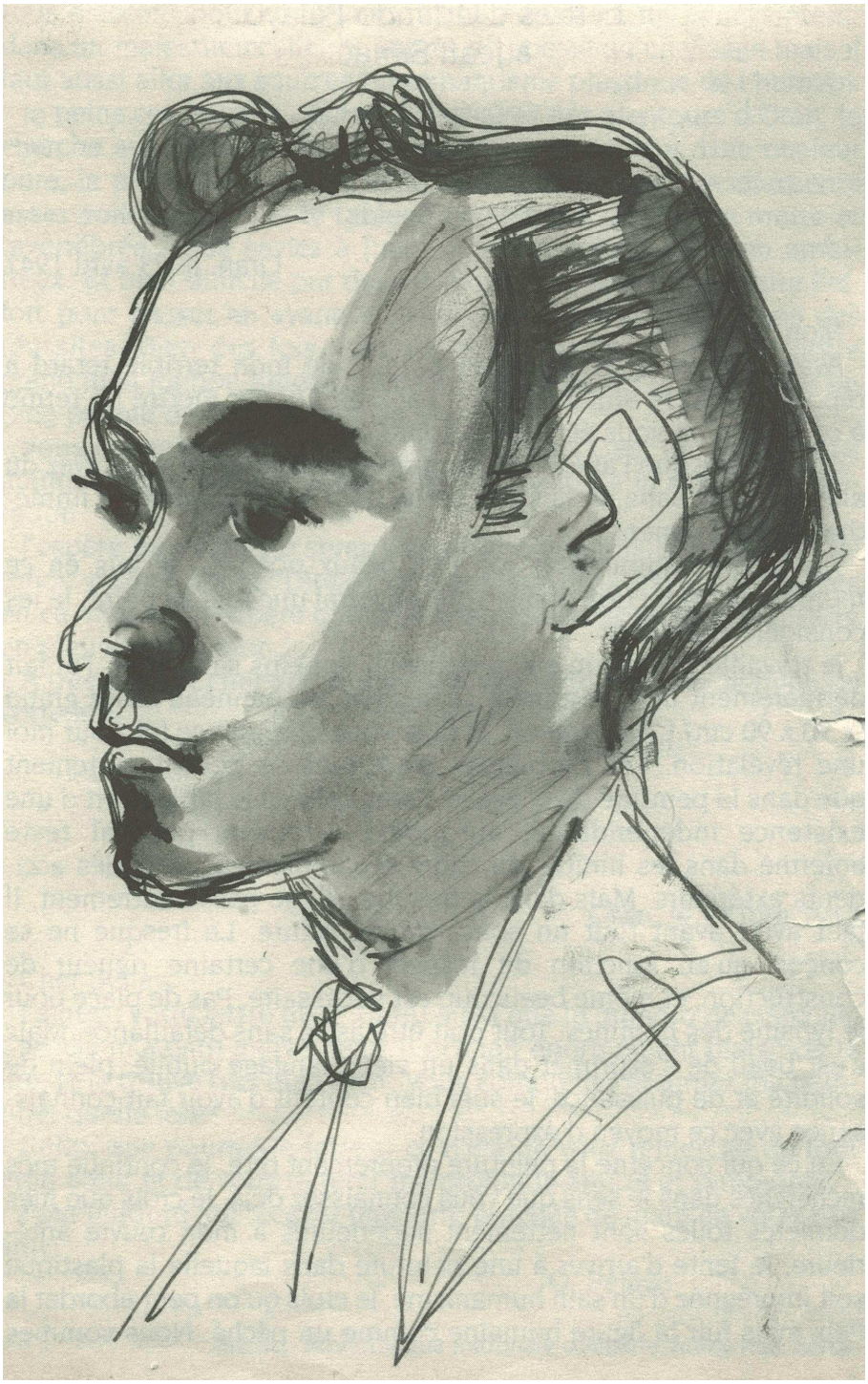


Augustin Ferrando,
La Femme au citron,
huile sur contreplaqué,
juin 1944, 80 x 60 *cm,*
coll. part.

Augustin Ferrando,
Mariage arabe,
gouache sur papier,
vers 1940, 65 x 50 *cm,*
coll. part.

Annexe IV

Reproductions d'œuvres picturales et sculpturales des artistes Orlando Pelayo, Louis Nallard, Sauveur Galliéro, Denis Martinez, Abdallah Benanteur

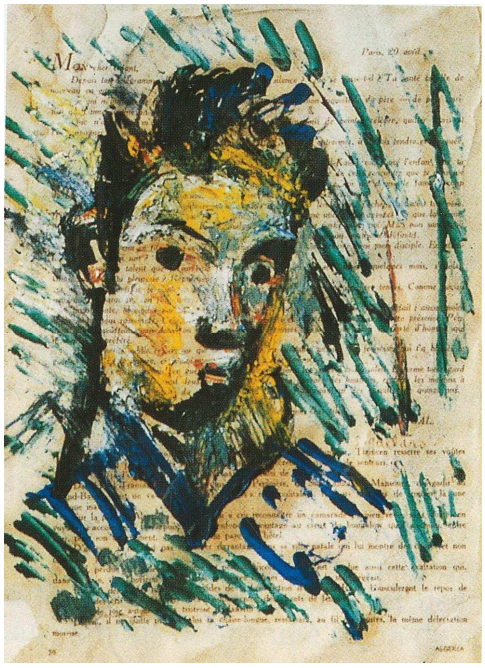


Portrait de Jean Sénac par ***Orlando Pélayo****.*
Au verso figure cette dédicace : « Pour Jean Sénac ce portrait de lui chez moi par notre ami Orlando Pélayo au stylo, Alger, avril 1950, S. Galliéro. »

Louis Nallard,
La Lampe, *Alger,* 1945
(précède Le Jacob et
l'Ange, *dernière toile*
figurative peinte à Alger).

Louis Nallard,
Le Théâtre noir, 1978,
39 x 43 *cm*,
coll. LN Maria.

Sauveur Galliéro,
Alger (sur le Môle), *sd.* ,
coll. Maurice Chaudière.



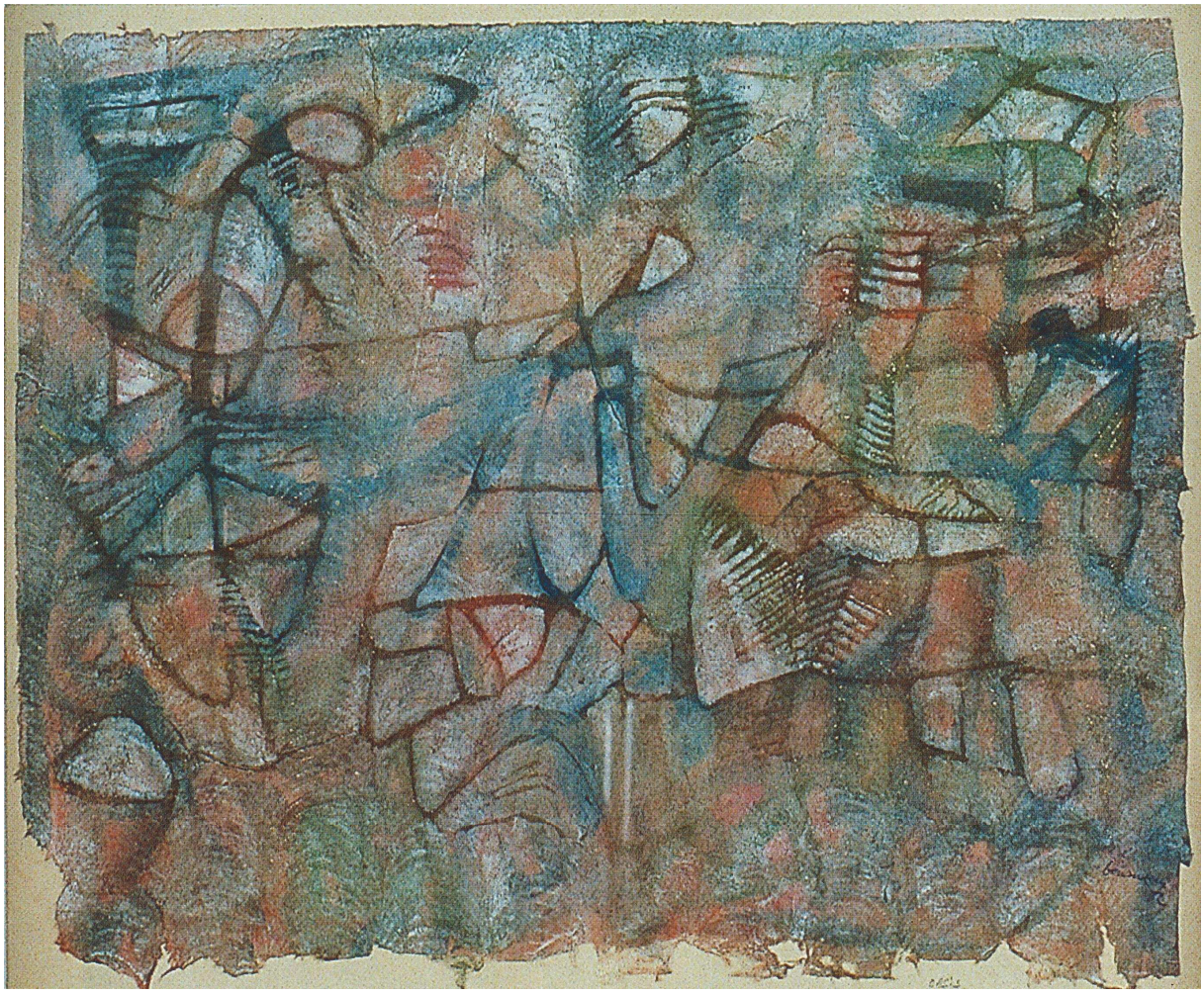
Sauveur Galliéro,
Autoportrait, *sd.* ,
Bibliothèque nationale d'Algérie.

Sauveur Galliéro,
Port d'Alger, 31 x 48 *cm*.

Denis Martinez,
J'ai quelques dents contre vous, 1967, 85 x 52 *cm*.

Denis Martinez,
Relief peint, 1967,
76 x 54 *cm*.

Portrait de Jean Sénac fait, à sa demande, par ***Denis Martinez*** *en août 1973. (Sénac ne l'a jamais vu).*

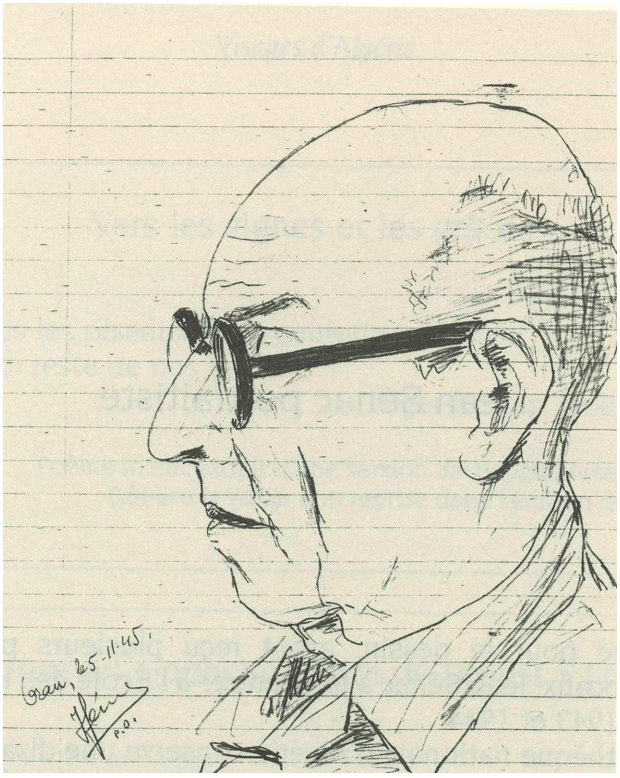


Abdallah Benanteur,
Midi au sud, 1957
61 x 91 *cm*.

Annexe V

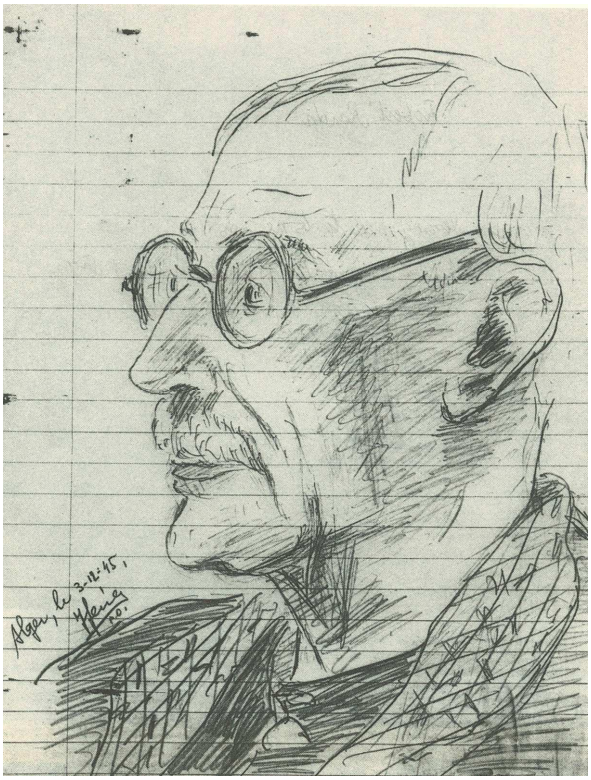
Portraits de quelques écrivains croqués par Jean Sénac lui-même

(Rédigés par Hamid Nacer-Khodja, les textes accompagnant les croquis sont extraits de l'ouvrage *Visages d'Algérie*, *Regards sur l'art*, Paris/Alger, Éd. Paris-Méditerranée / Éd. EDIF 2000, 2002.)



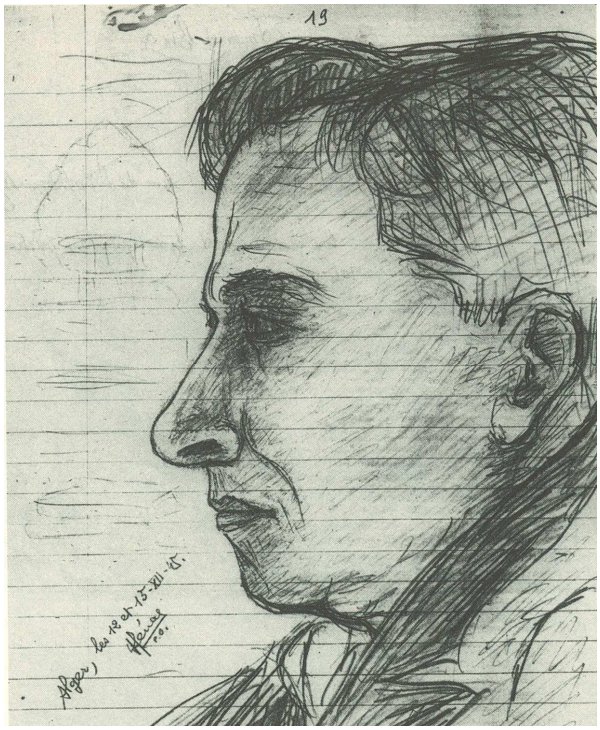
Sadia LEVY (Oran, 1875-1951)

Sadia Lévy est romancier et poète, ami de Robert Randau avec lequel il signe deux récits *Rabbin* (1896) et *XI journées de force* (1902). Sénac narre leur rencontre, le 30 octobre 1945 à Oran dans son journal intime *Heures de mon adolescence* en le présentant « un Moïse peint par Ingres ». Polyglotte, d'une grande érudition, ayant connu à Paris Paul Verlaine (de vue) et Guillaume Apollinaire (de très près), Sadia Lévy lui évoque longuement ces deux figures de la poésie tant admirées. Outre le journal sus-cité, une note de Sénac (in *Afrique*, Alger, n°210, juillet-août 1946) et de ses carnets inédits de 1945-1946 donnent de précieux renseignements sur un écrivain des plus méconnus ainsi que sur la vie intellectuelle de l'Algérie coloniale. Ce portrait de Sadia Lévy a été dessiné le 5 novembre 1945 à Oran. Le concerné l'a commenté ainsi : « C'est bien moi ! on ne m'a jamais si bien réussi. » (in *Heures de mon adolescence*).



Robert RANDAU (Alger, 16 février 1873-4 août 1950)

Le père de la littérature « algérianiste » (néologisme de Randau consacré depuis) a grandement aidé Sénac débutant. Il facilita ainsi son entrée en mars 1946 dans l'équipe de la revue bimestrielle *Afrique*, « bulletin de critiques et d'idées » de l'algérianisme, première école littéraire de l'Algérie coloniale en rupture esthétique avec la Métropole. Les idées de Randau sur la « patrie algérienne » ou le « peuple franco-berbère » (qui ne sauraient trouver de légitimité à ses yeux que sous le giron de la France) trouvent curieusement son prolongement dans la conception du fait national algérien de Sénac qui les cite dans son essai nationaliste *Le Soleil sous les armes* (1957). Le poète a gardé une secrète admiration pour l'écrivain-fonctionnaire, « colonial et non colonialiste », surnommé « Randau le défricheur » (*Oran républicain*, 21 janvier 1947) et considéré comme un « cher Maître » dans les années 1945-1948. Il a réalisé son portrait le jour même de leur première rencontre, le 3 décembre 1945 à Alger.



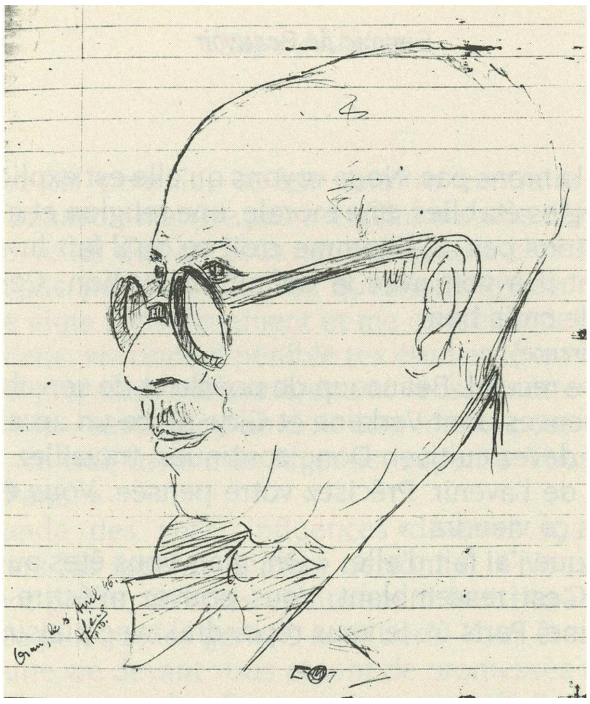
Edmond BRUA
(Skikda ex Philippeville, 15 novembre 1901-Chantilly, 26 avril 1977)

Le poète Edmond Brua, non le célèbre pasticheur en pataouète des *Fables bônoises* (1938) ou de *La Parodie du Cid* (1941), mais celui parnassien de *Faubourg de l'espérance* (1931) et surtout de *Souvenirs de la Planète* (1942), a fortement influencé Sénac qui l'a rencontré en mars 1945 à Alger. Très vite, ce dernier déclara publiquement sa filiation littéraire avec son aîné soit sous la forme de dédicaces de poèmes accompagnés souvent de citations de Brua, soit dans des articles de presse dont le dithyrambique « Edmond Brua, compagnon de la planète et vagabond du ciel » (in *L'Africain*, Alger, 15 janvier 1947). Edmond Brua et sa femme assisteront grandement Sénac, particulièrement pour l'obtention de son premier emploi à Alger après sa démobilisation de l'armée le 6 mars 1946 et son hospitalisation au sanatorium de Rivet le 1er mars 1947. Sénac perdra progressivement contact avec le couple dès 1950 et jusqu'en 1965 date à laquelle Brua quitta définitivement l'Algérie.

Brua dédicace à Alger *Souvenirs de la planète* (« A Jean Sénac, vrai poète. Son ami Edmond Brua. 1945 ») les 12 et 15 décembre 1945, au moment où le poète réalise son portrait. « Une demi-heure de trac pour un portrait raté », note-t-il dans son « Livre d'Or des Poètes Obscurs ».

Simone de BEAUVOIR (Paris, 9 janvier 1908-14 avril 1986)

Sous l'influence de ses premiers maîtres Edmond Brua et Robert Randau, très opposés à la philosophie existentialiste, Sénac rédige sa « Critique de l'existentialisme » (in *Méditerranée*, Meknès, n°16, 15 juin 1946), article écrit peu après sa rencontre avec Simone de Beauvoir les 23 et 24 février 1946 à Alger. Dans ses Carnets de 1945-1946 et de 1946, il consigne longuement le contenu de ses entretiens avec Simone de Beauvoir ainsi que ses impressions, dignes d'intérêts pour l'histoire littéraire.



Paul REBOUX (Paris 21 mai 1877-Nice, 14 février 1963)

Nous possédons peu d'informations sur la « pensée algérienne » de cet écrivain prolixe, polémiste et polygraphe (il a été aussi peintre et journaliste de la presse écrite et radiophonique) si ce n'est – grâce à Guy Dugas – qu'il est l'auteur d'un essai anticolonialiste (*Notre Afrique du Nord : Algérie-Tunisie*, Bruxelles, Éditions de Chabasol, 1946) et d'une préface au recueil *Poèmes en short* de la poétesse d'Algérie Blanche Bendahan (Paris, R. Lacoste, 1948). Sénac l'a rencontré à Oran le 8 avril 1946 où il dessina le jour même son portrait.

Annexe VI

Reproductions de deux tableaux de Reski Zérarti

Reski Zérarti,
Algérie 1830-1962,
Musée national des
Beaux-Arts d'Alger.

Reski Zérarti,
Cuba-Washington,
155,5 x 104 *cm,*
Musée national des
Beaux-Arts d'Alger.

Annexe VII

Reproductions de deux tableaux de Jean Simian

Jean Simian,
Alger, rue Damoura
(près du Jardin d'Essai)
1939, *huile sur toile,*
144 x 90 *cm,*
coll. part.

Jean Simian,
La Meule,
sd., huile sur toile,
21 x 34 *cm,*
coll. part.

Annexe VIII

Reproductions de deux tableaux de Baya

Baya,
Dans la rivière,
gouache sur papier
1966, 100 x 150 *cm,*
coll. part.

Baya,
Deux femmes tenant un bouquet, *gouache sur papier*, 1947,
107 x 75 *cm, coll. part.*

Annexe IX

Reproduction du poème « Nicolas de Staël » de Jean Sénac

NICOLAS DE STAËL

Vous êtes mort, je ne sais rien de la mort des hommes,
rien de la goutte d'eau qui renverse la figure et la dilue
en Dieu.

Dieu lui-même qu'est-il, le néant ou la roche ?
la structure de l'ombre, le suprême reproche,
et peut-être à peine notre interrogation ?

Dieu n'est-ce pas la voix de ma mère qui tremble
quand le dernier arbre rassemble
ses fruits,
quand la misère souterraine
délie la dernier bout de laine
et tout de go nous sommes nus ?

Tout de go il fait nuit
et sur nos cœurs les gens dans la détresse
abandonnent leurs graffiti.

Vous êtes mort, Nicolas de Staël,
et je ne connais rien de la mort des hommes !

Sur la toile le rouge et le noir répercutent
l'armature des ténèbres,
un lit où l'appétit funèbre
du jour
tourne, tourne à nous rompre les vertèbres !

Le soleil sur la peau des gisants se retire…
Nicolas de Staël, vous aimiez tant que cela la vie ?
tant que cela pour la briser
sans même un cri ?

Ceux qui se tuent se tuent dans le silence
comme un petit enfant qui fronce les paupières
et s'en va.

Les uns sont des oiseaux de roche,
les autres, oh nul ne les approche
dans le grand espace alarmés !

Nicolas de Staël, le jaune vous avait-il lâché ?

Un rien suffit, un rien quand la couleur s'insurge,
on dit « adieu, adieu Panurge »
et l'on remonte au premier signe écrit.

Mais dans le cœur, dans le cœur, qui connaît les dimen-
sions de la Merci ?

Paris, 19 mars 1955

Annexe X

Reproduction du tableau « Les Ménines d'après Vélasquez » de Picasso

Pablo Ruiz Blasco y Picasso, 1957.

Annexe XI

Relevé d'occurrences itératives dans l'œuvre poétique de Jean Sénac

À chaque ligne se trouvent répertoriées les pages où le mot-clé cité apparaît. Ces références de pagination sont celles de l'ouvrage *Œuvres poétiques* de Jean Sénac, Arles, Éd. Actes Sud, 1999, notre ouvrage de référence pour toutes les citations utilisées dans notre travail de recherche. Ce relevé permet d'apprécier la diversité et l'importance de certains champs lexicaux et, par conséquent, de plusieurs thèmes présents dans l'œuvre poétique de Jean Sénac.

Abeille(s) / Guêpe(s)	30, 37, 43, 104, 113, 136, 144, 158, 170, 180, 191, 209, 212, 217, 218, 232, 245, 261, 262, 265, 316, 317, 362, 417, 467, 483, 493, 583, 632, 692, 697, 724.
Absence	45, 57, 59, 130, 133, 134, 168, 176, 258, 270, 310, 350, 467, 725.
Amour(s) / Aimer / Amoureux (se)	37, 46, 47, 49, 51, 60, 61, 62, 63, 68, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 87, 89, 90, 95, 106, 108, 110, 111, 113, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 149, 151, 154, 155, 158, 162, 165, 168, 170, 172, 173, 175, 183, 185, 187, 188, 189, 192, 195, 198, 202, 204, 208, 210, 212, 217, 226, 227, 232, 233, 235, 236, 239, 241, 245, 248, 254, 269, 270, 271, 284, 302, 304, 306, 311, 322, 326, 332, 338, 367, 380, 399, 400, 403, 404, 407, 410, 413, 419, 421, 430, 438, 441, 449, 456, 458, 460, 465, 466, 467, 468, 483, 490, 512, 516, 529, 540, 541, 543, 547, 552, 556, 569, 570, 575, 579, 582, 583, 588, 592, 637, 640, 645, 646, 650, 654, 689, 697, 699, 722, 727, 738, 760, 771.
Ange(s)	105, 122, 132, 134, 163, 188, 194, 199, 243, 258, 273, 282, 298, 327, 356, 446, 448, 456, 482, 502, 513, 514, 516, 517, 518, 520, 522, 525, 527, 531, 535, 539, 546, 553, 566, 567, 569, 570, 573, 577, 583, 585, 589, 593, 602, 666, 725, 779.
Arbre(s)	27, 28, 30, 33, 34, 35, 38, 39, 56, 71, 76, 77, 90, 92, 101, 104, 110, 113, 116, 152, 166, 173, 203, 215, 238, 253, 260, 262, 278, 285, 327, 405, 406, 407, 408, 409, 412, 413, 423, 427, 430, 431, 439, 449, 543, 574, 588, 591, 592, 643, 647, 661, 678.
Bavardage(s)	122, 196, 205, 227, 231, 287, 306, 389, 452, 467, 516, 683, 699.
Bonheur / Heureux	23, 26, 54, 59, 60, 87, 93, 104, 124, 127, 136, 180, 183, 239, 255, 312, 324, 386, 406, 408, 429, 440, 450, 500, 518, 553, 578, 595, 706.
Buisson(s)	23, 33, 79, 90, 110, 305, 331, 592.
Cèdre(s)	63, 218, 374, 413, 474, 516, 567.
Cendres	44, 45, 101, 105, 117, 171, 172, 193, 242, 274, 298, 319, 335, 346, 351, 362, 364, 392, 406, 419, 470, 483, 484, 493, 523, 541, 547, 582, 585, 592, 595, 639, 664, 728, 778.

Chant(er) / chanson(s)	53, 56, 75, 97, 129, 138, 192, 197, 199, 202, 211, 216, 226, 237, 241, 247, 249, 253, 261, 264, 265, 270, 272, 298, 302, 313, 320, 323, 324, 329, 338, 345, 373, 380, 399, 400, 402, 404, 407, 413, 417, 419, 421, 422, 423, 424, 426, 427, 429, 430, 431, 437, 440, 459, 476, 494, 501, 508, 513, 518, 531, 542, 551, 552, 556, 558, 563, 573, 574, 577, 579, 588, 590, 593, 601, 603, 612, 613, 629, 634, 636, 641, 644, 646, 652, 668, 694, 698, 705, 706, 711, 718, 755, 756, 759, 771.
Chardon(s)	25, 28, 46, 70, 86, 93, 96, 104, 129, 192, 241, 281, 283, 345, 349, 371, 378, 425, 440, 476, 502, 517, 529, 552, 557, 568, 586, 592, 597, 602, 641, 653, 661, 702, 724, 728, 737.
Citoyen(ne)(s) / Camarade(s) / Peuple(s) / Frère(s)	38, 61, 72, 84, 88, 89, 106, 142, 182, 199, 201, 225, 239, 246, 249, 253, 262, 263, 264, 269, 270, 271, 272, 272, 274, 284, 285, 286, 288, 289, 298, 301, 302, 303, 305, 307, 317, 319, 320, 323, 326, 327, 329, 331, 332, 333, 335, 337, 338, 339, 344, 345, 346, 351, 390, 390, 391, 391, 392, 393, 393, 395, 399, 399, 401, 404, 410, 411, 411, 411, 412, 412, 413, 419, 420, 421, 421, 437, 475, 483, 489, 528, 539, 637, 644, 660, 661, 694, 694, 705, 706, 707, 712, 724, 725, 726, 759, 760, 760, 761.
Cœur(s)	25, 28, 30, 33, 35, 41, 45, 47, 51, 55, 56, 63, 69, 70, 71, 74, 76, 81, 84, 90, 95, 97, 100, 102, 104, 106, 110, 112, 113, 115, 121, 125, 126, 127, 129, 130, 132, 133, 136, 138, 139, 140, 142, 144, 145, 153, 157, 160, 161, 162, 163, 166, 167, 169, 171, 173, 174, 175, 177, 180, 181, 183, 190, 191, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 212, 213, 214, 215, 217, 221, 227, 228, 237, 242, 245, 247, 249, 253, 254, 255, 256, 261, 262, 264, 269, 270, 281, 283, 301, 303, 309, 311, 314, 317, 323, 324, 325, 331, 332, 344, 345, 346, 348, 353, 362, 368, 369, 374, 377, 383, 385, 390, 392, 393, 394, 399, 401, 402, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 413, 417, 427, 428, 431, 437, 439, 440, 460, 465, 468, 474, 483, 485, 486, 501, 517, 519, 524, 540, 556, 567, 573, 574, 578, 579, 583, 586, 593, 683, 694, 707, 709, 758, 783.
Combats / combattre	96, 129, 289, 324, 356, 394, 513, 517, 518, 523, 525, 526, 527, 528, 552, 575, 633.
Corps	32, 47, 53, 54, 89, 93, 94, 97, 101, 121, 125, 126, 133, 136, 145, 156, 168, 169, 172, 177, 181, 188, 191, 192, 195, 197, 211, 216, 217, 221, 227, 236, 237, 241, 246, 247, 261, 271, 275, 277, 280, 301, 310, 311, 329, 335, 346, 351, 352, 353, 372, 379, 385, 390, 391, 399, 400, 401, 403, 406, 407, 409, 413, 415, 416, 418, 419, 420, 421, 422, 430, 438, 452, 453, 456, 458, 466, 470, 475, 478, 479, 488, 489, 490, 491, 492, 494, 500, 507, 508, 510, 514, 516, 520, 523, 525, 539, 545, 547, 548, 551, 553, 554, 556, 563, 566, 568, 569, 570, 571, 575, 576, 579, 593, 594, 601, 602, 605, 613, 614, 615, 616, 629, 631, 633, 640, 641, 643, 644, 646, 659, 661, 667, 696, 702, 703, 704, 705, 708, 719, 724, 725, 731, 732, 742, 762, 768, 792, 797.
Cri(s) / Crier	34, 52, 55, 61, 62, 72, 79, 84, 87, 91, 99, 113, 115, 131, 145, 156, 157, 168, 172, 182, 184, 196, 201, 204, 213, 215, 217, 218, 228, 232, 236, 248, 254, 258, 259, 260, 263, 264, 269, 271, 284, 301, 317, 319, 326, 329, 337, 343, 344, 348, 351, 354, 375, 377, 386, 390, 409, 411, 417, 423, 425, 428, 457, 502, 511, 513, 514, 517, 524, 525, 540, 565, 568, 585, 588, 601, 618, 633, 634, 647, 659, 710, 737.

Croix	30, 34, 51, 73, 74, 133, 217, 218, 695.
Désir(er)	43, 57, 62, 66, 68, 71, 83, 84, 89, 95, 124, 125, 130, 136, 145, 193, 211, 235, 236, 242, 245, 246, 247, 265, 345, 351, 372, 377, 390, 399, 420, 427, 438, 476, 484, 546, 586, 653, 657, 660, 697.
Dieu / Dieux / Seigneur / Père	32, 35, 52, 63, 88, 90, 90, 91, 92, 92, 93, 99, 104, 112, 126, 126, 137, 140, 144, 153, 157, 163, 167, 185, 186, 187, 188, 188, 194, 197, 197, 203, 205, 206, 207, 207, 215, 216, 216, 217, 218, 219, 228, 243, 310, 353, 404, 440, 466, 479, 487 , 501, 502, 513, 513, 514, 517, 518, 522, 526, 527, 531, 539, 543, 545, 547, 558, 559, 591, 606, 612, 614, 616, 637, 641, 647, 661, 663, 674, 683, 717, 718, 724, 725, 725, 735, 767, 767.
Douleur	111, 129, 219, 269, 271, 286, 302, 314, 348, 395, 403, 409, 421, 464, 522, 526, 528, 541, 551, 556, 567, 579, 586, 588, 603, 644, 721, 755, 762.
Écrire / Écriture	173, 174, 175, 226, 228, 241, 253, 289, 351, 500.
Enfant(s)	30, 37, 38, 40, 42, 43, 61, 69, 70, 71, 72, 90, 94, 95, 96, 97, 102, 103, 104, 106, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 124, 126, 130, 132, 135, 141, 145, 149, 151, 156, 157, 158, 159, 160, 168, 171, 177, 190, 191, 192, 200, 202, 204, 207, 209, 217, 229, 232, 241, 254, 255, 257, 258, 260, 271, 275, 279, 292, 293, 304, 311, 324, 326, 333, 337, 338, 344, 346, 348, 350, 362, 381, 384, 400, 403, 404, 406, 408, 409, 410, 412, 413, 422, 425, 449, 477, 486, 518, 520, 523, 557, 588, 597, 602, 630, 643, 644, 693, 694, 705, 710, 726.
Enfer(s)	30, 139, 362.
Épine(s) / Ronce(s)	25, 29, 55, 63, 73, 84, 196, 343, 418, 425, 484, 497, 610, 643, 659, 699, 758.
Espérance / Espoir	51, 72, 96, 195, 262, 267, 270, 271, 272, 291, 293, 294, 298, 299, 302, 303, 305, 319, 320 321, 324, 329, 330, 332, 346, 364, 383, 385, 386, 389, 399, 410, 412, 420, 427, 528, 570, 613, 637, 640, 683, 714, 760.
Exil(é)	37, 59, 78, 125, 129, 158, 186, 197, 208, 219, 263, 269, 291, 293, 298, 301, 304, 389, 408, 412, 418, 419, 469, 534, 552, 558, 568, 573, 589, 590, 603, 661, 701.
Feu(x) / Flamme(s)	24, 25, 42, 59, 68, 69, 84, 86, 89, 104, 116, 121 ,126, 127 128, 130 ,131, 139, 140, 145, 156, 161, 163, 172, 173, 181, 202, 210, 216, 218, 247, 260, 263, 269, 270, 284, 294, 300, 303, 310, 321, 338, 351, 373, 375, 377, 384, 401, 421, 427, 430, 454, 455, 456, 461, 468, 473, 483, 493, 496, 507, 509, 529, 532, 541, 567, 569, 575, 586, 594, 630, 632, 640, 646, 660, 666, 674, 682, 687, 694, 698, 718, 722, 730, 762.
Figuier(s)	151, 313, 346, 439, 590, 591, 649, 653.
Figure /Face / Masque / Visage	31, 32, 33, 33, 34, 55, 63, 83, 93, 95, 102, 105, 113, 116, 130, 131, 137, 149, 163, 167, 174, 182, 183, 188, 194, 197, 199, 203, 209, 213, 215, 227, 231, 243, 249, 255, 256, 260, 269, 280, 287, 302, 329, 330, 337, 356, 363, 367, 369, 377, 386, 410, 416, 437, 439, 468, 483, 486, 496, 502, 512, 526, 546, 585, 589, 613, 635, 661, 703, 719, 726.
Genêt(s)	51, 53, 59, 61, 81, 112, 281, 283, 476, 629.
Genou(x)	25, 26, 30, 49, 58, 130, 153, 173, 186, 247, 404, 426, 457, 465, 472, 483, 495, 524, 547, 553, 578, 587, 648, 572, 583, 719, 730.
Image(s) / Icône(s)	145, 163, 174, 181, 182, 264, 335, 392, 403, 477, 501, 519, 661, 701, 725.

Joie(s)	48, 51, 60, 91, 92, 125, 126, 185, 196, 205, 216, 231, 267, 269, 301, 314, 383, 385, 395, 401, 404, 407, 413, 416, 422, 425, 476, 518, 544, 546, 558, 606, 641, 646, 648, 650, 705, 708, 722, 760, 762.
Larme(s)	29, 32, 53, 62, 63, 79, 88, 97, 103, 113, 190, 205, 216, 218, 219, 228, 237, 247, 260, 271, 286, 291, 303, 330, 333, 346, 407, 423, 428, 466, 540, 552, 575, 576, 586, 587, 601, 602, 634, 666, 694, 709, 727.
Liberté / Libre / Libéré(e)(s)	28, 95, 136, 211, 254, 259, 262, 264, 271, 272, 276, 297, 298, 302, 304, 306, 321, 322, 326, 329, 330, 335, 344, 345, 346, 385, 391, 416, 422, 519, 553, 556, 578, 579, 605, 621, 652, 694, 697, 708, 726.
Lumière	27, 42, 82, 106, 123, 141, 151, 156, 177, 205, 213, 217, 282, 303, 304, 321, 323, 331, 332, 335, 337, 345, 377, 381, 384, 393, 394, 399, 400, 431, 439, 479, 496, 506, 523, 544, 661, 671, 759, 771.
Nuit(s) / Jour(s)	28, 33, 34, 49, 55, 56, 60, 60, 61, 61, 62, 68, 79, 83, 87, 88, 92, 96, 96, 97, 98, 102, 104, 104, 106, 106, 112, 113, 121, 122, 122, 124, 138, 140, 144, 145, 149, 150, 153, 157, 160, 163, 164, 167, 168, 169, 171, 174, 175, 180, 180, 181, 182, 185, 187, 188, 191, 192, 196, 197, 201, 202, 202, 203, 205, 208, 209, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 221, 225, 228, 235, 239, 239, 241, 241, 245, 246, 247, 253, 254, 256, 261, 262, 275, 275, 279, 281, 283, 285, 287, 289, 294, 298, 301, 303, 304, 305, 306, 313, 321, 323, 324, 326, 329, 329, 331, 332, 333, 335, 344, 344, 345, 346, 346, 348, 350, 353, 353, 356, 364, 366, 367, 370, 370, 376, 384, 386, 386, 389, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 401, 402,403, 405, 406, 406, 408, 409, 412, 415, 418, 419, 419, 420, 422, 424, 425, 426, 428, 428, 430, 449, 450, 450, 456, 476, 485, 490, 490, 491, 496, 500, 506, 512, 513, 514, 515, 517, 519, 525, 526, 526, 527, 528, 530, 531, 532, 546, 547, 548, 551, 553, 554, 559, 566, 573, 578, 582, 587, 588, 593, 595, 601, 634, 634, 643, 648, 653, 659, 671, 671, 688, 694, 697, 699, 706, 706, 722, 723, 726, 760, 774, 782.
Malheur(s)	124, 138, 145, 192, 242, 278, 310, 323, 386, 400, 421, 568.
Mensonge(s)	58, 59, 70, 90, 136, 143, 151, 181, 195, 218, 252, 268, 277, 284, 300, 319, 346, 352, 385, 512, 523, 705, 712.
Mer(s)	47, 52, 53, 57, 68, 73, 81, 87, 95, 112, 125, 130, 198, 210, 211, 212, 216, 217, 218, 229, 231, 238, 246, 254, 255, 262, 279, 287, 297, 303, 320, 321, 324, 327, 343, 344, 345, 346, 351, 353, 362, 399, 400, 401, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 410, 412, 416, 417, 419, 420, 421, 422, 423, 425, 426, 428, 429, 439, 440, 441, 450, 452, 455, 456, 460, 461, 477, 479, 483, 485, 486, 492, 494, 500, 501, 508, 515, 519, 520, 525, 526, 541, 542, 545, 547, 552, 569, 589, 592, 601, 633, 635, 641, 643, 644, 660, 661, 666, 678, 682, 683, 686, 703, 712, 718, 758, 762.
Miracle(s)	104, 126, 155, 403, 759.
Moi	54, 59, 72, 77, 81, 82, 87, 90, 101, 106, 125, 131, 132 ,134, 141, 150, 152, 168, 181, 191, 195, 198, 201, 212, 291, 306, 315, 321, 350, 390, 412, 417, 419, 427, 441, 454, 461, 467, 469, 479, 512, 515, 536, 547, 583, 592, 593, 595, 602, 647, 687, 691, 696, 718, 725, 741, 778.
Mort(s) / Mourir	28, 31, 33, 35, 37, 38, 44, 53, 55, 59, 63, 65, 74, 93, 94, 99, 101, 109, 110, 112, 113, 126, 127, 134, 136, 137, 145, 151, 156, 157, 159, 162, 163, 165, 168, 169, 170, 177, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 195, 196, 198, 203, 208, 209, 210, 211, 212, 231, 245, 248, 254, 259, 261, 262, 263, 271, 279, 280, 281, 284, 300, 303, 304, 311, 323, 331, 337,

	348, 349, 353, 356, 365, 377, 379, 384, 406, 408, 409, 412, 415, 417, 418, 421, 422, 423, 427, 429, 431, 441, 466, 471, 475, 494, 507, 539, 541, 542, 546, 551, 566, 567, 581, 592, 595, 605, 616, 635, 641, 647, 648, 669, 670, 691, 698, 699, 705, 725, 726, 728, 734, 742, 767, 768, 773, 781.
Nom(s) / Nommer	26, 37, 59, 62, 63, 66, 67, 71, 79, 91, 102, 129, 137, 142, 143, 144, 153, 155, 159, 165, 176, 185, 187, 188, 198, 199, 202, 216, 221, 231, 245, 256, 269, 270, 286, 299, 303, 306, 309, 345, 348, 403, 410, 426, 427, 474, 531, 536, 540, 552, 553, 558, 570, 574, 579, 581, 586, 598, 603, 632, 645, 652, 659, 675, 701, 728, 761.
Oiseau(x)	26, 27, 28, 33, 42, 44, 45, 62, 73, 75, 79, 81, 89, 92, 106, 156, 183, 199, 201, 204, 215, 216, 238, 309, 325, 332, 381, 385, 401, 406, 407, 423, 428, 430, 474, 510, 514, 553, 578, 583, 635, 637, 659, 725, 737.
Ombre(s) / Obscur	56, 57, 71, 89, 93, 111, 126, 127, 137, 139, 142, 151, 153, 155, 156, 159, 162, 163, 166, 167, 188, 190, 191, 194, 197, 199, 203, 212, 216, 218, 243, 253, 262, 267, 270, 303, 321, 346, 351, 362, 363, 365, 366, 376, 389, 393, 406, 407, 426, 453, 462, 468, 472, 475, 476, 478, 479, 490, 512, 516, 517, 528, 529, 530, 534, 543, 555, 568, 576, 579, 583, 587, 588, 591, 593, 634, 644, 730, 771, 773.
Orgasme	210, 451, 486, 507, 520, 526, 537, 559, 585, 601, 606, 621, 633, 636.
Pain	23, 30, 54, 55, 60, 62, 76, 81, 86, 89, 90, 182, 199, 214, 218, 229, 235, 236, 237, 246, 258, 262, 263, 274, 291, 319, 320, 322, 323, 326, 329, 337, 386, 389, 391, 395, 407, 415, 438, 450, 525, 540, 670, 681, 694, 703, 706, 727, 728.
Paix	46, 56, 92, 98, 121, 134, 139, 188, 205, 211, 217, 239, 246, 253, 257, 261, 263, 296, 320, 322, 335, 364, 385, 386, 391, 401, 439, 509, 522, 527, 563, 570, 589, 635, 670, 696, 725, 728, 753, 767.
Parler / Parole(ur)	23, 24, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 34, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 47, 51, 53, 54, 56, 58, 59, 63, 77, 79, 81, 83, 88, 92, 95, 96, 97, 99, 102, 110, 11,1, 115, 123, 124, 155, 161, 167, 173, 179, 182, 183, 186, 188, 193, 197, 209, 215, 219, 239, 242, 245, 248, 249, 253, 255, 260, 271, 276, 278, 279, 291, 295, 301, 302, 305, 317, 3220, 326, 327, 330, 331, 344, 345, 350 ,362, 370, 372, 377, 380, 390, 402, 407, 424, 437, 449, 454, 455, 461, 467, 513, 522, 544, 582, 618, 632, 636, 642, 647, 660, 688, 697, 701, 706, 712, 725, 761.
Patrie	129, 255, 264, 269, 270, 419, 644.
Peau / Chair	35, 47, 52, 57, 58, 85, 90, 96, 97, 99, 102, 106, 109, 125, 126, 134, 143, 148, 149, 158, 159, 160, 162, 170, 179, 192, 199, 204, 207, 211, 212, 216, 228, 241, 245, 261, 262, 289, 320, 352, 362, 376, 401, 404, 406, 417, 425, 426, 427, 430, 452, 453, 457, 460, 4668, 469, 474, 478, 483, 486, 489, 490, 492, 494, 501, 513, 514, 515, 518, 522, 523, 529, 539, 540, 546, 566, 567, 577, 587, 588, 592, 594, 612, 619, 632, 663, 670, 681, 695, 697, 703, 731.
père	124, 198, 202, 216, 217, 237, 269, 270, 281, 482, 483, 541.
Plaie(s)	24, 26, 27, 53, 55, 57, 68, 70, 77, 96, 97, 99, 116, 150, 193, 196, 202, 242, 249, 258, 262, 277, 309, 351, 366, 391, 407, 421, 437, 449, 468, 475, 477, 501, 506, 507, 517, 518, 519, 521, 526, 539, 547, 553, 557, 558, 566, 573, 586, 588, 589, 592, 597, 603, 605, 612, 636, 641, 649, 677, 701, 703, 721, 731, 732, 733.

Présence(s) Présent(e)(s)	27, 34, 35, 40, 53, 61, 90, 99, 109, 134, 150, 219, 269, 365, 485, 526, 569, 602, 647.
Révolution(s)	249, 286, 332, 337, 338, 339, 396, 399, 400, 401, 403, 404, 406, 411, 412, 419, 427, 428, 437, 461, 542, 636, 642, 706, 707, 759.
Sang(uin) / Saigner	23, 34, 50, 51, 56, 60, 63, 70, 79, 80, 81, 86, 89, 99, 104, 116, 126, 129, 135, 144, 153, 158, 167, 169, 174, 177, 187, 188, 199, 201, 208, 209, 217, 226, 253, 258, 259, 262, 263, 264, 265, 270, 271, 282, 284, 286, 287, 303, 304, 320, 324, 329, 330, 332, 335, 390, 391, 411, 417, 419, 420, 421, 426, 427, 468, 475, 477, 478, 483, 496, 502, 514, 519, 526, 532, 551, 553, 557, 558, 566, 567, 574, 575, 577, 583, 589, 597, 601, 606, 634, 642, 644, 663, 670, 678, 688, 693, 706, 730, 731, 778.
Se taire	91, 122, 160, 190, 218, 219, 265, 272, 281, 326, 350, 455, 483, 529, 569, 578, 643.
Seuil(s)	28, 41, 52, 103, 131, 208, 303, 330, 377, 386, 427, 555, 579, 683, 712.
Sexe / Sperme	66, 127, 162, 211, 509, 516, 539, 540, 541, 543, 546, 548, 559, 566, 574, 575, 586, 589, 606, 613, 633, 647, 648, 666, 681, 695, 703, 722.
Signe(s)	58, 112, 149, 156, 196, 197, 204, 306, 3776, 390, 391, 399, 411, 458, 489, 513, 523, 525, 526, 528, 546, 592, 594, 629, 655, 762, 768.
Silence(s)	23, 27, 28, 30, 40, 41, 51, 53, 60, 71, 72, 79, 83, 84, 90, 95, 97, 101, 108, 110, 115, 145, 168, 194, 196, 204, 217, 239, 243, 246, 254, 261, 281, 283, 317, 319, 323, 350, 427, 452, 460, 468, 478, 483, 486, 487, 489, 506, 511, 522, 570, 575, 593, 595, 636, 643, 659, 678, 679, 688, 696, 710.
Soleil	27, 37, 38, 47, 49, 52, 57, 58, 62, 73, 76, 77, 87, 89, 92, 93, 94, 96, 98, 99, 102, 110, 113, 116, 122, 129, 130, 134, 144, 153, 155, 157, 164, 168, 169, 171, 175, 177, 178, 181, 182, 188, 191, 199, 201, 204, 205, 209, 211, 213, 216, 218, 229, 236, 239, 246, 247, 249, 254, 255, 261, 262, 269, 270, 275, 277, 291, 301, 302, 303, 304, 305, 309, 311, 324, 329, 333, 337, 343, 344, 345, 348, 349, 351, 373, 375, 377, 378, 380, 382, 386, 387, 389, 390, 395, 400, 401, 406, 407, 408, 409, 412, 415, 416, 418, 419, 422, 423, 425, 426, 431, 437, 438, 451, 453, 454, 457, 461, 462, 464, 465, 467, 468, 470, 472, 475, 476, 489, 493, 496, 500, 506, 507, 510, 513, 517, 540, 542, 544, 546, 547, 548, 551, 568, 570, 574, 575, 585, 586, 588, 590, 591, 593, 595, 603, 607, 611, 612, 619, 635, 637, 639, 641, 642, 644, 649, 650, 655, 660, 661, 683, 688, 706, 708, 712, 714, 727, 737, 755, 758, 762, 764, 771, 783.
Solitude / Seul(e)(s) / Solitaire	28, 32, 42, 52, 56, 65, 70, 71, 83, 102, 113, 121, 126, 139, 161, 181, 195, 209, 210, 217, 221, 234, 253, 282, 345, 348, 354, 367, 379, 408, 412, 440, 450, 478, 496, 531, 541, 542, 570, 573, 574, 582, 585, 594, 609, 638, 640, 641, 643, 648, 654, 672, 723, 736, 779.
Souffle	57, 98, 109, 145, 161, 173, 210, 228, 236, 272, 284, 285, 302, 344, 411, 438, 451, 453, 493,509, 511, 515, 546, 578, 588, 593, 594, 596, 636, 661, 699.
Souffrance(s)	137, 274, 301, 302, 345, 389, 411, 613, 760.
Stigmates / Cicatrice(s)	95, 130, 171, 175, 227, 247, 270, 353, 391, 449, 712.
Tige(s)	27, 28, 37, 59, 84, 92, 106, 109, 115, 127, 133, 156, 412.

Trace(s) / Tracer	55, 79, 93, 113, 115, 121, 140, 161, 167, 179, 209, 211, 212, 213, 227, 261, 295, 330, 380, 408, 426, 483, 493, 513, 517, 523, 525, 528, 534, 559, 569, 570, 575, 595, 601, 606, 614, 635, 648, 698.
Verbe	90, 136, 170, 208, 209, 210, 218, 228, 234, 252, 272, 286, 324, 352, 362, 386, 417, 419, 425, 449, 452, 466, 475, 486, 494, 507, 529, 533, 552, 574, 601, 643, 701, 728, 730.
Vertèbre(s)	99, 160, 166, 185, 188, 198, 199, 203, 215, 217, 218, 293, 297, 356, 407, 408, 417, 475, 478, 486, 489, 506, 548, 558, 559, 565, 586, 588, 592, 598, 605, 606, 637, 670, 767.
Vie / Vivre	28, 29, 33, 49, 53, 85, 93, 95, 96, 116, 131, 138, 150, 156, 168, 175, 182, 191, 195, 197, 198, 204, 205, 216, 225, 239, 245, 248, 253, 256, 258, 259, 264, 271, 280, 335, 354, 391, 418, 437, 481, 494, 500, 559, 670, 676, 705, 767.
Voile (de Véronique)	33, 55, 63, 98, 99, 174, 179, 188, 287.
Voix	30, 32, 37, 40, 42, 47, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 71, 73, 79, 81, 86, 87, 90, 93, 95, 97, 99, 104, 106, 113, 121, 130, 133, 155, 156, 160, 166, 190, 196, 199, 202, 203, 215, 217, 221, 253, 269, 270, 272, 273, 289, 290, 293, 302, 333, 348, 364, 384, 412, 431, 501, 507, 531, 539, 594, 727.

Annexe XII

Reproduction du poème « L'Enfant de chœur » de Jean Sénac

L'ENFANT DE CHOEUR

à Edmond Brua

Par un détour de vésanies
la lumière au cœur descend
le tabac chasse l'encens
mais la main la main consent
aux gestes de la liturgie
un cantique nous mord le sang

Hier encor vous étiez beau
qu'importait le carnabot
puisque vous aviez le soleil aux os

Difficiles années vous tressez des fascines
autour du corps
l'enfant s'augmente de ses morts
la girelle le fascine
prisonnière de ses remords

Hier encor vous étiez beau
qu'importait le carnabot
puisque vous aviez le soleil aux os

Trident le souvenir se rouille
parfois une caresse un coup
redonnent carrière à cette houille
et l'air autour de l'âme bout

Mon enfant vous étiez beau
l'encensoir le carnabot
dans vos mains étroites
et le soleil qui caracole à votre droite
avant de ruer dans les os.

Annexe XIII

Perspectives diachroniques

Les informations transcrites dans la présentation ci-dessous proviennent principalement des « Jalons biographiques » de l'ouvrage *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, Paris, Éd. Marsa, 1999, pp. 323-380, et de la postface « Érotique, poétique, politique » signée par Hamid Nacer-Khodja, des *Œuvres Poétiques* de Jean Sénac, Arles, Éd. Actes Sud, 1999, pp. 787-802.

Légende :

Engagement volontaire de Jean Sénac pour la durée de la guerre, à Blida

Séjour au sanatorium de Rivet pour pleurésie

Amitié avec Camus

Amitié avec Char

Brouille avec Char

Séjour en France

Exil en France

Guerre d'Algérie

Période d'écriture du recueil cité

Date de publication du recueil cité

1926

29 Novembre — Naissance de Jean Sénac à Béni-Saf.

1929

29 Décembre — Mariage de Jeanne-Marie Comma avec Edmond Sénac.

1933

5 Avril — Divorce de la mère et du père adoptif de Sénac.

1942

Novembre — Publication du premier poème de Sénac « Hymne aux Vaillants » dans *Le Bulletin des Jeunes* (Alger).

Sentiments résolus d'être né pour écrire.
Lecture permanente de Verlaine.

1943

1er Aout — Association des Poètes Obscurs avec 3 amis d'enfance (influence du Parnasse).

Lecture de Baudelaire, Apollinaire et Max Jacob.

1944

Publication de plusieurs poèmes dans *Le Pique-bœuf* (Casablanca), poésie particulièrement autoréférentielle.

Octobre

1945

Printemps — Rencontre avec Emmanuel Roblès et Edmond Brua.
Sénac lit Camus (en particulier *Noces*), Gide (*Les Nourritures terrestres* et *La Porte étroite*), et Rimbaud.

Octobre — Sénac conçoit la « poépeintrie », « synthèse intime des rapports impalpables de la Poésie et de la Peinture. » (*Heures de mon adolescence*).

Novembre — Rencontre Sadia Lévy et Robert Randau. Les convictions de ce dernier (concept de « Patrie Algérienne» + nécessité de connaitre la langue arabe) constituent les prémices de l'engagement politique de Sénac.

1946

Lit Federico García Lorca.
Rencontre avec Simone de Beauvoir.

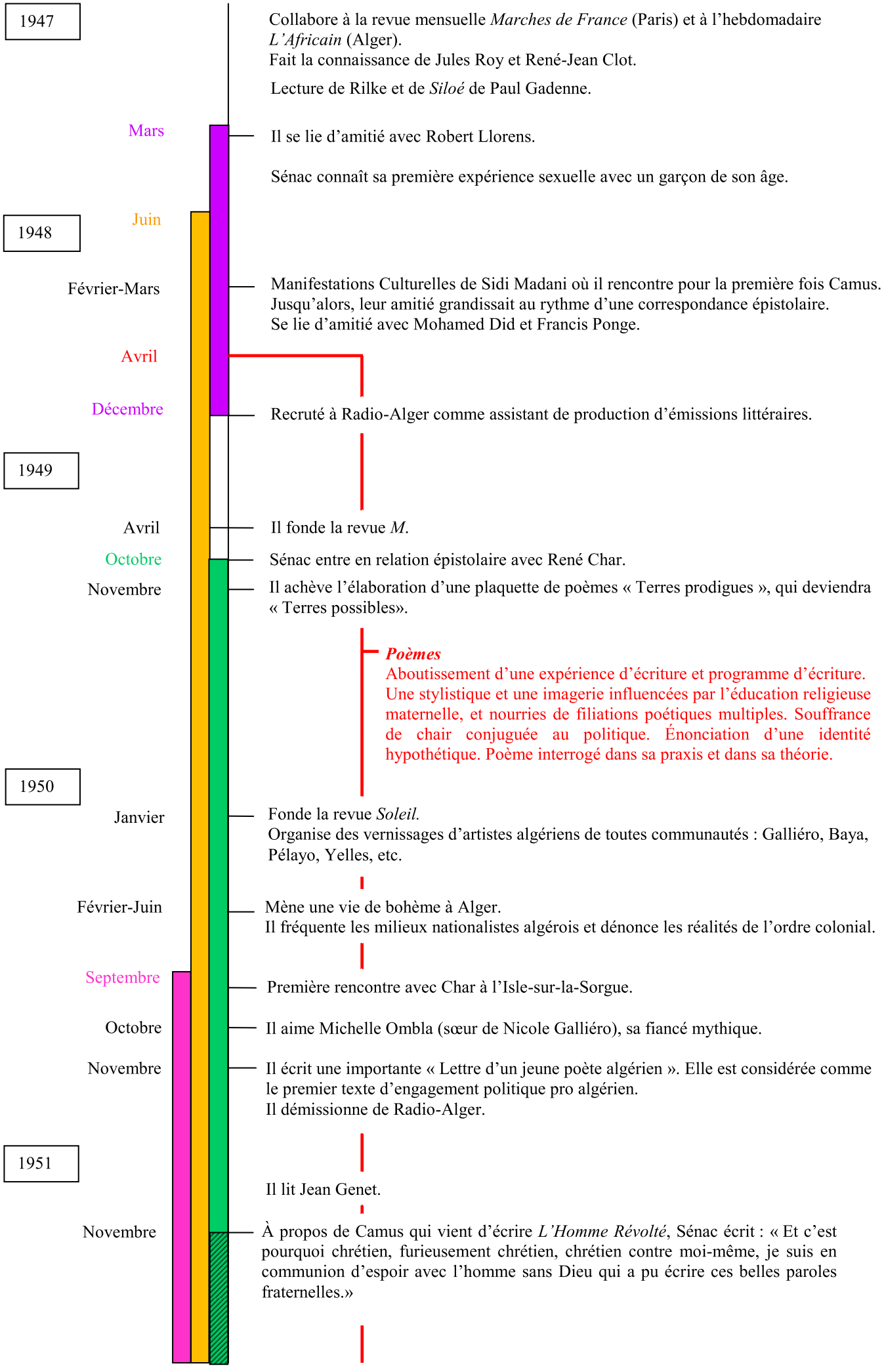
Mars

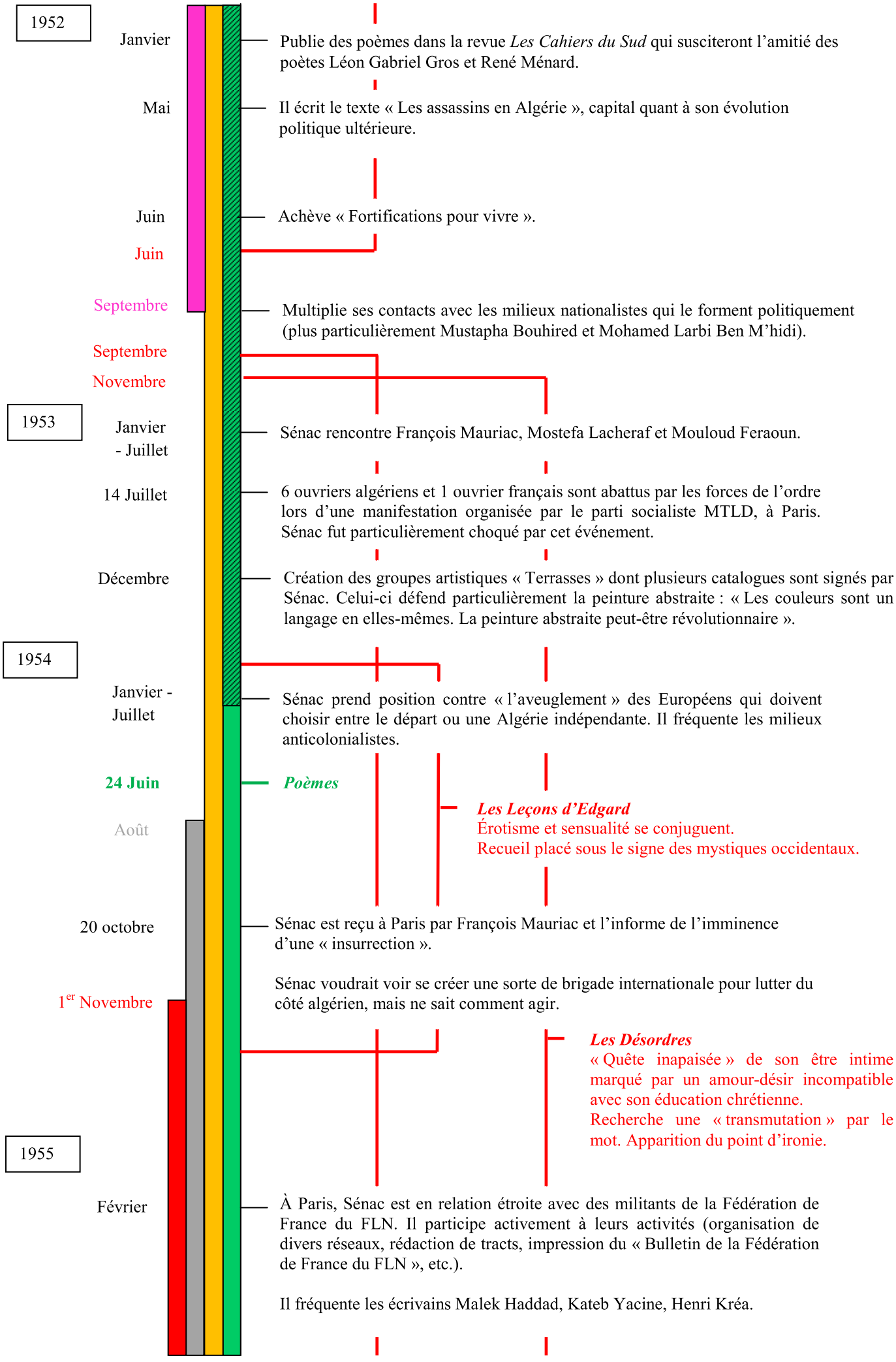
Avril — Parrainé par Randau et Brua, il entre dans l'Association des Écrivains Algériens.
Collabore à la revue *Afrique.*

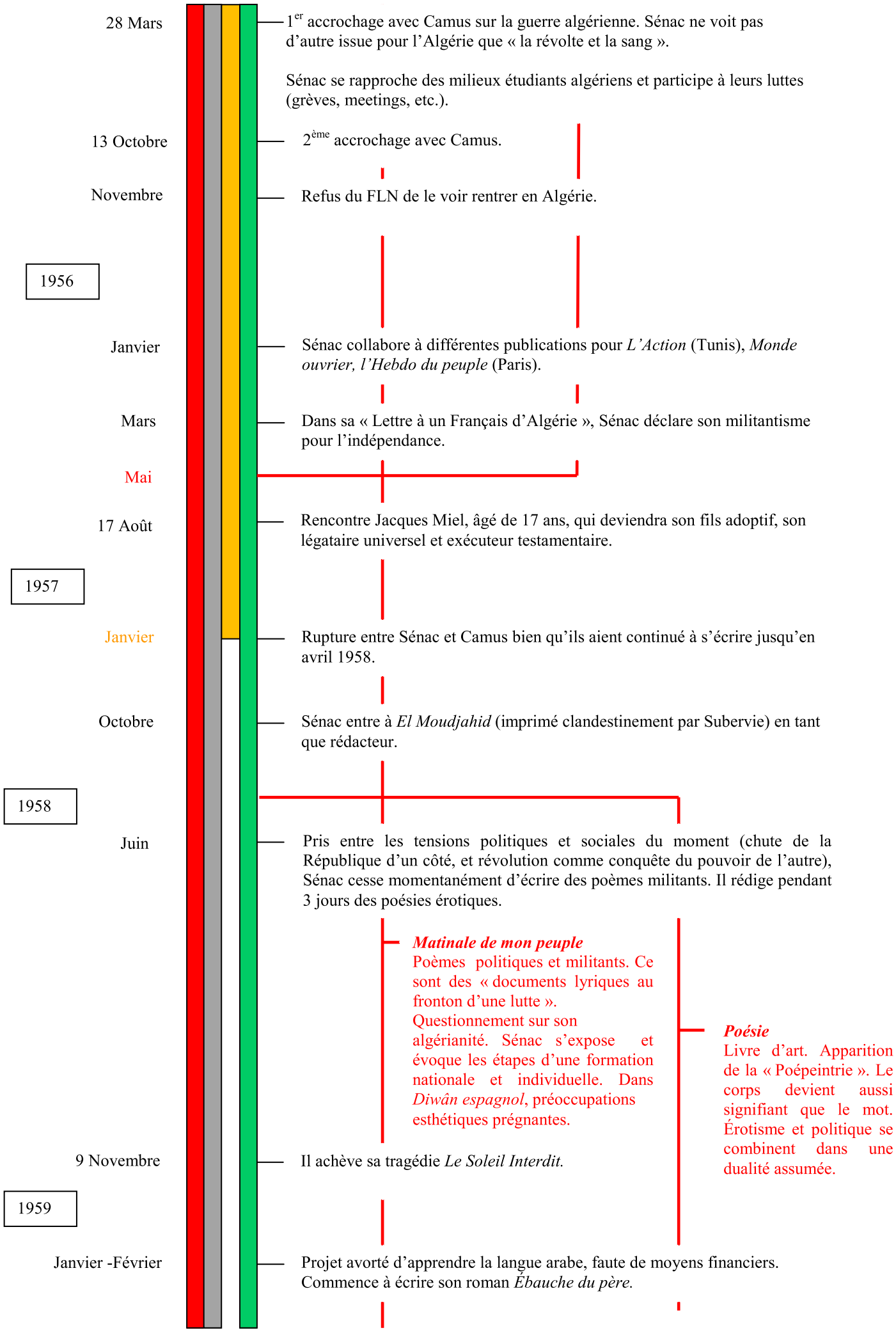
Juin — Fonde le cercle artistique et littéraire Lélian auquel appartiennent Audisio, Dermenghen, de Maisonseul, Galliéro et d'autres artistes algérois.

Décembre — Sénac achève *Le Rêve d'où je sors.*

Collabore avec la revue *Oran-Républicain* (articles littéraires et artistiques dans la rubrique « Visages d'Algérie »).


1947
Collabore à la revue mensuelle *Marches de France* (Paris) et à l'hebdomadaire *L'Africain* (Alger).
Fait la connaissance de Jules Roy et René-Jean Clot.
Lecture de Rilke et de *Siloé* de Paul Gadenne.
Mars
Il se lie d'amitié avec Robert Llorens.
Sénac connaît sa première expérience sexuelle avec un garçon de son âge.
Juin
1948
Février-Mars
Manifestations Culturelles de Sidi Madani où il rencontre pour la première fois Camus.
Jusqu'alors, leur amitié grandissait au rythme d'une correspondance épistolaire.
Se lie d'amitié avec Mohamed Did et Francis Ponge.
Avril
Décembre
Recruté à Radio-Alger comme assistant de production d'émissions littéraires.
1949
Avril
Il fonde la revue *M.*
Octobre
Sénac entre en relation épistolaire avec René Char.
Novembre
Il achève l'élaboration d'une plaquette de poèmes « Terres prodigues », qui deviendra « Terres possibles».
Poèmes
Aboutissement d'une expérience d'écriture et programme d'écriture. Une stylistique et une imagerie influencées par l'éducation religieuse maternelle, et nourries de filiations poétiques multiples. Souffrance de chair conjuguée au politique. Énonciation d'une identité hypothétique. Poème interrogé dans sa praxis et dans sa théorie.
1950
Janvier
Fonde la revue *Soleil.*
Organise des vernissages d'artistes algériens de toutes communautés : Galliéro, Baya, Pélayo, Yelles, etc.
Février-Juin
Mène une vie de bohème à Alger.
Il fréquente les milieux nationalistes algérois et dénonce les réalités de l'ordre colonial.
Septembre
Première rencontre avec Char à l'Isle-sur-la-Sorgue.
Octobre
Il aime Michelle Ombla (sœur de Nicole Galliéro), sa fiancé mythique.
Novembre
Il écrit une importante « Lettre d'un jeune poète algérien ». Elle est considérée comme le premier texte d'engagement politique pro algérien.
Il démissionne de Radio-Alger.
1951
Il lit Jean Genet.
Novembre
À propos de Camus qui vient d'écrire *L'Homme Révolté*, Sénac écrit : « Et c'est pourquoi chrétien, furieusement chrétien, chrétien contre moi-même, je suis en communion d'espoir avec l'homme sans Dieu qui a pu écrire ces belles paroles fraternelles.»


1952
Janvier
Publie des poèmes dans la revue *Les Cahiers du Sud* qui susciteront l'amitié des poètes Léon Gabriel Gros et René Ménard.
Mai
Il écrit le texte « Les assassins en Algérie », capital quant à son évolution politique ultérieure.
Juin
Achève « Fortifications pour vivre ».
Juin
Septembre
Multiplie ses contacts avec les milieux nationalistes qui le forment politiquement (plus particulièrement Mustapha Bouhired et Mohamed Larbi Ben M'hidi).
Septembre
Novembre
1953
Janvier - Juillet
Sénac rencontre François Mauriac, Mostefa Lacheraf et Mouloud Feraoun.
14 Juillet
6 ouvriers algériens et 1 ouvrier français sont abattus par les forces de l'ordre lors d'une manifestation organisée par le parti socialiste MTLD, à Paris. Sénac fut particulièrement choqué par cet événement.
Décembre
Création des groupes artistiques « Terrasses » dont plusieurs catalogues sont signés par Sénac. Celui-ci défend particulièrement la peinture abstraite : « Les couleurs sont un langage en elles-mêmes. La peinture abstraite peut-être révolutionnaire ».
1954
Janvier - Juillet
Sénac prend position contre « l'aveuglement » des Européens qui doivent choisir entre le départ ou une Algérie indépendante. Il fréquente les milieux anticolonialistes.
24 Juin
Poèmes
Les Leçons d'Edgard
Érotisme et sensualité se conjuguent.
Recueil placé sous le signe des mystiques occidentaux.
Août
20 octobre
Sénac est reçu à Paris par François Mauriac et l'informe de l'imminence d'une « insurrection ».
Sénac voudrait voir se créer une sorte de brigade internationale pour lutter du côté algérien, mais ne sait comment agir.
1er Novembre
Les Désordres
« Quête inapaisée » de son être intime marqué par un amour-désir incompatible avec son éducation chrétienne.
Recherche une « transmutation » par le mot. Apparition du point d'ironie.
1955
Février
À Paris, Sénac est en relation étroite avec des militants de la Fédération de France du FLN. Il participe activement à leurs activités (organisation de divers réseaux, rédaction de tracts, impression du « Bulletin de la Fédération de France du FLN », etc.).
Il fréquente les écrivains Malek Haddad, Kateb Yacine, Henri Kréa.


28 Mars
1er accrochage avec Camus sur la guerre algérienne. Sénac ne voit pas d'autre issue pour l'Algérie que « la révolte et la sang ».
Sénac se rapproche des milieux étudiants algériens et participe à leurs luttes (grèves, meetings, etc.).
13 Octobre
2ème accrochage avec Camus.
Novembre
Refus du FLN de le voir rentrer en Algérie.
1956
Janvier
Sénac collabore à différentes publications pour L'Action (Tunis), Monde ouvrier, l'Hebdo du peuple (Paris).
Mars
Dans sa « Lettre à un Français d'Algérie », Sénac déclare son militantisme pour l'indépendance.
Mai
17 Août
Rencontre Jacques Miel, âgé de 17 ans, qui deviendra son fils adoptif, son légataire universel et exécuteur testamentaire.
1957
Janvier
Rupture entre Sénac et Camus bien qu'ils aient continué à s'écrire jusqu'en avril 1958.
Octobre
Sénac entre à El Moudjahid (imprimé clandestinement par Subervie) en tant que rédacteur.
1958
Juin
Pris entre les tensions politiques et sociales du moment (chute de la République d'un côté, et révolution comme conquête du pouvoir de l'autre), Sénac cesse momentanément d'écrire des poèmes militants. Il rédige pendant 3 jours des poésies érotiques.
Matinale de mon peuple
Poèmes politiques et militants. Ce sont des « documents lyriques au fronton d'une lutte ».
Questionnement sur son algérianité. Sénac s'expose et évoque les étapes d'une formation nationale et individuelle. Dans Diwân espagnol, préoccupations esthétiques prégnantes.
Poésie
Livre d'art. Apparition de la « Poépeintrie ». Le corps devient aussi signifiant que le mot. Érotisme et politique se combinent dans une dualité assumée.
9 Novembre
Il achève sa tragédie Le Soleil Interdit.
1959
Janvier -Février
Projet avorté d'apprendre la langue arabe, faute de moyens financiers.
Commence à écrire son roman Ébauche du père.

10 Mars — Sénac rencontre le poète espagnol Blas de Otero, l'un des principaux représentants de la « poésie sociale ».

Avril — ***Poésie***

Juin

1960

La Rose et l'Ortie
Poèmes politiques qui doivent à la poésie de Whitman leur forme et leur ton. Contre point érotique du *Diwân espagnol* essentiellement politique.
Formes et écriture de chair annonciatrices d'*Avant-Corps.*

4 Janvier — Mort accidentelle de Camus

1961

Juillet-Août — Hantise obsessionnelle de Sénac d'être malade ou amputé du genou. Cette crainte hante le poète depuis sa pleurésie et ne le quittera jamais. Elle s'entend dans certains textes de *Les Désordres, Avant-Corps, dérisions et Vertige.*

Le Torrent de Baïn
Réapparition du point d'ironie. Témoignage de fragments de vie. Timide renouvellement du langage pour tenter d'entrer dans les territoires de l'intimité. Poèmes de la solitude et de l'attente. Constat d'exil.

Novembre — ***Matinale de mon peuple***

1962

Janvier

15 Mars — Assassinat à Alger de Mouloud Féraoun.

Mai — ***Le Torrent de Baïn***

3 Juillet

Août

Aux Héros Purs
Par le biais d'une subtile rédemption à connotations chrétiennes, et paradoxalement curieusement érotique, ces poèmes « vont laver d'une grande salive ses défauts et sa nuit ». Chant du « corps du peuple » libéré. Signe du pseudonyme Yahia el Ouahrani.

Octobre — ***Aux Héros Purs***

30 Octobre

Novembre — Sénac réside à Alger. Il fait partie du cabinet du ministre de l'Éducation Nationale, Abderahmane Benhamida.

21 Décembre — Sénac est désigné Secrétaire Trésorier du CIRBUA (Comité International de Reconstitution de la Bibliothèque Universitaire d'Alger).

1963

Janvier - Décembre — Il siège à la Commission Culturelle du parti FLN. Il collabore à la presse locale (*Le Peuple* devenu *Al Chaâb, Atlas*, etc.).

Mars — 1ère rencontre avec Ernesto « Che » Guevara dans un café autogéré. Sénac écrit son vers le plus connu « Tu es belle comme un comité de gestion ». Le « Che » reviendra à Alger en avril et décembre 1964, ainsi qu'en février 1965, et à chaque fois il rencontrera Sénac.

28 Octobre — Fondation de l'Union des Écrivains Algériens dont Sénac est le secrétaire général.

Il soutient la jeune génération d'auteurs algériens (Rachid Boudjedra, Youcef Sebti, Nadia Guendouz, etc.) qu'il appellera la « nouvelle poésie algérienne ».

1964

Mars — Fondation de la « Galerie 54 » avec l'artiste peintre Mohammed Khadda. Cette 1ère galerie d'art de l'Algérie indépendante, qui célèbre une « École du signe » (ou « du Noûn »), révèle notamment Rezki Zérarti.

11 Avril — Sénac se lie d'amitié avec le Président de la République Ahmed Ben Bella.

Juin — ***La Rose et l'Ortie***

10 Octobre — Sénac enregistre un court-métrage documentaire pour la RTA : « Une insurrection de l'Esprit : la littérature algérienne de 1830 à 1964» (pas de diffusion).

Citoyens de beauté
Oscille entre exaltation et désenchantement. Interpelle la jeunesse sur sa définition identitaire et linguistique. Renouvellement de l'écriture qui donne naissance au « corpoème ». Conquête du mot et du corps. Tente de réaliser l'équilibre instable d'une vie duelle. Poèmes particulièrement engagés et politiques, attentifs à la chose publique et confiants dans un bonheur possible.
« La poésie avance en équilibre entre renoncement et appel, et c'est l'appel qui passe du cri à l'harmonie pour édifier un poème habitable ». Poésie à l'affut du « Corps Total », qui annonce un homme réconcilié avec la chair du poème.

1965

Janvier — Sénac dirige aux Éditions Nationales Algériennes, la collection « Poésie sur tous les fronts ».

13 Avril — Décès de la mère de Sénac.

19 Juin — Coup d'État militaire du colonel Houari Boumedienne qui destitue le Président Ben Bella. Début de la disgrâce de Sénac.

9 Novembre — Impuissant à faire délivrer l'écrivain communiste Bachir Hadj Ali et déçu par ses « confrères », Sénac démissionne du Bureau de l'Union des Écrivains Algériens et demeure simple membre.

1966

Juin

Avant-Corps
« Tentative d'un journal qui fut un Corps écrit. »
Sénac érotise les thèmes bibliques en déclarant ouvertement son amour pour les hommes. Poète de l'amour réconcilié avec lui-même. Élan sexuel du désir conjugué à la solitude de l'abandon. Avec le « Corps Total » et le « corpoème », il abolit la dichotomie entre chair et esprit.
Innovations d'ordre esthétique, néologismes, emprunts au substrat linguistique local (lettre arabe « Noûn » à laquelle il confère une dimension érotique). Mot testé dans ses limites et confronté à ses propres hiatus. Subordonne l'exigence du langage au culte du corps.

Septembre — Séjour de Sénac en URSS. Il y rencontre le poète Eugène Evtouchenko.

1967

Janvier — Début de ses nombreux voyages à l'intérieur du pays (Algérie) pour des récitals de poésie.

Février

Mars — Sénac cautionne la première exposition à l'UNAP du groupe « Aouchem » (« Tatouages »), 1er mouvement artistique de l'Algérie indépendante et 1ère « École du signe » du monde arabe. Le manifeste est signé par 9 artistes dont les amis de Sénac : Choukri, Mesli, Denis Martinez, Baya, et Rezki Zérarti.

3 Avril — Sénac confirme sa démission de l'Union des Écrivains Algériens et s'éloigne progressivement des milieux littéraires.

Juin

Août — Début de réalisation de sa nouvelle émission radiophonique « Poésie sur tous les fronts ».

Août

Le Mythe du Sperme-Méditerranée
Recueil inspiré de la poésie d'Artaud. Prolongement d'une mythologie personnelle initiée dans *Avant-Corps* (*Diwân du Noûn*), transcription d'une réalité à la fois proche et fantasmée, et restituée sous tension.

Le poète s'inquiète d'une politique qui porte en germe sa négation et sa mort. Écriture orgasmique.

Octobre — ***Citoyens de beauté***

1968

Janvier

A-Corpoème
Trouvailles lexicales et graphèmes. Entreprise d'alchimie de la langue. Célébration de la musique et de la peinture. Chant du corps libéré de ses contraintes. « Sur la question de l'identité, apparition de la figure poétique de son « ongle noir » toute pétrie de mythes et de modèles allégoriques. »

Mars — ***Avant-Corps***

Avril

Mai-Juin — Sénac réalise pour la RTA 2 films d'art sous le titre « Diwân es Shems » (mise en images de poèmes avec des peintures d'avant-garde).

Sénac déménage en juin et vient habiter un appartement aménagé en sous-sol, au 2 rue Elisée Reclus. Il y mène une « vie recluse en poésie ». D'où la formule « Alger-Reclus » qui devient la signature de ses textes.

Lettrier du Soleil
Aveu de « l'échec triomphant » du « corpoème » mais espoir d'une parole à conquérir. L'amour se déploie et devient un chant véhément et dément. Textualisation du corps.

dérisions et Vertige
Démarche lyrique, introspective et narrative.
Dérisions du langage et vertige de l'écriture, le discours devient « trouvure ».
Déconstruction typographique et syntaxique qui annonce l'anéantissement du discours et consécutivement du sujet énoncé. Jean Sénac crucifie le « corpoème » en formulant son anéantissement.

1969

Novembre

1970

Avril

Juin - Novembre — Sénac prépare une « Anthologie de la nouvelle poésie algérienne ».

24 Novembre

1971

Janvier

Alchimies
Participation du poète à la création du monde. Parole érotique et qui devient plus concise. Fragmentation du poème. Discours métadiscursif .

Avril — Publication de l' « Anthologie de la nouvelle poésie algérienne ».

11 Avril — Voyage en Hollande

13 Mai — Assiste à la naissance du FHAR (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire).

16 juin

Quelques indiscrétions rendues publiques et ayant trait à sa vie sexuelle et à son comportement « surréaliste dans la rue » isolent davantage Sénac.

9 Novembre — Révolution agraire (nationalisation) pour laquelle Sénac s'enthousiasme.

1972

Janvier — Suppression de l'émission « Poésie sur tous les fronts ».

28 Janvier — Sénac anime au Centre culturel Français d'Alger une soirée-poésie sous le titre « Diwân d'amour, poèmes algériens d'hier et d'aujourd'hui », sous le pseudonyme de Yahia el Ouahrani ».

Mars — ***Les Désordres***

5 – 8 Avril — « Semaine culturelle de l'Algérie à Paris ».

20 - 22 Avril — Sénac assiste aux « Journées de la poésie algérienne » durant lesquelles se rencontrent des poètes de langue française et de langue arabe.

Juillet — Se déplace à Béni Saf afin de retirer des pièces d'état civil pour son dossier de naturalisation.

1973

Mars — Sénac formalise, après maintes tentatives, un dossier de naturalisation.

2 Mai — Sénac rédige son dernier testament (il en a déjà signé 7).

9 Mai — Dernière manifestation publique de Sénac lors du vernissage, au Centre Culturel Français d'Alger, de l'exposition de Jean de Maisonseul.

24 Mai — ***Plaques***
Attente cynique et angoissée de la mort. Importance de continuer à écrire « pour ne pas renoncer ».

30 Août — Vers 4h du matin, Jean Sénac est assassiné dans sa « cave-vigie ».

12 Septembre — Enterrement de Sénac au cimetière chrétien de Ain Béniam, alors qu'il souhaitait être enterré au cimetière musulman.

1981

Novembre — ***A-Corpoème***

1983

Septembre — ***dérisions et Vertige / Les Leçons d'Edgard***

1984

Novembre — ***Le Mythe du Sperme-Méditerranée***

1987

Novembre — ***Alchimies***

1996

Juin — ***Plaques***

Bibliographie

La bibliographie suivante présente un catalogue d'articles et d'ouvrages cités dans notre travail de recherche mais aussi consultés à titre informationnel.

I. ŒUVRE DE JEAN SENAC

1. Recueils poétiques du corpus

2. Autres

2.1. Poésie
2.2. Journal intime et correspondance
2.3. Roman
2.4. Théâtre
2.5. Essais et textes en prose
2.6. Articles
    2.6.1. Articles sur les écrivains, la poésie et autres genres littéraires
    2.6.2. Articles sur les peintres et les galeries d'art
    2.6.3. Articles divers (lettres, témoignages, entretiens, extraits d'œuvres…)

2.7. Revues
2.8. Anthologies critiques
2.9. Filmographie et radiophonie

II. ÉTUDES SUR L'ŒUVRE ET LA VIE DE JEAN SÉNAC

1. Ouvrages individuels
2. Ouvrages collectifs

III. ÉTUDES CRITIQUES

1. Revue
2. Articles de périodiques ou de recueils
3. Travaux universitaires

IV. JEAN SÉNAC, PERSONNAGE DE FICTION

1. Romans
2. Filmographie

V. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE ALGÉRIENNE

1. Ouvrages individuels et collectifs

1.1. Ouvrages sur la poésie et les poètes
1.2. Ouvrages sur les autres genres littéraires

2. Articles

2.1. Articles sur la poésie et les poètes
2.2. Articles sur les autres genres littéraires

VI. ÉTUDES SUR L'HISTOIRE DE L'ALGÉRIE

VII. APPROCHES CRITIQUES SUR LE LYRISME ET LE SUJET LYRIQUE

1. Ouvrages collectifs et individuels
2. Articles

VIII. GÉNÉRALITÉS

1. Œuvres de spiritualité
2. Œuvres de psychanalyse et de psychologie
3. Œuvres littéraires
4. Œuvres, revues et articles de réflexion critique sur la littérature
5. Divers

I. ŒUVRE DE JEAN SÉNAC

1. Recueils poétiques du corpus

Le corpus de textes de notre travail de recherche se compose de poèmes rassemblés dans le premier ouvrage présenté ci-dessous. Nous avons jugé utile de détailler ensuite les informations éditoriales propres à chacun des recueils recensés dans le dit ouvrage.

Jean Sénac. Œuvres poétiques, Arles, Éd. Actes Sud, 1999. Préface de René de Ceccaty. Postface de Hamid Nacer-Khodja. Ouvrage comptant les recueils *Poèmes*, *Les Leçons d'Edgard*, *Les Désordres*, *Poésie*, *Matinale de mon peuple*, *La Rose et l'Ortie*, *Le Torrent de Baïn*, *Aux héros purs*, *Citoyens de beauté*, *Avant-Corps*, *Le Mythe du sperme-Méditerranée*, *Lettrier du soleil*, *A-Corpoème*, *Alchimies (Lettres à l'adolescent)*, *dérisions et Vertige*, et *Plaques*.

Poèmes, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Espoir » dirigée par Albert Camus, mai 1954. Avant-propos de René Char.
Réédition : Arles, Éd. Actes Sud, novembre 1986. Avec des notes de Jean Sénac et un dessin de couverture de Pierre Famin.

Poésie (Diwân du môle, Les Petites voix, La Route d'ombre), Paris, Imprimerie Benbernou Madjid, 21 avril 1959. Présentation de Monique Boucher. Avec 10 eaux-fortes en couleur d'Abdellah Benanteur (13 pour les dix premiers exemplaires). Tirage limité à 50 exemplaires numérotés et signés par les auteurs.

Matinale de mon peuple, recueil suivi de fragments du *Diwân de l'État-Major* et du *Diwân espagnol*, Rodez, Éd. Subervie, coll. « Le soleil sous les armes », 25 novembre 1961. Préface de Mostefa Lacheraf. Illustré de 15 dessins d'Abdellah Benanteur.

Le Torrent de Baïn, Die, Éd. Relâche, 31 mai 1962. Eau-forte en hors texte de Pierre Omcikous. Tirage limité et numéroté à 150 exemplaires.

Aux Héros purs (poèmes de l'été 62), édition spéciale pour MM. Les députés de l'Assemblée nationale constituante, octobre 1962. Sous la signature de « Yahia El Ouahrani » (Jean Sénac).

La Rose et l'Ortie, Alger-Paris, Éd. Rhumbs, coll. « Les cahiers du monde intérieur », dirigée par Hermine Chastanet Cros, 1964. Couverture illustrée et 10 ardoises gravées en couleurs de Mohamed Khadda. Tirage limité à 2000 exemplaires.

Citoyens de beauté, Rodez, Éd. Subervie, 25 octobre 1967.
Réédition (fac-similé de l'édition originale) : Charlieu, Éd. La Bartavelle, coll. « Le manteau du berger », 1997.

Avant-Corps, précédé de *Poèmes illiaques* et suivi de *Diwân du Noûn*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Blanche », 8 mars 1968. Préface de l'auteur. Tirage numéroté à 2223 exemplaires.

Lettrier du soleil (extrait de *A-Corpoème*), édité à Alger par le Centre culturel français, décembre 1968, non paginé. Présentation de Jean Sénac. Dessin de couverture de Mustapha Akmoun.

Les Désordres, Paris, Éd. Librairie Saint-Germain des Prés, coll. « Poètes contemporains », 14 mars 1972. Tirage de 44 exemplaires numérotés et ornés d'une gravure originale de Louis Nallard et de 1000 exemplaires non numérotés.
Réédition in *Jean Sénac vivant*, Paris, Éd. Saint-Germain des Prés, coll. « Les cahiers de la poésie 1 », n°4, novembre 1981.

A-Corpoème suivi de *Les Désordres*, in *Jean Sénac vivant*, Paris, Éd. Librairie Saint-Germain des Prés, coll. « Les cahiers de poésie 1 », n°4, novembre 1981. Ouvrage publié sous la coordination de Jean Déjeux.

dérisions et Vertige / trouvures, Arles, Éd. Actes Sud, juin 1883. Préface de Jamel-Eddine Bencheikh. Couverture : lavis d'Abdellah Benanteur.

Les Leçons d'Edgard suivant *Journal Alger,janvier-juillet 1954*, Pézenas, Éd. Le Haut Quartier, coll. « Méditerranée vivante », septembre 1983. Présentation de Marc Faigre. Tirage limité à 150 exemplaires numérotés.
Réédition (sans la présentation de Marc Faigre) : Saint-Denis, Éd. Novetlé, avril 1996. Préface de Jean Pélegri.

Le Mythe du Sperme-Méditerranée, Arles, Éd. Actes Sud, novembre 1984. Postface de Pierre Rivas. Couverture : photo de Tony Ciolkowski.

Alchimies (Lettres à l'adolescent), Paris, Éd. Lafabrie, novembre 1987. Tirage à 100 exemplaires numérotés. Lithographie signée de Bernard Gabriel Lafabrie.

Plaques, in *La Nouvelle Revue française*, n°521, Paris, juin 1996.

2. <u>Autres</u>

2.1. Poésie

Le Rêve d'où je sors , décembre 1946, inédit.

Les Attentes (à Albert Camus), ensemble de 4 poèmes publiés, in la revue *Les Cahiers du sud*, n°334, Marseille, avril 1955.

Jubilation, Paris et Châtillon-en-Diois, Éd. d'Art Benanteur, 3 mars 1962. Poème épithalame en exemplaire unique illustré de deux eaux-fortes de Louis Nallard.

Poème-programme, Alger, juin 1963, une page-dépliant illustrée d'un dessin d'Abdellah Benanteur. Édité au profit du Fonds national de solidarité.

Jean Sénac et la poésie algérienne, édité par le Centre culturel français, Annaba, 11mai 1972, non paginé. Introduction et poèmes de Jean Sénac.

Poésie algérienne, SNS-DIM, Annaba, 11 mai 1972, non paginé. Introduction et poèmes de Jean Sénac.

2.2. Journal intime et correspondance

Heures de mon adolescence, in *Assassinat d'un poète*, essai de Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, Marseille, Éd. du Quai Jeanne Laffitte, 10 septembre 1983.
Réédition in *Journal Alger,janvier-juillet 1954*, Saint-Denis, Éd. Novetlé, avril 1996. Préface de Jean Pélegri.

Journal Alger, janvier-juillet 1954, Pézenas, Éd. Le Haut Quartier, coll. « Méditerranée vivante », septembre 1983. Présentation de Marc Faigre. Tirage limité à 150 exemplaires numérotés.
Réédition(sans la présentation de Marc Faigre) : Saint-Denis, Éd. Novetlé, avril 1996. Préface de Jean Pélegri.

Les Deux Jean. Jean Sénac, l'homme soleil ; Jean Pélégri, l'homme caillou. Correspondance 1962-1973. Textes réunis et présentés par Dominique Le Boucher, Montpellier/Alger, Éd. Chèvre-Feuille étoilée / Éd. Barzakh, septembre 2002.

Carnet 1962, Alger, Bibliothèque Nationale d'Algérie, fonds Sénac.

2.3. Roman

Ébauche du père : pour en finir avec l'enfance, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Blanche », 20 septembre 1989. Avant-propos de Rabah Belamri. Traduction en espagnol : *Bosquejo del padro*, par Fernando Garcia Burillo, Guadarrama (Espagne), Éd. Del oriente y del méditerraneo, 14 avril 1995.

2.4. Théâtre

Les œuvres théâtrales de Jean Sénac ont fait l'objet de nombreuses lectures du vivant de l'auteur mais aucune ne fut éditée. L'article de Rabah Belamri, « Présentation de l'œuvre théâtrale de Jean Sénac », in *Awal, Cahiers d'études berbères*, n°10, numéro spécial « Jean Sénac », Paris/Alger, Éd. Maison des Sciences de l'Homme / Awal éditions, 1993, pp. 51-60, propose une des rares synthèse faite sur la production théâtrale de Jean Sénac.
Certaines des pièces de théâtre de Jean Sénac (*Le Soleil interdit*, *Les grotesques* et *Les Chiens*) ont été localisées à la Bibliothèque municipale de l'Alcazar, à Marseille (Fonds des manuscrits littéraires Jean Sénac).

Le Soleil interdit (tragédie). Fut composée entre novembre 1953 et 1959, puis reprise à de nombreuses reprises par l'auteur.

Les Grotesques (Ensemble de trois « tragédies-bouffe » incluant : *Les Colombes*, initialement intitulé *L'Os de Rodrigue*, *La Galerie*, et *Le Haricot vert*, dont un extrait fut publié à titre

posthume dans la revue *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°10, numéro spécial « Jean Sénac », Paris/Alger, Éd. Maison des Sciences de l'Homme / Awal éditions, 1993, pp. 203-209. *Les Colombes* et *La Galerie* furent composées entre novembre et décembre 1958, à Paris ; *Le Haricot vert*, pendant l'été 1959, à Peniscola (Espagne).

D'autres pièces furent simplement amorcées ou ébauchées :

Les Chiens (drame)

Le Petit pape

Jacques Orphée des Halles (tragédie)

Barakeel de Buz (« tragédie bouffe »)

Ma Gloire (« tragédie bouffe »)

2.5. Essais et textes en prose

Les Temps naïfs, écrit le 6 mars 1953, in *Poésie au sud. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, Marseille, Archives de la ville de Marseille, 1983, p. 49. (Texte en prose)

Le Soleil sous les armes (Éléments d'une poésie de la résistance algérienne), Rodez, Éd. Subervie, 1er octobre 1957. (Essai)

Poésie de Sour El-Ghozlane, Sour El-Ghozlane, Éd. L'Orycte, n°57, mai 1981. Ce volume comprend le ronéo et, en hors-texte, le manuscrit autographe de Jean Sénac. Dessin de couverture de Denis Martinez. Tiré à 150 exemplaires. (Texte en prose)

Les Revendications poétiques (Essai), inédit.

Peintres de la Nahdha (Essai), inédit.

À chaque page monte un soleil (Essai), inédit.

2.6. Articles

2.6.1. Articles sur les écrivains, la poésie et autres genres littéraires

« Notes sur la jeune poésie algérienne », in *Méditerranée*, n°28, Alger, 6 septembre 1946.

« François Bonjean, pèlerin de sagesse et poète de l'Islam », in *Méditerranée*, n°38, Alger, 16 novembre 1946.

« Le Grand Prix littéraire de l'Algérie », in *L'Africain*, n°662, Alger, 1er janvier 1947, et n°663, 8 janvier 1947.

« Edmond Brua, compagnon de la planète et vagabond du rêve », in *L'Africain*, n° 664, Alger, 15 janvier 1947.

« Randau le défricheur », in *Oran républicain*, Oran, 21 janvier 1947. (Article signé « L'Escholier d'Alger » : sans doute s'agit-il de Jean Sénac ; une note signale en effet, en même temps, une conférence d'Edmond Brua au Cercle Lélian).

« Parce qu'il s'ennuyait dans l'infanterie, Jules Roy est devenu pilote et Prix Renaudot », in *L'Africain*, n°665, Alger, 22 janvier 1947. (Article signé Jean Comma).

« Non, il n'y a pas d'école nord-africaine », in *Oran républicain*, Oran, 28 janvier 1947.

« René-Jean Clot, philosophe au Cercle Lélian », in *L'Africain*, n°666, Alger, 29 janvier1947. (Article signé Jean Comma)

« Visages d'Algérie : Emmanuel Roblès », in *Oran républicain*, Oran, 11 février 1947.

« Visages d'Algérie : Mohammed Al-Id Hammou Ali », in *Oran républicain*, Oran, 1er avril 1947.

« Visages d'Algérie : Christian Guerrero », in *Oran républicain*, Oran, 6 mai 1947.

« Il n'y a plus de jardins : dans son dernier livre Jules Roy pousse un cri d'alarme », in *L'Africain*, n°677, Alger, 16 avril 1947. (Article signé Jean Comma)

« Paul Bulliard, poète du sana », in *L'Africain*, n°680, Alger, 7 mai 1947. (Article signé Jean Comma)

« Visages d'Algérie : Émile Dermenghem », in *Oran républicain*, Oran, 28 mai 1947.

« Une poétesse algéroise, Geneviève Baïlac », in *L'Africain*, n°683, Alger, 28 mai 1947. (Article signé Jean Comma)

« Visages d'Algérie : Jules Roy », in *Oran républicain*, Oran, 24 juin 1947.

« La Défense du poète », in *Oran républicain*, Oran, 22 juillet 1947.

« Visages d'Algérie : Jules Tordjman », in *Oran républicain*, Oran, 29 juillet 1947.

« Visages d'Algérie : Jean Bogliolo », in *Oran républicain*, Oran, 2 septembre 1947.

« Visages d'Algérie : Albert Camus », in *Oran républicain*, Oran, 30 septembre 1947.

« Au sujet des revues *Soleil* et *Terrasses* (Projet éditorial de *Soleil* et Éditorial de *Terrasses* (1952-1953) », in *Jean Sénac. Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, Paris, Éd. Marsa, 1999, p. 285.

« Notes sur le roman algérien », in *Ophrys*, n°3, Paris, octobre 1947.

« Guerre aux poètes », in *Ophrys*, Paris, 6 avril 1948. (Article signé Jean Comma)

« Kateb Yacine et la littérature nord-africaine », in *L'Action*, Tunis, 30 juillet 1956, et in *Perspectives ouvrières*, n°89, Paris, 15 septembre 1956.

« Sur *Nedjma* de Kateb Yacine », in *L'Action*, Tunis, 30 juillet 1956.

« Sens de la littérature nord-africaine », in *Correspondances*, n°21, Tunis, 1957.

« Merci René Char », in *L'Action*, Tunis, 30 décembre 1957.

« Restons fidèles », in *Afrique-Action*, Tunis / Paris, 28 février 1961.

« La Jeune poésie algérienne », in *Revue de Presse, Maghreb, Proche-Orient*, n°123, Alger, mars 1968.

« Une nouvelle poésie algérienne », in *Jeune Afrique*, n°486, Paris, 28 avril 1970.

« Le Levain et la fronde », in *Africasia*, n° 43, Paris, 21 juin 1971.

« Poésie algérienne », plaquette de l'Amicale des Algériens en Europe, pour la *Semaine culturelle algérienne* (titre de la plaquette), Paris, avril 1972.

« Politique et littérature. L'Algérie : d'une libération à une autre », in *Le Monde diplomatique*, n°233, Paris, août 1973.

« Un chant terrible », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°9, numéro spécial en hommage à Kateb Yacine, Éditorial et introduction de Belamri Rabah, Paris/Alger, Éd. Maison des Sciences de l'Homme/Awal éditions, 1992.

2.6.2. Articles sur les peintres et les galeries d'art

« Lettres et Arts. Jeunes tendances picturales », in *L'Africain*, n°633, Alger, 12 juin 1946.

« Les Arts à Oran : René-Jean Clot », in *L'Africain*, n°656, Alger, 20 novembre 1946.

« Apprendre à voir et à aimer le nouvel art contemporain », in *L'Africain*, n°633, Alger, 8 janvier 1947. (Article signé Jean Comma)

« Cubisme et expressionnisme », in *Oran républicain*, Oran, 18 février 1947.

« Visages d'Algérie : Sauveur Galliéro », in *Oran républicain*, Oran, 29 avril 1947.

« Les Arts à Oran : Orlando Pelayo, le paroxysme de la couleur », in *L'Africain*, n°683, Alger, 28 mai 1947. (Article signé Jean Comma).

« Visages d'Algérie : Louis Nallard », in *Oran républicain*, Oran, 3 juin 1947.

« Un jeune peintre algérien : Sauveur Galliéro », in *Journal des Instituteurs de l'Afrique du Nord*, n°6, Paris, Éd. Nathan, 4 décembre 1968.

« Peintres algériens, Benanteur-Khadda-Martinez-Zérarti », Sour El-Ghozlane, Éd. L'Orycte, n°63, Avril 1982. Dessin de couverture d'Abdellah Benanteur. Ensemble d'articles tiré à 150 exemplaires.

« La peinture algérienne », in *Jean Sénac. Visages d'Algérie*, documents réunis par Hamid Nacer-Khodja, Paris/Alger, Éd. Paris-Méditerranée / Éd EDIF 2000, 2002.

2.6.3. Articles divers (lettres, témoignages, entretiens, extraits d'œuvres…)

« Impressions sous la lune », in *Le Pique-Bœuf*, n°14, Casablanca, 31 mars 1945.

« Terre possible », in *Terrasses*, n°1, Alger, juin 1953.

« Alger de l'aube », in *Terrasses*, n°1, Alger, juin 1953. (Article signé Christian Pérez)

« Lettre à un jeune Français d'Algérie », in *Esprit*, n°3, Paris, mars 1956.

« La Race des hommes », in *Monde ouvrier*, Montréal, 24 mars 1956.

« Les Statues sous la peau », in *Simoun*, n°21, Oran, 1956.

« La Patrie », in *Entretiens sur les Lettres et les Arts*, Rodez, février 1957.

« La Queue au pétrole », in *Simoun*, n°27, Oran, Septembre 1957.

« Les Bourreaux d'Alger », in *L'Action*, Tunis, 12 mai 1958.

« Arrête cireur », in *Al Chaab*, Alger, 8 mars 1963.

« Éloge de la réforme agraire et de la langue du peuple », in *Al Chaab*, Alger, 8 mars 1963.

« Salam hermanos. La paix soit avec Cuba », in *Al Chaab*, Alger, 8 mars 1963.

« Ali Boumendjel, Larbi Ben M'Hidi », in *Le Peuple*, Alger, 24 mai 1963.

« La Grâce d'un comité », in *Jeune Afrique*, n°291, Paris, 24 juillet 1966.

« Réponse à Kateb Yacine », in *Jeune Afrique*, n°329, Paris, avril 1967.

2.7. Revues

M, tirée à 150 exemplaire, avril 1949.

Soleil, revue initialement bimestrielle mais au tirage irrégulier et à la pagination variable, janvier 1950.

Terrasses, un seul numéro de 138 pages, juin 1953.

2.8. Anthologies critiques

La Jeune poésie algérienne (2° titre à l'intérieur : *Petite anthologie de la jeune poésie algérienne (1964-1969)*), Alger, édité par le Centre culturel français, 1969. Présentation et choix de huit poètes lors d'une conférence donnée par Jean Sénac le 25 mars 1969. Dessin de couverture de Salah Hioun.

Poésie algérienne, Alger, édité par le Centre culturel français, 1969. Anthologie poétique présentée par Jean Sénac (poèmes populaires de langue arabe et de graphie française).

Anthologie de la nouvelle poésie algérienne, Paris, Éd. Librairie Saint-Germain-des-Prés, coll. « Les cahiers de la poésie 1 », n°14, 7 avril 1971. Présentation de neufs poètes.

Diwân d'amour, poèmes algériens d'hier et d'aujourd'hui, Alger, édité par le Centre culturel français, janvier 1972. Introduction de Jean Sénac (sous le pseudonyme de « Yahia el Ouahrani ») et choix de textes.

2.9. Filmographie et radiophonie

Pour la RTA (Radiodiffusion Télévision Algérienne), Jean Sénac réalise 3 films de télévision :

-Un film portant sur « Une insurrection de l'esprit : la littérature algérienne de 1830 à 1964 » (1964). Ce film réalisé en trois langues (arabe, français, anglais) n'a jamais été diffusé et semble avoir été perdu.
-Deux films d'art sur les peintres en relation avec les poètes algériens (mise en images de poèmes avec des peintures d'avant-garde), pour son éphémère émission de télévision « Diwân Es Shems » (1968).

Jean Sénac pilote aussi 2 émissions radiophoniques de sa production :

- « Le Poète dans la cité » (hebdomadaire), sur l'antenne de Radio-Alger, de janvier 1963 à juin 1965.
- L'émission hebdomadaire « Poésie sur tous les fronts », sur l'antenne de Radio-Alger, de août 1967 à 1972.

II. ÉTUDES SUR L'ŒUVRE ET LA VIE DE JEAN SÉNAC

1. Ouvrages individuels

BELAMRI Rabah, *Jean Sénac entre désir et douleur*, Alger, Éd. Office des Publications Universitaires, coll. « Classiques maghrébins », 1989.

BENCHEIKH Jamel-Eddine, *L'Homme-poème, Jean Sénac*, Arles, Éd. Actes Sud, 1983.

BENCHEIKH Jamel-Eddine et CHAULET-ACHOUR Christiane, *Jean Sénac, clandestin des deux rives*, Biarritz, Éd. Séguier, coll. « Les colonnes d'Hercule », 1999.

FARAOUN Ghaouti, *Lettre à Jean Sénac*, Châtillon-en-Diois, à compte d'auteur, 1996.

LAÂBI Abdellatif, *Le Dernier poème de Jean Sénac*, Paris, Éd. Les petits classiques du Grand Pirate, 1989.

LE BOUCHER Dominique, *Les Deux Jean : Jean Sénac, l'homme soleil, Jean Pélegri, l'homme caillou, correspondance, 1962-1973, poèmes inédits*, Montpellier/Alger, Éd. Chèvre-Feuille étoilée / Barzakh, 2002.

MAZO Bernard, *Jean Sénac*, Paris, Éd. Aden, 2005.

NACER-KHODJA Hamid**,** *Visages d'Algérie, Regards sur l'art*, Paris/Alger, Éd. Paris-Méditerranée / Éd. EDIF 2000, 2002.

NACER-KHODJA Hamid, *Albert Camus, Jean Sénac ou la fils rebelle*, Paris/Alger, Éd. Paris-Méditerranée / Éd. EDIF 2000, 2004.

PÉRONCEL-HUGOZ Jean-Pierre, *Assassinat d'un poète : Jean Sénac*, suivi d'un inédit de Jean Sénac, *Heures de mon adolescence*, Marseille, Éd. du Quai Jeanne Laffitte, 1983.

SEBBAR Leïla et JEANMOUGIN Yves, *Algériens, frères de sang. Jean Sénac, lieux de mémoire*, Marseille, Éd. Métamorphoses, 2005.

TUCCELLI Nicole et TÉMINE Émile, *Jean Sénac, l'Algérien*. *Le poète des deux rives*, Paris, Éd. Autrement Littératures, 2003.

2. Ouvrages collectifs

Jean Sénac vivant, Paris, Éd. Librairie Saint-Germain-Des-Prés, coll. « Les cahiers de Poésie 1 », n°4, 1981.

Poésie au sud. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française, Marseille, Archives de la ville de Marseille, 1983.

Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française, Marseille, Éd. du Quai Jeanne Laffitte, 1985. Actes de rencontres internationales Jean Sénac tenues les 22-24 septembre 1983 aux Archives de la ville de Marseille.

Jean Sénac. Pour une terre possible… poèmes et autres textes inédits, Paris, Éd. Marsa, 1999.

Pour Jean Sénac, Paris/Alger, Éd. Rubicub / Centre Culturel d'Alger, 2004.

III. ÉTUDES CRITIQUES

1. Revue

Awal. Cahiers d'études berbères, n°10, numéro spécial « Jean Sénac », Paris/Alger, Éd. Maison des Sciences de l'Homme / Awal éditions, 1993.

2. Articles de périodiques ou de recueils

ACHOUR Christiane, « Parcours dissidents (Gréki, Pélégri, Sénac *)* », in *Poétiques croisées du Maghreb*, Paris, Éd. L'Harmattan et Centre d'Études Littéraires Francophones, coll. « Itinéraires et contacts de culture », n°14, Université Paris-Nord, 1991, pp. 18-25.

ADJIL Bachir, « Pour une poétique de la corporéité. *Ébauche du père* de Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°16, Paris/Alger, Éd. Maison des Sciences de l'Homme / Awal éditions, 1997, pp. 43-52.

ADNANI Abdelhadif, « Jean Sénac, martyr algérien ». Disponible sur : http://www.libe.fr

AMRANI Djamel, « Jean Sénac : le soleil en ripaille », in *Horizons*, n°1693, Alger, 11 mars 1991, p. 8.

AMRANI Djamel, « Le plein-chant d'un cœur blessé », in *Révolution africaine*, n°1231, Alger, 2 octobre 1987, pp. 46-47.

BADUEL Andrée-France, « Autour de Jean Sénac et de la poésie algérienne contemporaine », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°38, Aix en Provence, 2ème semestre 1984, pp. 192-194.

BELAMRI Rabah**, «** Federico García-Lorca - Jean Sénac: influences et convergences », in *Espagne et Algérie au XX^{ème} siècle. Contacts culturels et création littéraire*, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. « Récifs », 1965, pp. 189-206, et in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, Marseille, Éd. du Quai Jeanne Laffitte, 1985, pp. 123-137.

BELAMRI Rabah, « Marseille rend hommage à Jean Sénac, poète des rivages multiples », in *Grand Maghreb*, n°26, Grenoble, novembre 1983, pp. 55-56.

BELAMRI Rabah et CHAR René, « René Char et Rabah Belamri rencontrent Jean Sénac », in la revue *Albatroz literatura de aguerras*, n°5, Paris, 5 février 1989, pp. 130-131.

BELAMRI Rabah, « Le théâtre de Jean Sénac »,in la revue *Levant*, n°3, Paris, 1990, pp. 20-28.

BENADY Claude, Entretien avec Jean Sénac, in la revue *Correspondances*, Tunis, 1957, pp. 155-160.

BENCHEIKH Jamel-Eddine, « Adieu à Jean Sénac. Une île contre la mort », in *Afrique-Asie*, n°40, Paris, 13-14 octobre 1973, pp. 42-43.

BENCHEIKH Jamel-Eddine, « Poétique d'un monde-langage chez Jean Sénac : la tragédie du corps-poème », in *Jean Sénac, clandestin des deux rives*, Biarritz, Éd. Séguier, coll. « Les colonnes d'Hercule », 1999, pp. 41-58.

BOUDJEDRA Rachid**, «** Lettre 10 (sur Jean Sénac) », in *Lettres algériennes*, Paris, Éd. Grasset, coll. « L'Autre regard », 1995, pp. 71-75. Réédition : Le livre de poche, Paris, 1997, pp. 43-45.

BOUDJEDRA Rachid, « Jean Sénac, une poésie debout », in *Révolution africaine*, n°1282, Alger, 23 septembre 1988, p. 62.

BOURBOUNE Mourad, « Jean Sénac : Yahia el Wahrani, par mort et soleil », in *Révolution africaine*, Alger, 2 octobre 1987, n°1231, pp. 44-45.

CHAR René, « Fortifications pour vivre », Avant-propos au recueil *Poèmes*, in *Œuvres poétiques,* Arles, Éd. Actes Sud, 1999, p. 21.

CHAULET-ACHOUR Christine, « "Mes syllabes de vérité" : étude d'*Ébauche du père* », in *Jean Sénac, clandestin des deux rives*, Biarritz, Éd. Séguier, coll. « Les colonnes d'Hercule », 1999, pp. 51-107.

COMBE Dominique, « Jean Sénac. Le Roman impossible », in *Awal, Cahiers d'études berbères*, n°10, Paris/Alger, Éd. Maison des Sciences de l'Homme / Awal éditions, 1993, pp. 37-50.

COMBE Dominique, « Le "corpoème" et la quête du nom. Hommage à Jean Sénac », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, n°12, Paris/Alger, Éd. Maison des Sciences de l'Homme / Awal éditions, 1995, pp. 39-65.

D'EAUBONNE Françoise, « Jean Sénac », in *La Plume et le bâillon*, Paris, Éd. L'esprit flatteur, 2000, pp. 105-127.

DÉJEUX Jean, « Le soleil sous les armes : Jean Sénac », in *La Poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, Paris, Éd. Librairie Saint-Germain-Des-Près / Bordas, 1973, pp.640-645.

DÉJEUX Jean, « L'union des écrivains algériens (Bilan au 10 mars 1974) », in *Présence francophone*, n°10, Université de Sherbrook (Québec, Canada), CELEF, printemps 1975, pp. 169-177.

DÉJEUX Jean, « La revue algérienne *Soleil* (1950-1952) fondée par Jean Sénac et les revues culturelles en Algérie de 1937 à 1962 », in *Présence francophone*, n°19, Université de Sherbrook (Québec, Canada), CELEF, automne 1979, pp. 5-28.

DÉJEUX Jean, « Le poète algérien Jean Sénac : soleil assassiné », in *Écriture française dans le Monde*, Vol II, n°3, Université de Sherbrook (Québec, Canada), octobre 1980, pp. 69-74.

DÉJEUX Jean, « Jean Sénac ou le soleil fraternel », in *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, Québec, Éd Naâman, novembre 1980 (3ème édition), pp. 332-352.

DÉJEUX Jean, « Jean Sénac : poète pour habiter son nom », in *Jean Sénac vivant*, Paris, Éd. Saint-Germain-des-Prés, coll. « Les cahiers de la poésie 1 », 1981, pp.11-21.

DÉJEUX Jean, « Rencontres Jean Sénac (22-24 septembre 1983) », in *Celfan Review*, n°3, Philadelphie, 1983, pp. 21-22.

DÉJEUX Jean, « Le Diwân espagnol de Jean Sénac », in *Espagne et Algérie au XX^{ème} siècle. Contacts culturels et création littéraire*, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. « Récifs », 1985, pp. 179-187.

DELAS Daniel, « Le sang des poètes algériens », in *Le Français aujourd'hui*, n°105, Paris, 1994, pp. 119-127.

DESPLANQUES François**, «** Dix ans de poésie algérienne ou le soleil dans la cave », in *L'Afrique littéraire et artistique*, n°36, Paris, 2ème trimestre 1975, pp. 2-9.

DJEBAR Assia, « Procession 2 (sur Jean Sénac) », in *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Éd. Albin Michel, 1995, pp. 152-153.

DUGAS Guy, « Poésie au Sud : Jean Sénac et la nouvelle poésie maghrébine d'expression française », in *Celfan Review*, n°3, Philadelphie, 1983, pp. 22-25.

DUGAS Guy, « "Monsieur Sénac, peintre et critique d'art" », Préface à *Jean Sénac. Visages d'Algérie*, documents réunis par Hamid Nacer-Khodja, Paris/Alger, Éd. Paris-Méditerranée / Éd EDIF 2000, 2002, pp. 7-12.

EVTOUCHENKO Eugène, « Ne pas mourir de l'intérieur » (Reproduction du poème envoyé par Eugène Evtouchenko à Mme Benhoura pour la mort de Jean Sénac), in *France-Pays arabes*, n°38, Paris, novembre 1973.

FAIGRE Marc, « Jean Sénac poète algérien », in *Poésie au Sud. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, Marseille, Archives de la ville de Marseille, 1983, pp. 15-17.

FARES Nabile, « Sur *Avant-Corps* de Jean Sénac », in *Jeune Afrique*, n°500, Paris, 11 août 1970.

GODRIE Jean-Michel, « Jean Sénac ou le Poète communiqué » (avec des poèmes de Jean Sénac), in *Marseille* (revue de la ville de Marseille), n°128-129, Marseille, 1er trimestre 1982, pp. 84-93.

GROS Léon-Gabriel, « *Poèmes*, par Jean Sénac (Gallimard) », in *Les Cahiers du sud,* n°326, Marseille, 1954, pp. 170-171.

GUEMRICHE Salah, « *Poésie* : un cri posthume de Jean Sénac », in *Jeune Afrique*, n°1264, Paris, 27 mars 1985, p. 62.

HAMDI Ahmed, « Fou de beauté », in *Révolution Africaine*, n°1231, Alger, 2 octobre 1987, p. 47.

KAOUAH Abdelmadjid, « Les Argonautes », in *Révolution Africaine*, n°1348, Alger, 5 janvier 1990, p. 44.

LACHERAF Mostefa, « Une Algérie méditerranéenne à l'opposé de l'Algérie de Camus », in *Littérature de combat. Essais d'introduction : études et préfaces*, Alger, Éd. Bouchène, 1991, pp. 17-22.

LEBDAÏ Benaouda, « Jean Sénac, mémoire et histoire », in *Chroniques littéraires (1990-1993),* Alger, Éd. Office des Publications Universitaires, 1994, pp. 255-258.

LÉCLAIR Yves, « Jean Sénac (1926-1973) », in *Le nouveau dictionnaire des auteurs*, disponible sur : http://culturel.org/TENDRE/BIOGRAPHIES/senac.htlml

LÉVI-VALENSI Jacqueline et BENCHEIKH Jamel-Eddine, « Jean Sénac », in *Diwân algérien*, Alger, SNED, 1967, pp. 177-196.

LIAUZU Claude, « Gabriel Audisio, Albert Camus et Jean Sénac », in *Confluences Méditerranée*, n°33, Paris, Éd. L'Harmattan, printemps 2000, pp. 161-171.

LLAVADOR Yvonne, « Un manifeste poétique : *Le Soleil sous les armes* », in *La Poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie*, CWK-Gleerup, thèse de doctorat, Lünd (Suède), 1980.

MAGNIER Bernard, « L'essentiel d'une oeuvre. Jean Sénac : érotique, poétique, politique », in *Kiosque / Articles MFI.* Article du 27 mai 1999 disponible sur : http://www.rfi.fr/Kiosque/Mfi/CultureSociete/270599-0.html

MAMMERI Mouloud, « Lettre à un français », in *Entretiens sur les Lettres et les Arts*, Rodez, février 1957, pp. 34-38.

MARTINEZ Denis, « Le souvenir de Jean Sénac », in *Afrique-Asie*, n°42, Paris, 29 octobre 1973, p. 6.

MARX-SCOURAS Danielle, « L'algérianité de Jean Sénac », in *Le Sujet de l'écriture africaine. Actes du colloque international de l'APELA de septembre 1999*, Université de Toulouse-Le-Mirail, édité par Daniel Delas et Pierre Soubias, 2001.

MEITINGER Serge, « Pour un cri-galet rendu à Jean Sénac », in *Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, Marseille, Éd. du Quai Jeanne Laffitte, 1985, pp. 146-152.

MORELLE Pierre, « Un poète dans la paix. *Avant-Corps* de Jean Sénac », in *Le Monde*, n°7863, Paris, 25 avril 1970.

MORELLE Pierre, « Les voyous de l'autogestion, voyous de la révolution, le poète est un voyou », in *Le Monde*, n°7863, Paris, 25 avril 1970.

NACER-KHODJA Hamid, « Jean Sénac, du Poète Obscur au Poète Solaire », in *Le Soleil fraternel, Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, Marseille, Éd. du Quai Jeanne Laffitte, 1985, pp. 61-80.

NACER-KHODJA Hamid, « Érotique, poétique, politique », postface des *Œuvres poétiques*, Arles, Éd. Actes Sud, 1999, pp. 785-802.

PÉLÉGRI Jean, « La Mère et l'Épousée », in *Le Soleil fraternel, Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, Marseille, Éd. du Quai Jeanne Laffitte, 1985, pp. 37-42.

PÉRONCEL-HUGOZ Jean-Pierre, « Sénac à la recherche du père perdu », in *Le Monde*, n°13948, Paris, 1er décembre 1989, p. 27.

PLANTIER René (Groupe de recherche lyonnais diffusion du français et relations universitaires internationales), « Jean Sénac : dérisions et Vertige », in *Le Maghreb comme horizon d'écritures*, Lyon, Publié avec le concours du C.E.D.I.C. (Centre d'Étude Des Interactions Culturelles), Département de français, sous le patronage de la société française de littérature générale et comparée (SFLGC), Bulletin de liaison IV, 1986, pp. 71-76.

POULALIER Michèle, « Jean Sénac », in *Études drômoises*, n° 24, décembre 2005, pp. 32-38.

SEBTI Youcef, « Sénac tel que je le sais... », in *Révolution Africaine*, n°1231, Alger, 2 octobre 1987, pp. 48-49.

SOUIBES Marie-France, « Sénac, *Ébauche du père*. Fiction-vérité », in *Algérie-Actualité*, n°1271, Alger, 22-28 février 1990, p. 38.

TALEB Ahmed, « Jean Sénac, un poète mozarabe et mudéjar », in *Nedjma*, n°6, Paris, 1983, pp. 10-18.

TAMAGOT Serge et D'EAUBONNE Françoise, « Jean Sénac avait prédit son assassinat » et « Souvenir de Jean Sénac. » + un compte rendu de *Jean Sénac vivant* par René De Ceccaty, in *Masques*, n°13, Paris, Juin 1982, pp. 30-34.

TÉMINE Émile, « Camus-Sénac ou la déchirure », in *Montagnes, Méditerranée, Mémoire*, Aix-en-Provence/Grenoble, Éd. Musée Dauphinois-Université de Provence, 2002, pp. 291-302.

TOSO-RODINIS Giuliana, « Jean Sénac, una ricerca d'espressione poetica [Jean Sénac, une recherche d'expression poétique] », in *Le Rose del deserto. Saggi et testimonianze di poesia magrebina contemporanea d'espressione francese [Les Roses du désert. Essais et témoignages de la poésie maghrébine contemporaine d'expression française]*, Bologne, Éd. Patron, 1978, pp. 159-241.

TOSO-RODINIS Giuliana, « Le sort de Jean Sénac en France », in *Oeuvres et critiques*, n°2, Paris, hiver 1979, pp. 59-68.

TOSO-RODINIS Giuliana, « "Nicolas de Staël ": une élégie ou une exaltation de la vie ? », in *Le Soleil fraternel, Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française*, Marseille, Éd. du Quai Jeanne Laffitte, 1985, pp. 85-108.

TOSO-RODINIS Giuliana, « La tridimentionnalité du langage révolutionnaire de Jean Sénac », in *Recherches et travaux : littératures maghrébines de langue française*, Bulletin n°31, Université de Grenoble, 1986, pp. 57-64.

TOSO-RODINIS Giuliana, « Il sogno andaluso di Jean Sénac [Le Rêve andalou de Jean Sénac] », in *Litterature e civilità nei paesi africani di francese* [*Littérature et civilisation dans les pays africains de langue française]*, Catania (Italie), CUECM, 1990, pp. 451-482.

TOSO-RODINIS Giuliana, « Il labirinto interiore di Jean Sénac [Le labyrinthe intime de Jean Sénac] », in *Metamorfosi Mostri Labirinti [Métamorphoses, Monstres, Labyrinthes]*, Rome, Éd. Bulzoni, 1991, pp. 299-341.

YETIV Isaac, « Un poète engagé : Jean Sénac », in *Le Thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française*, Université de Sherbrook (Québec-Canada), CELEF, 1972, pp. 66-67.

3. Travaux universitaires

ABDELJAOUAD Hedi, *Tendances surréalistes dans la littérature maghrébine d'expression française*, Thèse de Doctorat, Philadelphie, Temple University (USA), 1983. Un chapitre sur Jean Sénac (pp. 151-194) : « Jean Sénac ou le surréalisme solaire ».

BOUYSSOU-RILLI Claude, *Images et symboles dans l'œuvre poétique de Jean Sénac*, Mémoire de Maîtrise, Université Paris IV, 1971.

FRISO Emanuela, *Le Mythe chez Jean Sénac*, Thèse de lauréat, Université de Padoue (Italie), 1985, avec un complément « Voyage sur le fil de la mémoire » (novembre 1985, Marseille-Cuers).

GODRIE Jean-Michel, *Jean Sénac, l'absence du père ou la naissance du Corpoème*, Mémoire de Maîtrise, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1981.

GODRIE Jean-Michel, *Récurrences dans l'œuvre de Jean Sénac*, Thèse de Doctorat, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1984.

GUILLEMI Laura, *L'Oeuvre poétique de Jean Sénac*, Mémoire de Maîtrise, Université de Barcelone, 1974.

LAFITTE fanette, *Entre silence et langage : une poétique du chant dans l'œuvre de Jean Sénac*, DEA, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2001.

LASSEL Rafika, *Le Passage de la poésie à la prose dans* Ébauche du père *de Jean Sénac* : *scission ou continuité ?*, DEA, Université Paris XIII, 1995.

LASSEL Rafika, *Le Chant de la création dans les œuvres de Jean Sénac et de René Char*, Thèse de Doctorat, Université Paris XIII, 1998.

LLAVADOR Yvonne, *La Poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie*, Thèse de Doctorat, Lünd (Suède), faculté des lettres, cwk-Gleerup, 1980. Un chapitre (pp. 15-25) : « Un manifeste poétique : *Le Soleil sous les armes* » et quelques pages sur *Poèmes* (pp. 49-52) ainsi que sur d'autres aspects du poète.

MOURIEZ Béatrice, *Lyrisme et révolution dans la littérature algérienne : Kateb Yacine et Jean Sénac*, DEA, Université Paris IV, 1996.

NACER-KHODJA Hamid, *Jean Sénac – Albert Camus ; entre littérature et politique*, DEA, Université Paris IV, 2000.

NACER-KHODJA Hamid, *Jean Sénac, un itinéraire critique*, Thèse de Doctorat, Université Paul Valéry Montpellier III, juin 2005.

PROSDOCIMI Laura, *La Dialectique révolutionnaire chez Jean Sénac*, Thèse de Doctorat, Université de Padoue (Italie), 1985.

TOLBA Fifi, épouse BABA AMEUR, *Le Concept d'inachèvement dans le roman algérien à l'époque coloniale : Camus, Roblès, Sénac*, DEA, Université Paris XIII, 1996.

IV. JEAN SÉNAC, PERSONNAGE DE FICTION

1. Romans

Dans les romans et films suivants, Jean Sénac apparaît comme personnage, sous différentes identités :

BELAMRI Rabah, *L'Asile de pierre*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Blanche », 1989, pp. 71, 142-146.

DEDET Christian, *Le Soleil pour la soif*, Paris, Éd. Julliard, 1978.

LAÂREDJ Ouassini, *Dhakiret El Maâ [Mémoire de l'eau]*, Alger, publié en feuilleton dans l'hebdomadaire *El Wakt* [Le Temps], n° 77, 5-11 juin 1995, p. 18. Édité en volume à Cologne par Dar El Gamel, 1997.

MANDEL Arnold, *Le Périple*, Paris, Éd. Fayard, 1972, pp. 166-168.

MICHEL Serge, *Nour le Voilé*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, pp. 36, 98-99, 105, 244.

2. Filmographie

AKIKA Ali, *Jean Sénac, Le Forgeron du soleil*, court métrage documentaire de 58 mn, Paris, Productions La Lanterne, 2003.

BAHLOUL Abdelkrim, *Le Soleil assassiné*, long métrage de fiction de 85 mn, coproduction Franco-Belge, Pierre Grise Productions, 2004.

V. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE ALGÉRIENNE

1. Ouvrages individuels et collectifs

1.1. Ouvrages sur la poésie et les poètes

ADONIS, *Introduction à la poétique arabe*, Paris, Éd. Sindbad, coll. « La bibliothèque arabe », 1985.

BONN Charles, *Poétiques croisées du Maghreb*, Paris/Université Paris-Nord, Éd. L'Harmattan et Centre d'Études Littéraires Francophones, coll. « Itinéraires et contacts de culture », n°14, 1991.

CHEZE Marie-Hélène, *Mouloud Feraoun. La Voix et le silence*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.

DANINOS Guy, *Aspects de la Nouvelle poésie algérienne de langue française*, Sherbrook (Québec), Éd. Naâman, 1982.

1.2. Ouvrages sur les autres genres littéraires

BONN Charles, *Bibliographie de la critique sur les littératures maghrébines*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1990.

BONN Charles, *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987)*, Paris, Éd. Hachette, 1990.

CHAULET-ACHOUR Christiane, *Albert Camus, Alger.* L'Étranger *et autres récits*, Biarritz, Éd. Atlantica, coll. « Les colonnes d'Hercule », 1998.

DÉJEUX Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrook, Éd. Naaman, 1973.

DÉJEUX Jean, *La Littérature algérienne contemporaine*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », n°1604, 1975.

DUGAS Guy, *Algérie, un rêve de fraternité*, Paris, Éd. Omnibus, 1997.

LACHERAF Mostefa, *Littérature de combat. Essais d'introduction : études et préfaces*, Alger, Éd. Bouchène, 1991.

MEMMI Albert, *Écrivains francophones du Maghreb*, Paris, Éd. Seghers, 1985.

2. Articles

2.1. Articles sur la poésie et les poètes

AMRANI Djamel, « Les engouements d'un chroniqueur », in *Le Matin*, n°35, Alger, 7 janvier 1993, p. 10.

BONNEFOY Yves, Avant-propos à l'ouvrage d'Adonis, *Introduction à la poétique arabe*, Paris, Éd. Sindbad, coll. « La bibliothèque arabe », 1985, pp. 11-14.

DÉJEUX Jean, « Mouloud Feraoun ou l'homme-frontière », in *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrook, Éd. Naâman, novembre 1980, pp. 114-142.

DÉJEUX Jean, « Mohammed Dib ou le regard du dedans », in *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrook, Éd. Naâman, novembre 1980, pp. 143-179.

DÉJEUX Jean, « Kateb Yacine ou l'éternel retour », in *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrook, Éd. Naâman, novembre 1980, pp. 209-246.

HADJ-ALI Bachir, « Le mal de vivre et la volonté d'être dans la jeune poésie algérienne d'expression française », in *Europe*, Paris, 1976, pp. 116-129.

PLUET Jacqueline et TASSADIT Yacine, « Mémoire de *Simoun (1952-1961)*, entretien avec Jean-Michel Guirao », in *La Revue des revues*, n°5, Paris, printemps 1988, pp. 4-13.

2.2. Articles sur les autres genres littéraires algériens

BONN Charles, « La littérature algérienne de langue française » (écrit en janvier 1975 à Constantine), in *Europe*, n°567, Paris, juillet-août 1976, pp. 48-53.

DÉJEUX Jean, « Introduction générale I et II. Panorama rétrospectif », in *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrook, Éd. Naâman, novembre 1980, 495 p., pp. 11-81.

GADANT Monique, « Vingt ans de littérature algérienne », in *Les Temps modernes*, n°432, Paris, juillet-août 1982, pp. 348-375.

NACER-KHODJA Hamid, « Un travail de fourmi », in *Algérie Actualité*, n°1467, Alger, 23 / 29 novembre 1993, pp. 24-25.

VI. ÉTUDES SUR L'HISTOIRE DE L'ALGÉRIE

AGERON Charles-Robert, *Histoire de l'Algérie contemporaine. De l'insurrection de 1871 au déclenchement de la guerre de libération, 1954*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1979.

AGERON Charles-Robert, *Histoire de l'Algérie contemporaine : 1830-1988*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1990.

ALLEG Henri (sous la direction de), *La Guerre d'Algérie*, trois tomes, Paris, Éd. Temps Actuels, 1981.

ÉVENO Patrick et PLANCHAIS Jean, *La Guerre d'Algérie*, Paris/Alger, Éd. La Découverte-Le Monde / Laphomic, 1989/1990.

JULIEN Charles-André, *Histoire de l'Algérie contemporaine. La conquête et les débuts de la colonisation (1827-1871)*, Paris, P.U.F., 1964.

MIQUEL Pierre, *La Guerre d'Algérie*, Paris, Éd. Fayard, 1993.

MONTAGNON Pierre, *Histoire de l'Algérie : des origines à nos jours*, Paris, Éd. Pygmalion, 1998.

RIOUX Jean-Pierre, *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Bruxelles, Éd. Complexe, coll. « Questions du XX^{ème} siècle », 1991.

STORA Benjamin, *Histoire de l'Algérie coloniale (1830-1954)*, Paris, Éd. La Découverte, coll. « Repères », 1991.

STORA Benjamin, *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris, Éd. La Découverte, coll. « Repères », 1995.

STORA Benjamin, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, Paris, Éd. La Découverte, coll. « Repères », 1995.

VI. APPROCHES CRITIQUES SUR LE LYRISME ET LE SUJET LYRIQUE

1. Ouvrages collectifs et individuels

Le Sujet lyrique en question, Modernités 8, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, P.U.B., 1996.

Figures du sujet lyrique, sous la direction de Dominique Rabaté, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », Paris, 2001.

Le Sujet de l'écriture africaine. Actes du colloque international de l'APELA de septembre 1999, Université de Toulouse-Le-Mirail, édité par Daniel Delas et Pierre Soubias, 2001.

Écriture de soi : secrets et réticences, Actes du colloque international de Besançon, Paris, Éd. L'Harmattan, 2001.

CHAMPEAU Serge, *Ontologie et poésie*, Paris, Éd. Librairie philosophique J. Vrin, 1995.

MAULPOIX Jean-Michel, *La Voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, Paris, Éd. José Corti, coll. « Rien de commun », 1989.

MAULPOIX Jean-Michel, *La Poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Éd. Mercure de France, 1998.

OSTER Daniel, *L'Individu littéraire*, Paris, P.U.F., 1997.

POULET Georges, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, Éd. Librairie José Corti, coll. « Rien de commun », 1977.

RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éd. du Seuil, 1990.

2. Articles

GROJNOWSKI Daniel, « Jules Laforgue et "le monde changeant des phénomènes" », in *Le Sujet lyrique en question, Modernités 8*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, P.U.B., 1996, pp. 129-143.

JARRETY Michel, « Sujet éthique, sujet lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 1996, pp. 127-146.

MATHIEU Jean-Claude, « Le poète tardif : sujet lyrique et sujet éthique chez Jaccottet », in *Le Sujet lyrique en question*, *Modernités 8*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, P.U.B., 1996, pp. 203-219

MESCHONNIC Henri, « Le sujet comme récitatif ou le contenu du langage », in *Le Sujet lyrique en question*, *Modernités 8*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Bordeaux, P.U.B., 1996, pp. 13-18.

SACRÉ James, « L'intime et l'autre ; Je, le poème », in *La Poésie française au tournant des années 80*, de Philippe Delaveau, Paris, Éd. Librairie José Corti, 1988, pp. 190-202.

VII. GÉNÉRALITÉS

1. Œuvres de spiritualité

La Bible de Jérusalem. La Sainte Bible traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éd. Declée de Brouwers, 1975.

La Bible. Ancien et Nouveau Testament. Traduite de l'hébreu et du grec en français courant, Alliance Biblique universelle, Villiers-le-Bel, Éd. Société biblique française, 1997.

Le Coran, essai de traduction par Jacques Berque, Paris, Éd. Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 2002.

2. Œuvres de psychanalyse et de psychologie

DUMAS Didier, *Sans père et sans parole. La Place du père dans l'équilibre de l'enfant*, Paris, Éd. Hachette Littérature, 1999.

FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand sous la responsabilité de André Bourguignon, par J. Altounian, A. Bourguignon, G. Bourguignon, A. Cherki, P. Cotet, J. Laplanche, J-B. Pontalis, A. Rauzy, Paris, Éd. Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1981.

LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1966.

LE BON Gustave, *Psychologie des foules*, traduit par le Dr Rudolf Eister, Paris, Éd. Quadrige, 2ème édition, 1912.

3. Œuvres littéraires

ARTAUD Antonin, *Lettres de Rodez [à M. Parisot]*, Paris, Éd. Gallimard, 1948.

ARTAUD Antonin, *Suppôts et suppliciassions*, tome XIV, volume 1, Paris, Éd. Gallimard, 1978.

ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Éd. Gallimard, 1984.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

BAUDELAIRE Charles, *Mon cœur mis à nu*, Paris, Éd. Gallimard, 1986.

BECKETT Samuel, *L'Innommable*, Paris, Éd. de Minuit, 2004.

BONNEFOY Yves, *Le Nuage rouge*, Paris, Éd. Mercure de France, 1977.

CAMUS Albert, *Carnets II*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Blanche », 1964.

CAMUS Albert, *Carnets III*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Blanche », 1964.

CHAR René, *Œuvres Complètes*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.

CIORAN Émil, *La Tentation d'exister*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Les Essais », 1956.

CLAUDEL Paul, *Connaissance de l'Est*, Paris, Éd. Mercure de France, 1913.
Connaissance de l'Est, Paris, Éd. Georges Crès et C^{ie}, coll. « Les Maîtres du livre », 1925.

COCCIOLI Carlo, *Fabrizio Luppo*, Paris, Éd. La Table ronde, 1952.

GENET Jean, *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Éd. Gallimard, 1968.

GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 2003.

GIDE André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Éd. Gallimard, 1955.

GRACQ Julien, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

HOMERE, L'*Odyssée*, Paris, Éd. Librairie Armand Colin, 1963.

HOMERE, *Iliade*, Paris, Éd. Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1975.

LAUTRÉAMONT (Le Comte de), *Les Chants de Maldoror et autres textes*, Paris, Éd. Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 2001.

LEIRIS Michel, *Mots sans mémoire*, Paris, Éd. Gallimard, 1969.

LOTI Pierre, *Madame Chrysanthème*, Paris, Éd. Galmann-Lévy, 1927.

MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres*, Paris, Éd. Garnier, 1985.

MALLARMÉ Stéphane, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio classique », 1995.

MALRAUX André, *Les Voix du silence*, Paris, Éd. Gallimard, 1951.

MICHAUX Henri, *Passages*, Paris, Éd. Gallimard, 1963.

MICHAUX Henri, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Éd. Gallimard, 1967.

MICHAUX Henri, *Épreuves, exorcismes*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Poésie », 1988.

MICHAUX Henri, *Œuvres complètes*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

RIMBAUD Arthur, *Une saison en enfer*, Paris, Éd. Mercure de France, 1951.

RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Éd. Classiques Modernes, coll. « La pochothèque », 1999.

RONSARD Pierre de, *Sonnets pour Hélène*, Genève, Éd. Librairie Droz, coll. « Textes littéraires français », 1947.

SARTRE Jean-Paul, *L'Enfance d'un chef*, in *Le Mur*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio Classique », 1939.

STENDHAL (Henri Beyle dit), *La Chartreuse de Parme*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio Classique », 2003.

TRISMÉGISTE Hermès, ou TYANE Appolonios de, *Tabula Smaragdina* (*La Table d'émeraude*), Paris, Éd. du « Voile d'Isis », 1921.

WHITMAN Walt, *Feuilles d'herbe*, Paris, Éd. Aubier, 1989.

4. Œuvres, revues et articles de réflexion critiques sur la littérature

ADORNO Théodore-Wiesengrund, *Notes sur la littérature*, traduction Sibylle Muller, Paris, Éd. Flammarion, 1984.

ALAIN, *Propos*, Tome I, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1970.

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éd. du Seuil, 1984.

BEGUIN Albert, « Découvertes rimbaldiennes », in la revue *Empédocle*, juin-juillet 1949, pp. 86-98.

BILLAULT Alain, *La Littérature grecque*, Paris, Éd. Hachette Supérieur, coll. « Hachette université. Langues et civilisations anciennes », 2000.

BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Éd. Gallimard, 1955.

BRAHM Alcanter de (BERNHARDT Marcel dit), *L'Ostensoir des ironies*, Paris, Éd. Bibliothèque d'art de La Critique, 1899-1900.

BRUNO Pierre, *Antonin Artaud. Réalité et Poésie*, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 1999.

CAMUS Michel, *Paraphrases hérétiques*, *poésie gnostique*, Paris, Éd. Lettres Vives, coll. « Nouvelle gnose 2 », 1983.

CASTIN Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, P.U.F., 1998, p. 5.

COLLINET-WALLER Roselyne, *Aragon et le père. Romans*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

COLLINET-WALLER Roselyne, « Aragon, secrets de fabrication », in *Écriture de soi : secrets et réticences*, Actes du colloque international de Besançon, Paris, Éd. L'Harmattan, 2001.

COLLOT Michel, « Du sens de l'espace à l'espace du sens », in *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1987, pp. 99-110.

COLLOT Michel, *L'horizon fabuleux*, Tome II, Paris, Éd. Librairie José Corti, 1988.

COLLOT Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1989.

COLLOT Michel, *La Matière-émotion*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 2005.

CORVIN Michel, préface au *Théâtre complet* de Jean Genet, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, pp. 11-77.

DEGUY Michel, « Ce qu'il y a lieu d'être ne va pas sans dire », in *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1987, pp. 11-18.

DELAY Jean, *La Jeunesse d'André Gide*, Paris, Éd. Gallimard, 1956.

DUROZOI Gérard, *Artaud, l'aliénation et la folie*, Paris, Éd. Librairie Larousse, 1972.

FLOC'H Katell, *Antonin Artaud et la conquête du corps*, Paris, Éd. Découvrir, 1995.

FONDANE Benjamin, *Rimbaud le voyou et l'expérience poétique*, Bruxelles, Éd. Complexe, coll. « Le regard littéraire », 1990.

GARELLI Jacques, « L'Acte poétique. Instauration d'un lieu pensant », in *Espace et poésie,* Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1987, pp. 19-34.

GLEIZE Jean-Marie, « La poésie, comment dire ?, James Sacré », in *La Poésie, textes critiques XIV*ème*- XX*ème *siècle*, Paris, Éd. Larousse, coll. « Textes essentiels », 1995.

GROSSMAN Évelyne, « Le corps xylophène d'Antonin Artaud », préface à *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Poésie », 2003.

HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Éd. Hachette Supérieur, coll. « Hachette Université. Recherches littéraires », 1996.

HAUSMANN Raoul et SCHWITTERS Kurt, « La poésie », in *Poésure et Peintrie*, [exposition Marseille], Centre de la vieille charité, Paris, Éd. Réunion des musées nationaux, Marseille, 1993, pp. 514-515.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Éd. Flammarion, coll. « Champs », 1964.

LAMARTINE Alphonse, « Des destinés de la poésie », in *Revue des deux mondes,* Tome I, Paris, 1834, disponible sur : http://fr.wikisource.org

LAPLANCHE Jean, *Hölderlin et la question du père*, Paris, P.U.F., 1969.

LAPORTE Dominique-Gilbert, « Christo : fonction du voile. Le suaire et le nom », in *Pictura-Edelweiss*, n°3, hiver 1983-1984, revue publiée par le Centre de Promotion Culturelle de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, pp. 78-80.

LEMAÎTRE Henri, « Charles Baudelaire », in *Encyclopaedia Universalis*, corpus n°3, Paris, Éd. Encyclopaedia Universalis, 2002, pp. 873-878.

MALLARMÉ Stéphane, « La Musique et les Lettres », in *Œuvres complètes*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, pp. 635-657.

MALRAUX André, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Éd. Gallimard, 1977.

MARIN Louis, « Masque et portrait », in revue *Pictura-Edelweiss*, n°3, hiver 1983-1984, revue publiée par le Centre de Promotion Culturelle de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, pp. 88-96.

MATHIEU Jean-Claude, *Philippe Jaccottet, l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, Paris, Éd. Librairie José Corti, 2003.

MAULPOIX Jean-Michel, *La Poésie malgré tout*, Paris, Éd. Mercure de France, 1996.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éd. Gallimard, 1945.

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Éd. Verdier, 1982.

MESCHONNIC Henri, *Les États de la poétique*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1985.

MESCHONNIC Henri et DESSONS Gérard, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Éd. DUNOD, 1998.

MET Philippe, *Formules de la poésie*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1999.

MOSSUZ-LAVAU Janine, *André Malraux, Qui êtes-vous ?*, Lyon, Éd. La Manufacture, 1987.

MOURIER-CASILE Pascaline, préface de l'ouvrage *Arthur Rimbaud. Œuvres. Des Ardennes au désert*, Paris, Éd. Pocket, coll. « Pocket classique », 1998, pp. 4-18.

ONIMUS Jean, « Phénoménologie de l'espace poétique », in *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1987, pp. 69-82.

PÉTRONIO Arthur, « Manifeste verbophonique », in *Poésure et Peintrie,* [exposition Marseille], Paris, Éd. Réunion des musées nationaux, 1993, p. 518.

PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Paris, Éd. Champ Vallon, 1995.

PRIGENT Christian, *À quoi bon encore les poètes ?*, Paris, Éd. P.O.L., 1996.

RICOEUR Paul, *Temps et Récit*, Tome I, Paris, Éd. du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1983.

RICOEUR Paul, *Temps et Récit*, *La configuration dans le récit de fiction*, Tome II, Paris, Éd. du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1984.

RIOUT Denys, « La Vue, vue par J-B Oudry », in *Pictura Edelweiss*, n°3, hiver 1983-1984, revue publiée par le Centre de Promotion Culturelle de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, pp. 103-111.

RIVIÈRE Jean-Loup, « Le vague de l'air », in *Traverses*, n°20, *La Voix, l'écoute*, Paris, Éd. de Minuit, novembre 1990.

STAROBINSKI Jean, Préface à *Poésie 1946-1967* de Philippe Jaccottet, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Poésie », Paris, juin 2003, pp. 7-22.

STÉFAN Jude, « Entretien avec Eric Audinet » (1985), in *Cahier Jude Stéfan*, Paris, Éd. Le temps qu'il fait, 1993, p. 130-135.

STÉTIÉ Salah, *Le Nibbio ou la médiation des imaginaires*, Paris, Éd. Librairie José Corti, coll. « Rien de commun », 1993.

TRAN VAN KHAI Michelle et FÉDIDA Pierre, « Le lieu de l'oubli dans le poème », in *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1987, pp. 121-134.

VALÉRY Paul, *Cahiers*, Tomes I et II, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.

VAN ROGGER-ANDREUCCI Christine, « Le symbolisme de la Face chez Max Jacob », in revue *Pictura-Edelweiss*, n°3, hiver 1983-1984, revue publiée par le Centre de Promotion Culturelle de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, pp. 66-70.

VAN ROGGER-ANDREUCCI Christine, *Poésie et religion dans l'œuvre de Max Jacob*, Paris, Éd. Honoré Champion éditeur, 1994.

5. Divers

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèques des Sciences Humaines », 1966.

BRETON Stanislas, *Foi et raison logique*, Paris, Éd. du Seuil, 1971.

CARRIÈRE Jacques, *Dictionnaire amoureux de la Grèce*, Paris, Éd. Plon, 2001.

FABRE Yves-Alain, article « Toison d'or », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de BRUNEL Pierre, Paris, Éd. Du Rocher, 1988, pp. 1329-1332.

HACQUARD Georges, DAUTRY Jean, MAISANI Olivier, *Guide romain antique*, Paris, Éd. Hachette, coll. « Roma », 1952.

JACOB Max, « Le vrai sens de la religion catholique », in *Cruz y Raya*, Madrid, 1934, p. 40.

JACOB Max, « Notes sur la Passion », in *Max Jacob l'Universel*, Colmar, Alsatia, édité par J. Pérard, 1974, p. 113-121.

JARDE Alain, *La Grèce antique et la vie grecque*, Paris, Éd. Librairie Delagrave, 1914.

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini*, La Haye/Boston/Londres, Éd. Martinus Nijhoff Publishers, coll. « Phaenomenologica », 1980.

MANUEL Pierre, « Des voiles et des miroirs », in revue *Pictura-Edelweiss*, n°3, hiver 1983-1984, revue publiée par le Centre de Promotion Culturelle de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, pp. 9-18.

PINQUIÉ Jean, « La figure du voile », in revue *Pictura-Edelweiss*, n°3, hiver 1983-1984, revue publiée par le Centre de Promotion Culturelle de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, pp. 61-63.

SOLANAS Fernando et GETINO Octavio, « Vers un troisième cinéma », in la revue *Souffles*, n°18, Rabat, mars-avril 1970, pp.66-71.

TRANCHANT Marie-Noëlle, « Charles Berling, poète engagé », in *Le Figaro* du 18 août 2004.

VAYSSE Jean-Marie, « Scénographies théologico-politiques », in revue *Pictura-Edelweiss*, n°3, hiver 1983-1984, revue publiée par le Centre de Promotion Culturelle de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, pp. 25-32

VIREL André, « La sortie de l'Imaginaire et l'expérience de la lumière », in *Histoire de notre image*, Genève, Éd. du Mont Blanc, coll. « Action et pensée », 1965, p. 262-274.

Index des auteurs et artistes cités

Nous ne mentionnons pas les pages où apparaît le nom de Jean Sénac, en raison de sa grande fréquence.

Abou-Nowâs.....71
Adjil, Bachir.....226
Adonis……128, 131, 135
Adorno, Théodore-Wiesengrund……...209
Alain (Émile-Auguste Chartier)……189
Al-Hallaj, Mansur……..313
Alloula, Malek……...208
Altounian, Janine……45
Amrouche, Jean……..….65
Antar……98, 199, 200, 280
Aragon, Louis……...27, 28, 32, 57, 63, 67, 68, 82
Artaud, Antonin…….83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 121, 188, 213, 234, 235, 236, 251, 252, 271, 403, 419, 421, 470
Augustin (Saint)……...77
Bach, Johann-Sebastian.....304
Balhoul, Abdelkrim…….....…7
Balzac, Honoré de……....81
Banville, Théodore de……..81
Barthes, Roland……..……...73, 477
Baudelaire, Charles….5, 81, 92, 93, 94, 95, 96, 110, 402, 477, 481,
Baya…….……....…...136, 144
Beauvoir, Simone de……..…….303
Beckett, Samuel……..…….253
Belamri, Rabah……..7, 468
Béguin, Albert……..……...479
Ben Jelloun, Tahar……7
Benanteur, Abdallah……..9, 136, 396
Benchéikh, Jamel-Eddine…54, 90, 91, 208, 235, 270, 272, 284, 468, 470
Benveniste, Émile……14, 195
Berling, Charles……7
Bilâl…….98, 195, 198, 199, 200, 460
Billault, Alain……288
Blanchot, Maurice…….207, 475
Bloy, Léon…….103, 389
Boisdeffre, Pierre de……..……..48
Bonnefoy, Yves……13, 92, 99, 100, 101, 135, 178, 207
Bouchet, André du…….177, 207
Boudjedra, Rachid……..…208
Bourguignon, André……....45
Bourguignon, G……..…….45
Brahm, Alcanter de……258
Breton, Jean……...…243
Breton, Stanislas……287, 315
Brua, Edmond……399
Brunel, Pierre……..…243
Bulliard, Pierre……...…5
Camus, Albert……6, 7, 36, 55, 81, 84,106, 107, 108, 109, 110, 115, 136, 138, 170, 404,
Camus, Michel……..……435, 471, 475
Carrière, Jacques……243
Castin, Nicolas……...…480
Ceccatty, René de…….8, 213, 214, 277, 324, 400
Champeau, Serge……147, 154, 162, 166, 210, 211
Char, René……6, 7, 84, 85, 87, 106, 108, 109, 188, 208, 226, 247, 253, 304, 396, 404, 477
Chaulet-Achour, Christiane……..……149
Cherki, Alice……45
Cioran, Émil……...404
Claudel, Paul……..…….81, 146, 357
Coccioli, Carlo……...302
Collinet-Waller, Roselyne.....27, 28, 32, 63, 67, 68, 69, 82
Collot, Michel.....22, 123, 146, 152, 153, 157, 158, 160, 161, 162, 1666, 173, 174, 177, 178, 179, 184, 189, 194,
Combe, Dominique……11, 45, 61, 63, 64, 66, 80, 96, 99, 101, 109, 112, 189,

206, 212, 216, 220, 222, 225, 229, 230, 244, 245, 246, 257, 284, 301, 302, 312, 315, 316, 441, 458
Comma, Jean (pseudonyme de Sénac)…66
Corvin, Michel……87
Cotet, Pierre……45
Daniel, Jean……36, 115, 205
Dautry, Jean……59
Deguy, Michel……179
Déjeux, Jean……..6, 61, 65, 71, 115, 138, 319, 470
Delaveau, Philippe……58
Delay, Jean……...30
Des Forêts, Louis-René……207
Descartes, René……75, 80
Dessons, Gérard……...90
Dib, Mohammed.....7
Dinet….....137
Dubuffet, Jean……....304
Ducray-Duminil, François-Guillaume….81
Dugas, Guy……3, 11, 83, 137, 138, 285
Dumas, Didier……59
Durozoi, Gérard……...87, 88, 89, 121
Eister, Rudolf……...51
Fabre, Yves-Alain……243
Faigre, Marc……..36
Ferrando, Augustin……136
Floc'h, Katell……234, 235, 236, 251, 252
Fondane, Benjamin……68
Freud, Sigmund……45, 46, 48, 52
Fromentin, Eugène……137
Galliéro, Sauveur……..108, 120, 121, 136, 137, 463,
García Lorca, Federico……5, 84, 92, 102, 103, 104, 105, 114, 220, 324, 325
Garelli, Jacques……..179
Genet, Jean……...83, 87, 91, 403
Getino, Octavio……116
Gide, André……..5, 30, 92, 266, 303, 304, 463,
Gleize, Jean-Marie……14
Godard, Jean-Luc……..304
Godrie, Jean-Michel……11
Gracq, Julien……178
Grojnowski, Daniel……....16, 17
Grossman, Évelyne.....88, 89, 91
Hacquard, Georges.....59
Haddad, Malek.....36
Hamon, Philippe.....258, 259, 264
Hausmann, Raoul……...134
Hikmet, Nâzim……304
Hölderlin, Friedrich……30, 31, 34
Homère……..288
Hugo, Victor……81
Ipoustéguy, Jean-Robert……304
Jaccottet, Philippe…….207, 291, 298, 413, 414
Jacob, Max……17, 99, 129, 327, 331, 360, 363, 365, 374, 376, 378, 380, 421, 423, 424, 425, 428
Jankélévitch, Vladimir……...255, 257, 267
Jardé, Alain……..59
Jarrety, Michel…..……13, 14, 15, 16, 291
Jean (Saint)……....347
Khadda, Mohammed……139, 196
Lacan, Jacques……...184, 210, 480
Laforgue, Jules……16
Lamartine, Alphonse……..200
Laplanche, Jean……30, 31, 34, 45
Laporte, Dominique-Gilbert……..62, 70
Lautréamont, Le comte de (Isidore Ducasse)……403, 426
Le Bon, Gustave……51, 52, 249
Leiris, Michel……477
Lemaître, Henri……..94, 95, 110
Lévinas, Emmanuel……298
Loti, Pierre……258
Mac' Avoy, Patrick..... 237, 372
Madyan, Sidi Abou.....396
Mahomet……35, 293
Maisani, Olivier……..59
Maisonseul, Jean de……145, 481
Mallarmé, Stéphane……5, 13, 76, 81, 92, 96, 98, 99, 280, 398
Malraux, André……..48, 81, 111, 467
Manuel, Pierre……366, 370
Marin, Louis……310, 367
Martinez, Denis……136
Mathieu, Jean-Claude……..291, 298
Matthieu (Saint)……...43, 370
Maulpoix, Jean-Michel…….12, 16, 18, 21, 58, 78, 182, 184, 187, 203, 206, 478, 479, 480, 481
Meitinger, Serge……235, 275, 278, 308
Merleau-Ponty, Maurice……..226
Meschonnic, Henri……..15, 90, 112, 131, 132, 189, 190, 192, 193, 194
Met, Philippe……21, 477

Michaux, Henri…….18, 147, 154, 162, 163, 396, 418
Miel, Jacques…….205, 208
Millecam, Jean-Pierre……..….82
Mossuz-Lavau, Janine……..…48
Mourier-Casile, Pascaline……..…..85
Nacer-Khodja, Hamid…….5, 8, 9, 10, 11, 35, 39, 75, 81, 106, 107, 109, 112, 115, 121, 135, 136, 180, 196, 230, 253, 284, 289, 292, 293, 302, 377, 457, 463
Nallard, Louis……9, 136, 304
Nerval, Gérard de……...66, 81, 92, 402
Nietzsche, Friedrich……...……..28
Onimus, Jean…….……164, 181
Oster, Daniel……....76
Ouahrani, Yahia el (Pseudonyme de Sénac)…….…66, 303
Pascal, Blaise……..……77
Pasolini, Pier Paolo…..……92, 277
Paul (Saint)……293, 297
Pelayo, Orlando…….136
Pélégri, Jean……...……481
Pérés, Christian (Pseudonyme de Sénac)…….66
Péroncel-Hugoz, Jean-Pierre……10, 36, 84, 92, 93, 106, 108, 109, 142, 215, 222, 225, 226, 227,
Pessoa, Fernando.....66
Petronio, Arthur.....130
Pinquié, Jean…….…….365, 369, 370
Pinson, Jean-Claude……12, 13, 14, 194, 195, 208, 266, 480
Poe, Edgard……..98
Pontalis, Jean-Bertrand……45
Poulet, Georges…….. 73, 76, 77, 151, 164, 172,
Prigent, Christian……..54, 112, 134, 207, 276, 480
Rabaté, Dominique……..12, 13, 14, 291
Randau, Robert……..8, 399
Rauzy, Antoine……45
Ricoeur, Paul……72, 76, 149, 150, 151, 152, 159, 162
Rimbaud, Arthur……51, 68, 81, 83, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 109, 217, 402, 403, 481
Riout, Denys……...….. 281
Rivière, Jean-Loup…….187
Roblès, Emmanuel…….7
Ronsard, Pierre de……..413
Rousseau, Jean-Jacques…….…….413
Sacré, James……..….14, 58
Sartre, Jean-Paul……..……215
Schwitters, Kurt…….…..…..134
Scott, Walter…….……..….81
Sebti, Youcef……...……..7
Ségalen, Victor……..…..85
Sermet, Joëlle de……..12
Simian, Jean……...142
Solanas, Fernando……..116
Staël, Nicolas de…….21, 143, 144, 195, 229, 247, 248, 303, 304, 305, 396, 459, 466
Starobinsky, Jean…….…..414
Stéfan, Jude……...480
Stendhal, Henri Beyle dit……..66, 79
Stétié, Salah…….25, 115, 116, 276
Stockhausen, Karlheinz…….…304
Stora, Benjamin……...……..147
Témine, Émile……83, 106, 109, 110
Toso-Rodinis, Giuliana……11, 21, 36, 96, 107, 127, 143, 144, 168, 169, 195, 213, 226, 229, 247, 248, 276, 305, 459, 466, 475
Tranchant, Marie-Noëlle……...……7
Trismégiste, Hermès…….…348
Tuccelli, Nicole…….…..83, 106, 109, 110
Tyane, Apollonios de……..…..348
Vadé, Yves……..12
Valéry, Paul…….76, 77, 78, 79, 80, 311
Van Rogger-Andreucci, Christine…..17, 129, 327, 331, 360, 363, 376, 378, 380, 381, 421, 422, 424, 425, 428,
Vaysse, Jean-Marie……346, 359, 371
Vélasquez, Diego……...362
Verlaine, Paul…….5, 92, 96, 138, 324, 402
Virel, André.....347, 348
Whitman, Walt.....92, 102, 103, 104, 105, 220, 246, 396
Wilde, Oscar……..…325
Zérarti, Reski……....137

Table des matières

INTRODUCTION 5

PREMIÈRE PARTIE : GENÈSE ET EXPRESSION POÉTIQUES D'UN SUJET LYRIQUE..... 19

Chapitre 1 : La quête identitaire..... 24

1. La solitude.....26

a/ Orphelin de père 27

b/ Une marginalité refusée.....34

c/ Un idéal de fraternité réitéré.....42

2. « À la reconquête d'un nom », à la conquête de soi.....59

a/ Le nom du père.....60

b/ La difficile conquête de soi.....72

3. L'identité poétique.....81

a/ Le « voyou ».....83

b/ Rencontres : influences et divergences.....91

c/ Sa signature.....110

Chapitre 2 : Le voyage poétique.....118

1. Voyager dans l'écriture.....120

a/ Le voyage de la langue.....120

b/ Diversités et résonances linguistiques.....124

c/ D'un art à l'autre.....135

2. Le poème : instance de dilatation temporelle.....146

a/ Histoire et (rétro)projections temporelles.....147

b/ « Je me représente le temps que je suis ».....154

c/ Le temps de la création poétique.....161

3. Espace et contours de soi.....163

a/ Une poésie de l'espace : l'espace du dehors.....164

b/ L'espace poétique comme autre dimension à une réalisation ontologique.....174

c/ Le hors-champ : le seuil des possibilités d'être.....179

Chapitre 3 : Voix poétique : variations autour d'une parole singulière……...186
1. Du chant au désen-chant-ement……..…188
a/ Du sémantique au vibrato : un sujet rythmique……..… 189
b/ Une poétique du signe ou « Noûn »……..… 195
c/ Du cri au silence : une vacuité poétique ?……202

2. Reconfigurer le langage en un « Corps Total »……...……212
a/ Le projet……...…… 212
b/ Le « Corps Total » : une sensualité exaltée……..…… 220

Chapitre 4 : Le « Corpoème », ambitions et réalité poétiques……..…… 228
1. Une poétique du corps poussée à son paroxysme……231
a/ L'écriture orgasmique……..…… 231
b/ Le souffle de la création……...…247

2. Une tentative insatisfaisante qui s'inscrit dans un mouvement de réitération de l'écriture poétique……253
a/ Donner le ton……255
b/ L'effort de persévérance……..… 268
c/ « Seule une caméra pourrait rendre mon art poétique » ……. 277

DEUXIÈME PARTIE : LES ENJEUX DE LA CRÉATION : UNE PAROLE LYRIQUE AU CARREFOUR D'UNE QUÊTE SPIRITUELLE……...……286

Chapitre 5 : Le sceau religieux : héritage et premières convictions……. 290
1. Une éducation religieuse en point de repère……... 292
a/ L'héritage maternel…….. 292
b/ Vivre sa foi entre soumission et crainte……... 299
c/ Déterminer les modalités de sa foi……... 307

2. L'irrévocable problème de la nomination ……..… 314
a/ Un Dieu innommable……...…. 314
b/ La reconnaissance nominale perdue…… 316

3. Se sentir élu……..318
a/ Conjecture et destinée…….. 319
b/ Le poète-prophète…… 321

Chapitre 6 : Les Écritures en présence……... 329
1. L'image religieuse……..…. 334
a/ Images et réflexions poétiques……. 334
b/ Convoquer les images traditionnelles……..…. 346
c/ Du symbolisme au réalisme : l'effort de concrétisation…….. 360

2. Le Voile de Véronique : motif de la face……..364
a/ La valeur iconique……365
b/ Un voile qui rend la vision……...369
c/ « La Face est la faculté créatrice »……... 374

3. La compassion……. 378
a/ Dieu d'amour, le Nouveau Testament en référence……. 379
b/ Parole qui témoigne et dénonce……... 384
c/ Être avec l'autre : toujours demeurer dans l'union…….. 392

4. Une sensibilité chrétienne en amont d'un parti pris de la souffrance….401
a/ La douleur : châtiment ou épreuve salutaire ?……..404
b/ Le travail poétique ou l'éducation dans et par la douleur…… 415
c/ Le symbolisme du motif de la « plaie »……... 426

Chapitre 7 : Vers un *deus absconditus* : une transcendance sans l'aide de Dieu……..…. 438
1. Se tourner vers le Seigneur…….…….…. 441
a/ Une parole poétique liturgique…….…… 441
b/ Les modalités et enjeux de la prière poétique……..…. 444

2. Un Fils sans Père : les prémices d'une crise religieuse……..…… 450
a/ La modalité interrogative…….…. 450
b/ Vivre de et dans l'attente……..…. 452
c/ L'abandon divin……..…. 454

3. Ruiner l'absolu divin : les signes de rébellion du poète……..…. 459
a/ Détourner le verbe sacré……...…460
b/ Tendances au polythéisme et au paganisme religieux……..… 463

4. Se faire l'émule de Dieu……...466
a/ Investir l'acte créateur…….…….…… 466
b/ Le poète fait exister Dieu…….…… 471
c/ L'absolution humaine……...…….473

CONCLUSION ……..…. 476

ANNEXES……..……482

BIBLIOGRAPHIE…… 528

INDEX DES AUTEURS ET ARTISTES CITÉS……...…. 557

TABLE DES MATIÈRES…… 560

Résumé de la thèse :

Jean Sénac, poète algérien du XX^{ème} siècle, est avant tout connu pour son engagement en faveur de l'indépendance algérienne. Ses poèmes dénoncent l'autoritarisme colonial comme ils révèlent la violence morale et sociale qui accompagne la mise en place du nouveau régime politique de Houari Boumedienne succédant à celui, plus en adéquation avec les attentes du poète, d'Ahmed Ben Bella. Mais ce serait amputer l'œuvre poétique sénacquienne d'une grande richesse thématique et stylistique que de la résumer à quelques uns de ses plus grands recueils « politiques ». Car, derrière la voix d'un homme engagé dans le combat socio-politique de son pays s'entend celle d'un artiste qui s'interroge, dès ses premiers écrits, sur les fondements de son existence, sur la réalisation du sujet en tant qu'homme, mais aussi en tant que poète, et sur les possibilités ontologiques et littéraires d'y parvenir. Une parole lyrique fonde et / ou transcrit alors la quête existentielle en même temps qu'elle interroge sa légitimité et l'espace de son déploiement. La problématique de l'interdépendance entre vœu d'unité ontologique et pluralité des modalités d'énonciation permet d'appréhender le polymorphisme stylistique et thématique de cette œuvre singulière, polymorphisme au service d'un cheminement ontologique étroitement nourri des révélations générées par l'écriture poétique.
La première partie de ce travail a donc pour vocation de mettre en lumière la corrélation réciproque entre l'expérience phénoménologique et sensitive du monde menée par le poète et celle de l'écriture, corrélation sur laquelle repose la prise de conscience réfrénée puis acceptée d'une diffraction du sujet. L'écriture poétique, espace de représentation et de construction de l'*ego*, renseigne le sujet lyrique sur la nature de sa disparité et devient le champ d'expérimentation d'un projet de réunification du corps et de l'esprit en lieu du poème ; ce que Jean Sénac nommera le « corpoème ».
La seconde partie fait état d'un degré supérieur d'interrogation existentielle et analyse l'enjeu verbal et ontologique d'une substitution du poète à Dieu. Jean Sénac éprouve le besoin de se confronter à la divinité, référentiel d'un espace absolu, afin de mesurer la nécessité et les possibilités d'une incarnation définie selon ses propres concepts.
L'écriture préfigure donc un « parcours de soi » inachevable en même temps qu'elle instaure les limites d'un espace de re-présentations où le poète appréhende la fragmentation du « moi » avant d'en faire un motif de justification d'un questionnement cyclique sur les conditions de son identité. Toutes les figures du sujet lyrique convergent alors dans cet espace d'agencement que représente l'œuvre poétique, et leur rassemblement autorise le poète à profiler la voie /voix d'une réalisation singulière.

Mots-clés : Sénac – Poésie – Sujet – Lyrisme – Quête identitaire – Ontologie.

Discipline : Littérature française du XX^{ème} siècle.

Centre de recherche Littératures Savoirs et Arts
U.F.R Lettres, Arts et Communication
Université Paris-Est
Bâtiment Copernic
Bureau 2B045
5 boulevard Descartes
Champs sur Marne
77454 MARNE – LA – VALLÉE Cedex 02

Summary of the demonstration :

The Algerian Twentieth Century poet Jean Senac is well known for his commitment for Independence of Algeria. His poems not only denounce colonial autoritarism but also reveal moral and social violences closely linked to Houari Boumedienne policy. Boumedienne follows Ahmed Ben Bella's regime that Senac agrees with. But Senac's work isn't limited to a political poems collection. He is a true artist above all, who questions himself about the fondamental themes of literature. A lyrical word founds and transcribes existential quest and makes its legitimacy an interrogation. The main problem about interdependence between wish ontarienne unity and variety of terms allows the multiplicity of speech and themes in this singular work.

The first part of the demonstration may put into relief a reciprocal relation between phenomenological and sensitive experience of world Senac follows. Poetic writing, scene of ego's construction and representation, gives informations to lyrical subject about the reasons of its dissimilarities. It becomes as well the field of experimentation about a link between body and spirit, what Sénac calls the « corpoème ».

The second part should reveal a higher step in existentiel questioning and should analyse the formal and ontological stake of Sénac's substitution in God. Jean Senac needs a confrontation with divinity, the absolute place, in order to assess the necessity of a potential incarnation determined by his own concepts.

The writing feels an unfinished « parcours de soi » (an unfinished self route) and establish the ends of representation space where the poet grasps the ego's fragmentations. Every lyrical subjects figures converge in this field of layout what is poetic work. Their association allows the poet to open up the voice/the way of a singular realisation.

Key Words : Senac – Poetry – Subject – Lyricism – Identity quest – Ontology.