



HAL
open science

La Phénoménologie de la Phantasia dans la poésie senghorienne

Emery Arnold Matsala Yangota

► **To cite this version:**

Emery Arnold Matsala Yangota. La Phénoménologie de la Phantasia dans la poésie senghorienne. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2015. Français. NNT : 2015MON30089 . tel-01346715

HAL Id: tel-01346715

<https://theses.hal.science/tel-01346715v1>

Submitted on 19 Jul 2016

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

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'**Université Paul Valéry**
MONTPELLIER 3

Préparée au sein de l'école doctorale **58 , LANGUES,
LITTÉRATURES, CULTURES, CIVILISATIONS**
Et de l'unité de recherche **RIRRA 21**

Spécialité : **LITTÉRATURES FRANÇAISES COMPAREES**

Présentée par **Mr Matsala Yangota Emery Arnold**

La Phénoménologie de la Phantasia
dans la poésie senhorienne

Soutenue le 2 décembre 2015 devant le jury composé de

Mr Jean-François Durand, Université Paul-Valéry
Mr Christian Petr, Université d'Avignon
Mr Michel Bertrand, Université d'Aix-Marseille
Mr Philippe Marty, Université Paul-Valéry

Directeur de thèse
Président du jury
Rapporteur
Examineur

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p.8
PARTIE 1. LECTURE LITTÉRAIRE ET PHANTASIA	p.17
1. ACTE DE LECTURE LITTÉRAIRE	p.19
2. LA PHANTASIA	p.45
3. LA LECTURE COMME ACTE DE PHANTASIA	p.64
4. LES IMAGES DE LA LECTURE LITTÉRAIRE	p.90
PARTIE 2. DE LA PHANTASIA DANS LA LECTURE ET L'ILLUSTRATION PICTORALE DES POÈMES DE LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR	p.113
1. DES IMAGES PROTÉIFORMES	p.115
2. DES APPARITIONS DISCONTINUES	p.137
3. DES APPARITIONS INTERMITTENTES	p.159
4. QUELQUES INVARIANTS DE L'ILLUSTRATION SENGHORIENTE	p.181
PARTIE 3 - DES CONSÉQUENCES DE LA PHANTASIA DANS LA LECTURE ET L'ILLUSTRATION PICTORALE DE LA POÉSIE SENGHORIENTE	p.209
1. DE L'ŒUVRE DE L'AUTEUR AU LIVRE DU LECTEUR	p.211
2. L'OUVRAGE DU LECTEUR OU LE LIVRE-VU	p.239
3. LA POÉSIE SENGHORIENTE : DE LA LECTURE À L'ILLUSTRATION PICTORALE	p.266
4. AUTOUR DE L'ILLUSTRATION PICTORALE	p.286
CONCLUSION	p.306

DÉDICACE

À Mon frère

MATSALA YANGOTA AXEL SIGISMOND

Lecteur passionné de Senghor

Repose en paix.

REMERCIEMENTS

Ce travail est le fruit de l'action participative de plusieurs personnes. C'est pourquoi, au moment de défendre cette thèse, je veux témoigner à tous ma sincère reconnaissance.

D'abord, je remercie **JEHOVAH le Dieu tout puissant** pour l'Amour inconditionnel, la santé et le souffle de vie.

Ensuite, j'exprime ma profonde gratitude à mon directeur de Recherche Monsieur **Jean-François DURAND** pour sa patience et ses conseils.

De même, je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à Messieurs **Michel BERTRAND, Philippe MARTY** et **Christian PETR** pour avoir accepté d'évaluer la pertinence scientifique de ce travail.

Par ailleurs, je remercie tous les membres de cette nombreuse famille dont je suis issu. C'est assurément la tâche la plus ardue. À ce propos, que ceux qui ne sont pas nommés ici ne se sentent pas oubliés car leurs noms sont gravés sur mon cœur, le plus incorruptible des Parchemins. Après cette précision, permettez-moi maintenant d'adresser mes sincères remerciements :

-À Madame **Patricia LAMBERTIN-PIOVI** pour son soutien sans failles.

-Aux familles **NSILULU, BAHINI, OSSEBY** ainsi qu'a l'ensemble de **l'Église du Tabernacle de Montpellier** pour son accueil fraternel et son soutien dans la prière.

-À mes parents **MATSALA Boniface** et **BOUGHOSSO Pierrette** pour leur inconditionnel soutien ainsi que pour leur inébranlable confiance en moi.

-À mes enfants **MACHEBA MAVIDA Ludmila Sorelle, NSO MATSALA Jarold Alexander** et **MATSALA YANGOTA Eva Boughosso** pour la joie et la fierté qui m'animent toutes les fois que je pense à eux.

-À ma famille de toujours **Jacky, Momo, Stan, Praxed, Dalucia, Joabel, Prince, Sarah, kerche, koko, Calliste, Aldo, Darlin, Gégé, Rêve, Mousmé, Pricillia, Dany, Wens, Levy, Fresnel**, pour les joies et les peines longtemps partagées.

Que Dieu vous benisse tous!

EXERGUE

« Quand je lis, j'exerce le pouvoir et la liberté du monde imaginal, j'incarne les mots »¹.

« L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de l'impossibilité. Expérience qui est proprement nocturne, qui est celle même de la nuit »².

« Quand j'ai à écrire un poème, nous a-t-il confié [Senghor NDLR], je sens une sorte d'appel, une sorte d'obsession et quand j'écris le poème ce qui me vient d'abord, ce sont des images, ce sont des mots, ce sont des répétitions, c'est certain rythme et moi, et moi je dis ma vision. C'est après que j'essaie de m'expliquer à moi-même le sens de mon poème. (...) Je n'écris de poèmes que lorsque je suis possédé. Il m'arrive alors d'écrire très vite, si vite que je puis à peine me relire. C'est alors un torrent d'images. Mais je me relis, je me corrige. Le professeur reparaît ici et l'amoureux de la « langue des dieux », du français. Actuellement c'est dans cette relecture, dans cette correction que j'éprouve le plus grand plaisir intellectuel. Le premier jet, le jet nègre est toujours une parturition douloureuse.³ »

¹ Gilles THÉRIEN, « les images sous les mots », dans GERVAIS B. et Rachel BOUVET R., *Théorie et pratiques de la lecture*, Montréal, Presse de l'Université du Québec, 2007. p.223.

² Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, p.213.

³ Robert JOUANNY, *Éthiopiennes L.S Senghor : thèmes, écriture, lexique détaillé*, Paris, Hatier, 2002, p.135

INTRODUCTION

« *La Phénoménologie de la Phantasia dans la poésie senghorienne* » est le titre de cette étude dont la meilleure lisibilité impose l'élucidation terminologique de *phantasia* et de *phénoménologie*.

La notion de *phantasia* a été conceptualisée par Aristote et elle est au centre des épistémologies stoïciennes et académiciennes. Zénon et Cléanthe définissent la *phantasia* comme une *impression dans l'âme* alors que pour Chrysippe la *phantasia* est une *altération*, une *modification* de l'âme produite par un objet réel. La traduction fait donc l'objet de controverses multiples loin desquelles il convient de passer. En effet, si chez Aristote, *phantasia* est généralement traduit par *représentation*, dans la traduction des stoïciens par Jacques Brunschwig et Pierre Pellerin, par exemple, l'autre nom que prend la notion de *phantasia* est celui d'*impression*.

Pour sa part, Husserl, qui est la principale autorité morale de cette analyse, définit la *phantasia* en la différenciant de la perception. Pour lui, ce qui fait la *phantasia* ce n'est pas vraiment l'image qui est surtout du versant de la perception. L'objet-de-*phantasia* est plutôt constitué par le *caractère d'image* et *l'appréhension d'image* qui définissent les *présentifications intuitives*. L'objet-de-*phantasia* n'apparaît donc pas effectivement image. Il reste dans une forme d'ombre, il reste indéterminé, instable, toujours changeant. Mais l'effectivité du caractère d'image de l'objet-de-*phantasia* interdit de lui refuser le droit d'être appelée image. La différence essentielle est que l'apparaissant-de-*phantasia* ne fait pas fonction d'objet représentant un autre en image : il ne représente rien, ni personne, il est là pour lui-même.

En fait, Husserl définit la *phantasia* en l'attachant intimement à la notion de *présentification*. Ainsi, il y a d'un côté la *phantasia*, la *présentification* et l'intuition et de l'autre la perception, la *présentation* et la sensation. Cependant, Husserl souligne que souvent il arrive que perception et *phantasia* se croisent pour donner naissance à la *phantasia-perceptive*. C'est pour cette raison qu'aucune des définitions du mot *phantasia* n'est exclue tant qu'elle ne trahit pas la dimension instable, variable, obscure et indécidable caractérisant l'objet-de-*phantasia*.

Dans cette étude, le terme *phantasia* désigne à la fois la faculté de visualisation mentale et le fruit de cette visualisation. Il nomme le mode par lequel le sujet-lisant appréhende en interne le monde que lui donnent à voir les poèmes senghoriens ainsi que cet univers diégétique en lui-même.

La phantasia nomme en même temps le mode de surgissement des images que se fait intérieurement le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture et le fait que ces images apparaissent comme des objets présents en personne, « en chair en os »⁴ dirait Husserl. Alors qu'en réalité, ces apparaissants ne sont pas effectivement présents conformément à l'indication donnée par le préfixe *re* de *représentation* qui sous-entend précisément que l'objet *re-présenté* est absent.

La phénoménologie quant à elle est, selon Husserl, la science de phénomènes et de la façon dont l'homme les perçoit. Elle met en évidence des conditions de possibilités de la connaissance chez l'Homme. La phénoménologie définit et décrit l'essence des objets qui se présentent à la conscience et prennent sens en elle. La phénoménologie est donc attaché à l'individu, mais ce dernier ne donne pas sens à l'objet, il se contente de le recevoir et de le comprendre. C'est un discours sur les phénomènes qu'il prend le soin de laisser se montrer d'eux-mêmes pour les décrire et les interpréter. En phénoménologie, il n'y a pas de césure entre l'objet et le sujet, l'un et l'autre n'existent que par leur relation que le phénoménologue cherche à déceler. Le sujet et l'objet ne se comprennent donc que dans leur relation, il n'est pas possible de les comprendre séparément, ni l'un à la suite de l'autre :

Ce lien est néanmoins bien visible si le sujet humain fait le choix de se pencher sur ce dernier, cela revient à adopter « une attitude transcendantale », c'est-à-dire rechercher les conditions de possibilité de la connaissance humaine d'un objet intentionnel. Pour Husserl, la phénoménologie a la particularité d'être constitutive et transcendantale, c'est-à-dire qu'elle s'intéresse aux essences de chaque chose à connaître mais aussi conditions de possibilité de cette connaissance par la conscience.⁵

Après l'économie définitionnelle des principales notions organisant l'intitulé de cette analyse, il convient de faire un détour argumentatif pour signaler certaines recherches qui, au sein de l'Université Montpellier III, ont fait une étude des rapports entre le mot et l'image en littérature.

⁴ Edmund HUSSERL, *De la synthèse passive : logique transcendantale et constitutions originaires*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1998, pp. 121-123

⁵ Marie-Loup EUSTACHE, *Conscience mémoire et identité : Neuropsychologie des troubles de la mémoire*, Paris, Dunod, 2013, p.10.

C'est ici le lieu de nommer le colloque « *Littérature et illustration* »⁶. Plus particulièrement, la communication de Marie-Claire Planche « *Du texte à l'image : la transposition des sujets littéraires aux XVII et XVIIIe siècles* » et celle de Lisa SurrIDGE « *Illustration et narratologie dans les romans-feuilletons britanniques* ». De même, il faut mentionner le colloque « *L'illustration littéraire entre stratégies éditoriales et poétique auctoriales du Moyen-âge au XXIe siècle* »⁷. Plus exactement, les communications de Trung Tran « *L'image, piraterie terrestre* », de Sylvain Ledda « *De la poésie au cliché : Musset illustré* » et de Susana Seguin « *De l'image au texte : l'esthétique du faire voir dans l'histoire de l'Académie des sciences (1699-1740)* ».

Tous ces travaux sont d'un capital cognitif remarquable et d'un intérêt scientifique indéniable. Cependant, conformément à leurs orientations, d'ailleurs clairement délimitées dans les différents intitulées, ces recherches n'intègrent nullement les productions littéraires négro-africaines. Cette analyse s'emploiera donc à examiner précisément les processus de structuration et de surgissement des objets-de-phantasia pendant la lecture de la poésie senghorienne ainsi que les modalités de restitution de ces apparaissants instables par les peintres illustrateurs.

Au sortir de cet état de la recherche autour des rapports mots/images à l'Université Montpellier III, s'impose la nécessité de délimiter le champ d'action prioritairement exploité par les investigations de cette étude. Ici, il ne s'agira pas seulement de montrer le caractère de phantasia des images que se projette intérieurement le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture. Il sera aussi question de pointer les implications de ce caractère de phantasia dans l'intelligence sémantique et l'illustration picturale de la poésie senghorienne. Il s'agira aussi de montrer comment le sujet-lisant se projette en image l'univers diégétique des poèmes de Senghor. Évidemment, cela ne pourra se faire qu'après avoir successivement identifié le type d'images que se forme intérieurement le lecteur ainsi que leurs modes respectifs de structuration. Plus exactement, il s'agira de montrer, suivant une dynamique analytique syncrétique intégrant à la fois les postulats des théoriciens de la

⁶ Ce colloque a eu lieu du 26 au 27 mai 2009 à la *Salle Jourda* de l'Université Paul-Valéry. Il s'inscrit dans le cadre du cycle des journées d'études organisées par le *MARENBAR* — Moyen Age-Renaissance-Baroque — et le *RIRRA 21* — Représenter et Inventer la Réalité du Romantisme à l'Aube du XXIème siècle — de l'Université Paul-Valéry en Collaboration avec l'Université de Victoria du Canada.

⁷ Ce Colloque fait aussi partie intégrante du cycle des journées d'étude organisé par l'Université Paul-Valéry — le *MARENBAR* et le *RIRRA 21* — en Collaboration avec l'Université de Victoria du Canada. Ce symposium a eu lieu du 19 au 20 novembre 2009 à la *Salle Camproux* de L'Université Paul Valéry, Montpellier III.

lecture et ceux de la phénoménologie husserlienne, comment, en faisant vibrer entre eux les mots de la poésie senghorienne, le sujet-lisant parvient à faire naître en lui des apparaissants-de-phantasia. Le choix de la poésie senghorienne n'est pas fortuit. Il permet déjà en lui-même une délimitation du sujet de la recherche à la fois sur les plans géographique et historique.

En effet, ce choix spécifie que ne sera abordé ici que le genre poétique. Cependant, il ne s'agira pas exclusivement des poèmes de Senghor. Pour illustrer certains arguments, cette analyse pourra recourir à des essais, des articles, des conférences etc. de Senghor et/ou de ses principaux critiques. Cette étude vise à questionner la relation qu'entretient le sujet-lisant avec le poème senghorien en montrant comment le lecteur accède à la parole du poème-lu et en pointant le critère de vérification de la validité de l'interprétation faite. Elle ne sera donc pas une appréhension purement exégétique de la poésie senghorienne parce que, le critère exégétique de compréhension d'un texte est sa cohérence interne, logique et contextuelle alors que l'approche phénoménologique ajoute au critère exégétique celui de l'intuition. Il ne sera pas question de comprendre le poème senghorien par sa structure ou en l'insérant dans l'ensemble des œuvres de son auteur. Il s'agira plutôt de dépasser ces deux modalités d'intelligence pour que le sens du poème senghorien trouve son énergie dans la capacité du sujet-lisant à faire résonner son expérience individuelle avec la singularité du poème, qui lui est toujours déjà le fruit d'une expérience propre au poète. Cette étude se construira au carrefour d'une rencontre entre le sujet-lisant et le poème senghorien qui n'exclura cependant pas le poète. Elle ne visera pas le poème de Senghor comme une fin en soi ; en même temps, elle ne pointera pas le poète comme le dépositaire ultime du sens de sa poésie. Au contraire, elle montrera que le sujet-lisant est un lieu essentiel à la gestation du sens de la poésie senghorienne dans la mesure où il tient compte à la fois des spécificités structurelles des poèmes et des influences de Senghor sur l'interprétation de sa propre poésie.

Cette entreprise phénoménologique ne sera possible que si la figure de l'analyste se superpose à celle du sujet-lisant pour voir effectivement, pour rencontrer le poème-lu. L'analyste devra effectuer l'expérience de lecture par et pour lui-même au moment précis où il fera son approche phénoménologique de la phantasia dans la poésie senghorienne. Cette étude impose à l'analyste de se détourner de l'attitude le conduisant habituellement à chercher la compréhension du poème senghorien par sa cohérence interne ou en le mettant en relation avec la vie du poète.

Ce détournement du regard permettant de lire autrement est exactement ce que Husserl nomme « *epochè* »⁸. Ce geste de décalage visuel est une prise de distance par rapport au poème senghorien dans ses donations sémantiques et figuratives les plus immédiates. C'est une mise en suspens du sens et des images de la poésie senghorienne, tels qu'ils sont offerts par les critiques littéraires et par les peintres-illustrateurs, pour en interroger plus profondément la véracité et la pertinence.

Il n'est donc pas question d'adhérer naïvement à un sens et à une vision de la poésie senghorienne proposés par Autrui, même par le poète. Au contraire, il s'agit plutôt de porter attention au mode d'apparaître proprement interne, à la structuration personnelle de ce sens et de la figuration qui en découle. Plus exactement, la pratique de *l'epochè* dans cette étude consistera à lire la poésie senghorienne en étant à l'affût ce qui n'est pas donné naturellement par les poèmes et les critiques littéraires. Il ne s'agira pas de comprendre cette poésie en l'enfermant sur elle-même ou la mettant systématiquement en relation avec la vie et les combats politico-idéologiques de Senghor. Il s'agira de mettre en lumière toutes les possibilités sémantiques naissant de la rencontre entre la singularité sémantique du poème senghorien et la spécificité du sujet-lisant qui est individu toujours changeant dans une société elle-même en constantes mutations. C'est-à-dire de pointer l'infinité des sens potentiels qui se donnent à voir lorsque l'instabilité du texte rencontre celle du sujet-lisant.

Cette analyse évitera donc de donner aux poèmes de Senghor un sens et une figuration fixes et définitives afin d'en laisser fleurir l'indétermination fondamentale. Il s'agira de suspendre le sens premier, le sens offert par la critique, le sens obvie apparaissant naturellement à l'esprit pour laisser émerger la pluralité sémantique et figurative des poèmes senghoriens. Cette analyse sera donc marquée par une forme d'ouverture dans la mesure où le sens des poèmes senghoriens n'est pas donné mais réside dans l'indécision, dans une non-donation qui rend toute autre forme de donation toujours possible. Elle se tiendra loin de toute interprétation fixe des poèmes en montrant plutôt un sens et une figuration de la poésie senghorienne se recomposant et se remodelant en permanence au gré des lecteurs et des expériences de lectures.

⁸ Edmund HUSSERL, *De la réduction phénoménologique : textes posthumes (1926-1935)*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2007, pp.263-265.

De prime abord, s'intéresser à la phénoménologie de la phantasia dans une œuvre essentielle constituée de mots peut paraître marginale. Cependant à y regarder de plus près, en considérant la récurrence des illustrations picturales de la poésie senghorienne et suivant le protocole méthodologique qui sera décliné dans les prochaines lignes, il apparaît que le mot et l'image constituent, par essence, le recto et le verso du verbe poétique senghorien. Il serait donc légitime de formuler l'hypothèse selon laquelle non seulement chaque poème senghorien s'écrirait à partir d'un fondement imaginal, mais aussi que chaque lecture serait un procédé primaire de mise en images conduisant au final à l'illustration picturale de la poésie senghorienne. Ces présupposés, forts osés, susciteront sans doute quelque réticence, ce faisant, ils prononcent l'urgence d'une problématique.

Définissant la problématique, Michel Beaud affirme que « c'est l'ensemble construit autour d'une question principale des hypothèses de recherche et des lignes d'analyses qui permettent de traiter le sujet choisi »⁹. Dans cette perspective, une meilleure lisibilité des orientations de cette étude impose un protocole analytique précis se déclinant ainsi :

Quelles sont les spécificités de la lecture littéraire ? Est-elle un acte de phantasia ? Qu'est-ce qui rapproche l'acte de lecture littéraire de l'expérience de phantasia ? Les images que se fait intérieurement le lecteur de la poésie senghorienne ont-elles une forme définitive ou changent-elles constamment ? Et qu'en est-il du mode d'apparition de ces images sur la ligne continue du temps ? Sont-elles stables ou en perpétuelle oscillation entre présence et absence ? Et si ces images sont des objets-de-phantasia, comment l'illustration picturale qui est par nature fixe peut-elle restituer convenablement ces apparitions en constante mutations ?

De même, quelle est la différence entre le poème de Senghor et celui que se construit intérieurement le lecteur ? Quelles sont les spécificités du livre-vu produit par l'exercice de la présentification ? Comment le texte du poète et celui du lecteur organisent-ils le passage de la lecture à l'illustration picturale du poème ? Et quel est l'impact de ce travail de mise en images sur le contenu sémantique des poèmes Senghoriens ? Ce sont là autant de questions dont la pertinence des réponses dépendra inévitablement du choix judicieux d'une grille fixant le cadre des investigations de cette étude.

⁹ Michel BEAUD, *L'Art de la Thèse*, Paris, La Découverte, 1993. p.31.

Comme le rappelle Grégoire Biyogo, « La méthode, on le sait depuis Descartes conduit la recherche »¹⁰. Alors, autant dire tout de suite et sans détours que, pour un meilleur examen des liens entre le mot et l'image dans la poésie senghorienne sera convoquée la phénoménologie littéraire, non seulement telle que la présente Guy-Roger Vincent dans son *Traité de Phénoménologie littéraire : model sémiophysique de la littérature*¹¹, mais aussi suivant les perspectives analytiques de Roman Ingarden et Wolfgang Iser¹².

La phénoménologie littéraire est une approche méthodologique *Systémique*¹³ au sens où l'entendent Bernard Motulsky et Daniel Durand du fait qu'elle adopte une perspective fédératrice indexant à la fois les aspects syntagmatiques et pragmatiques de l'énoncé littéraire. Toute chose permettant d'éviter l'écueil d'un « monométhologisme réducteur »¹⁴. Ainsi, cette étude s'appuiera non seulement sur les postulats phénoménologiques d'Edmund Husserl dans sa *Phantasia, conscience d'image, souvenir*¹⁵, de Jean-Paul Sartre dans *L'Imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*¹⁶; sur ceux des critiques littéraires comme Roland Barthes dans *L'Obvie et l'Obtus*¹⁷, Umberto Eco *L'Œuvre ouverte*¹⁸ et *Interprétation et surinterprétation*¹⁹, mais surtout sur les propositions des théoriciens de la lecture Vincent Jouve dans *La Lecture*²⁰, Michel Picard dans *La Lecture comme jeu*²¹.

¹⁰ Grégoire BIYOGO, *Traité de méthodologie et d'Épistémologie de la recherche*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.58.

¹¹ Guy-Roger VINCENT, *Traité de Phénoménologie littéraire : model sémiophysique de la littérature*, Paris, Publisud, 1996.

¹² Lire à ce propos la présentation des postulats de phénoménologie littéraire de ces deux auteurs faite Pierre V. ZIMA dans *Critique littéraire et esthétique : les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003. Voir précisément la partie consacrée aux « Théories de la lectures ».

¹³ Bernard MOTULSKY, *Implications Épistémologiques de l'approche Systémique*, Laval, Université de Laval, 1980 et Daniel DURAND, *La Systémique*, Paris, PUF, coll. « Que Sais-je ? » numéro 1795, 1990.

¹⁴ Grégoire BIYOGO, *op.cit.* p.59.

¹⁵ Edmund HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, tr. Raymond KASSIS et Jean-François PESTUREAU, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2002.

¹⁶ Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.

¹⁷ Roland BARTHES, *L'obvie et l'obtus, essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

¹⁸ Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

¹⁹ Umberto ECO, *Interprétation et Surinterprétation*, Paris, PUF, 1996.

Au delà de ces multiples apports, il convient de remarquer que l'argumentation de cette analyse s'organisera suivant une présentation tripartite dont la stabilité sera fondée sur l'enchaînement logique des étapes de la recherche. Cette étude se déploiera donc en trois grandes articulations de quatre chapitres chacune. Chaque chapitre étant, quant à lui, constitué de quatre grandes parties.

La première partie intitulée «Lecture littéraire et phantasia » s'emploiera d'abord à souligner les spécificités de l'acte de lecture littéraire et les singularités de l'expérience de phantasia. Ensuite, elle montrera en quoi la lecture littéraire constitue un acte de phantasia avant de pointer, en les distinguant, les différentes images qui organisent la lecture littéraire.

La seconde articulation nommée « De la phantasia dans la lecture et l'illustration picturale des poèmes de Léopold Sédar Senghor » s'attachera dans un premier temps à examiner le caractère protéiforme des images que se fait intérieurement le sujet-lisant ainsi que la discontinuité et l'intermittence de leur présence et/ou quasi présence au monde. Ensuite, elle mettra en évidence quelques thèmes organisant de manière récurrente l'illustration picturale de la poésie senghorienne.

Enfin la troisième partie titrée « Des conséquences de la phantasia dans la lecture et l'illustration picturale de la poésie senghorienne » consistera premièrement à pointer les caractéristiques et les matériaux fondateurs du poème de Senghor et de celui du sujet-lisant. Ensuite elle tracera le cheminement de la mise en images de la poésie senghorienne en partant de l'étape de sa lecture à celle de son illustration picturale. Enfin, elle mettra en relief les conséquences de l'entreprise illustrative du peintre sur le contenu sémantique des poèmes senghoriens.

²⁰ Vincent JOUVE, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993.

²¹ Michel PICARD, *La lecture comme jeu*, Paris, les Éditions de Minuit, 1986.

PARTIE 1

LECTURE LITTÉRAIRE ET PHANTASIA

La lecture littéraire est une expérience qui, étrangement, confronte le sujet-lisant à des images alors qu'elle porte sur un corps fait de mots. C'est un peu comme si les images étaient fondamentalement dissimulées sous les mots du texte. C'est assez dire que la rencontre entre le sujet-lisant et le texte littéraire est une grande énigme dont la tentative de résolution impose certaines questions.

D'abord, qu'est ce qui fait la singularité de la lecture littéraire ? Le fait que le passage du mot à l'image s'y fasse naturellement suffit-il pour en faire un acte de phantasia ? D'ailleurs, qu'est ce qu'un apparaissant-de-phantasia ?

Ensuite, qu'est ce qui rapproche l'acte de lecture de l'expérience de phantasia ? Et peut-on en déduire que la lecture littéraire est un acte de phantasia ?

Ce sont là autant de questions auxquelles tentera de répondre cette articulation de l'analyse. Pour ce faire, elle mettra d'abord en évidence les spécificités de l'acte de lecture et les singularités de l'expérience de phantasia. Ensuite elle montrera en quoi la lecture littéraire constitue un acte de phantasia avant de pointer en les distinguant les différentes images qui organisent la lecture littéraire.

CHAP. 1 - L'ACTE DE LECTURE LITTÉRAIRE

La lecture littéraire est sans doute l'une des pratiques essentielles à l'existence de l'œuvre littéraire. C'est un moment fondamental de la vie du texte littéraire dans la mesure où, un texte lu est une œuvre qui vit tandis que celui non lu tombe vite sous le voile impitoyable de l'oubli et de la désuétude.

Mais sur quoi se fonde la lecture littéraire pour approcher le texte ? Et Comment passe-t-on du mot à l'image pendant la lecture ?

De même, quelle est la part du lecteur dans son acte de lecture ? Et comment ce dernier conduit-il au divertissement ou à l'évasion du sujet-lisant ?

Les réponses à ces interrogations organiseront ce mouvement analytique en montrant d'abord en quoi les mots constituent le soubassement de la lecture du texte et comment ils laissent surgir en eux les images pendant l'acte de lecture littéraire. Ensuite, seront examinées les modalités de l'implication émotionnelle du sujet-lisant dans son expérience de lecture ainsi que celles de son évasion par la lecture.

1.1. Les mots du texte comme fondement

Au seuil de ce chapitre consacré à l'analyse de l'acte de lecture en lui-même, s'impose la nécessité d'y mettre en évidence la place fondamentale du mot. D'abord, les mots occupent une place essentielle en littérature du fait qu'ils organisent et supportent physiquement la forme des textes littéraires. En effet, étymologiquement *texte* renvoie à l'action de tisser. Plus précisément, le mot *texte* vient « du latin *textus*, tissu, entrelacé, parce que le texte est le tissu d'un livre, les mots qui le forment, participe de *texere*, tresser, faire un tissu, formé de *tegere*, couvrir »²². Le texte littéraire est donc un tissu de mots auxquels doit réellement se confronter le sujet-lisant pour que s'accomplisse effectivement son expérience de lecture.

Cependant, bien au-delà de ce rôle simplement physique, les mots sont surtout les lieux de la vie du texte littéraire. Ils sont le berceau de ce qu'Arthur Rimbaud nomme *l'alchimie du verbe* pour pointer cette force qu'a le poète de rendre quasiment concrètes les choses par le seul usage qu'il fait des mots. En fait, il s'agit donc dans cette formulation de Rimbaud de mettre en évidence cette ressemblance entre l'alchimie et la poésie. Parce que, à l'instar de l'alchimie dont un des buts fondamentaux est la transmutation des métaux vils en métaux précieux, l'un des buts de la poésie est la transmutation à l'aide des mots, des banalités de la vie quotidienne en objets de jouissance esthétique. C'est d'ailleurs dans ce sens qu'abonde Baudelaire lorsqu'il célèbre, en ces termes, le génie de Théophile Gautier à rendre quasiment palpables par la force des mots des réalités qu'il poétise :

*Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante ; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équivoque ; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants ; que la passion murmure ou rugit son langage éternellement semblable.*²³

²² Jean-Baptiste Bonaventure DE ROQUEFORT, *Dictionnaire étymologique de la langue française, où les mots sont classés par familles Tome II*, Paris, Decourchant imprimeur-éditeur, 1829. p.445

²³ Charles BAUDELAIRE, « Théophile Gautier », *Œuvres complètes*, Paris, seuil, 1970, p.93.

Les mots du texte littéraire sont donc à la fois le matériau fondateur de la forme et du sens et la figuration du texte : ils sont traits, couleurs et sons de l'univers diégétique. Dans cette perspective, on peut dire que la lecture est l'occasion d'une rencontre spéciale entre le lecteur et le texte littéraire par l'entremise des mots de ce dernier. Une rencontre par et pour le décodage, l'effeuillage du texte qui seule rend progressivement effective sa lisibilité. L'auteur est bien entendu le premier lecteur de son texte. Mais ce cas de figure ne sera pas questionné dans cette étude. Parce que le texte que lit l'auteur n'est pas encore achevé. Un retour sera ultérieurement effectué sur cette question de l'achèvement du texte. Pour l'instant, il apparaît simplement que l'auteur ne rencontre jamais son texte — comme on dirait qu'une œuvre rencontre son public. L'auteur ne connaît que l'œuvre en construction. Mais l'œuvre achevée lui est inatteignable puisque c'est le sujet-lisant qui en assure l'achèvement. En fait, lire c'est s'arrêter sur les mots du texte en eux-mêmes ainsi que sur les frottements issus des associations multiples entre eux ; des associations qui débouchent sur des expressions, des phrases, des propositions, etc. Autrement dit, lire un texte littéraire c'est s'arrêter sur les mots, les associations entre les mots et les vides qui organisent la vie de l'œuvre ; c'est suivre, parcourir les nœuds multiples du tissu des mots entre eux.

Si tout ceci est vérifiable dans la lecture de tout type de texte, la lecture du texte littéraire le démontre encore avec plus de force. Parce que le mot organise déjà l'architecture du texte littéraire en amont de l'acte de lecture, c'est-à-dire pendant l'acte d'écriture qui n'est pas son acte de naissance définitif. En fait l'écriture du texte littéraire se distingue de celle d'autres types de textes par un travail spécifique sur les mots. Écrire, en littérature, c'est faire le choix des mots entre l'infinité proposée pour n'en retenir que les plus significatifs, ceux capables de restituer plus ou moins fidèlement les réalités évoquées. Écrire c'est aussi faire le choix de se détourner de la multitude des mots proposés par une langue pour en créer d'autres aptes à mieux rendre les réalités décrites : des néologismes. C'est là par exemple, tout le travail sur la langue qui caractérise l'œuvre d'Ahmadou Kourouma²⁴ : une véritable entreprise de réinvention des mots, de *fabrique de la langue*²⁵.

²⁴ Le travail sur la langue effectué par Ahmadou Kourouma dans l'ensemble de son œuvre en général illustre clairement ce phénomène en littérature africaine francophone. On pourra facilement s'en convaincre à la lecture des études comme celle de Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, [Paris, ACCT-Karthalat, 1995] ou encore les articles de Ngalasso Nwatha Musanji, « De les soleils des indépendances à En attendant le vote des bêtes sauvages. Quelles évolutions de la langue chez Ahmadou Kourouma ? », [*Littératures Francophones : langues et styles*, Paris, l'Harmattan,

En effet, il y a chez Kourouma une volonté de travailler le mot de la langue française pour le rendre apte à l'expression d'une vision du monde caractérisée par un choc des cultures. Un univers social placé sous la double influence des traditions malinkés et du monde occidental. Il lui faut donc des mots héritiers des langues de ces deux cultures, des mots qui exprimeront cette hybridité culturelle. Ne pouvant les trouver dans la langue de tous les jours, il les invente. C'est pourquoi, dans l'œuvre de Kourouma, « deux langues interfèrent sans privilège de statut, la langue d'écriture, le français, étant sans cesse court-circuitée par le Malinké. Le Malinké transposé, plutôt que cité, vient irriguer le français.»²⁶.

De même, c'est grâce à un véritable travail sur les mots que les poèmes de Ponge sont à la fois hermétiques et explosifs. En effet, pour Ponge le mot en sa forme est prioritaire sur son sens. C'est pour cette raison qu'il se consacre dans sa poésie à un patient travail sur la langue afin de rendre les mots plus expressifs en les affranchissant de leurs significations pour les considérer comme de purs signifiants. Il confesse sa démarche en ces termes :

*Ô traces humaines à bout de bras, ô sons originaux(...) CARACTÈRES(...)
je veux vous rapprocher de la substance et vous éloigner de la qualité. Je veux
vous faire aimer pour vous-mêmes plutôt que pour votre signification. Enfin
vous élever à une condition plus noble que celle de simples désignations.*²⁷

Le projet de Ponge est clairement intelligible. Il faut réhabiliter les mots dans leur être premier, leur être essentiel. L'usage courant qui fait des mots de simples moyens pour saisir le sens et la signification des énoncés est un préjudice fait à la forme du mot qui est aussi constitutif de l'essence de ce dernier. C'est pourquoi Ponge considère que les mots dans leur usage courant sont totalement inexpressifs et donc incapables d'exprimer

2001, pp.13-47] et de Jean-Claude BLACHÈRE, « les maux du langage dans l'œuvre de Kourouma » dans *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, pp.137-149.

²⁵ Lise GAUVIN, *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, seuil, « points/essais » 2004.

²⁶ Lise GAUVIN, *op.cit.* p. 319.

²⁷ Francis PONGE, « La promenade dans nos serres », texte d'abord repris dans *Proèmes* — Paris, Gallimard, 1948 — puis dans *Tome premier*, Paris Gallimard, 1965, p.146.

efficacement son ressenti. Pour remédier à cela, il souhaite que désormais l'utilisation des mots ne se limite pas à nommer certaines réalités. Au contraire, ils doivent rendre effectives et concrètes les dites réalités par la seule force de leur évocation. Dans cette perspective, les mots ne sont plus de simples abstractions dont l'existence se résume à servir de moyens pour désigner des choses réelles et concrètes. Ici, les mots sont eux-mêmes la concrétisation, la manifestation de ces réalités qu'ils désignent. Pour le succès de son projet, Ponge fait appel aux caractères concrets des mots, leur plastique, leurs corps à la fois graphique et sonore. Écoutons sa prière :

Ô draperie des mots, assemblages de l'art littéraire, ô massif, ô pluriels, parterre de voyelles colorées, décor des lignes, ombres de la muette, boucles superbes des consonnes, architectures, fioritures des points et des signes brefs, à mon secours !²⁸

Ainsi chez Ponge, c'est le mot qui fait la forme et le fond de l'œuvre littéraire. Pour lui il n'y a plus de différence, ni de distance entre le signifiant et le signifié. Les mots ne servent plus à désigner la réalité : ils incarnent cette réalité. Ici, le mot est son propre but. Pour écrire, le littéraire fait donc violence aux mots, il les casse, les sort du carcan de leur usage quotidien codifié et les traine dans le monde de son intimité tourmentée. De là, les mots s'échapperont imprégnés d'une ambiguïté propre aux textes littéraires. Ainsi, écrire, c'est faire dévier le mot de sa trajectoire sémantique établie. Mais cette déviation n'inscrit pas le mot dans un espace sans axe ni direction sémantiques. En fait, le mot se retrouve sur un nouvel axe sémantique : une direction précise mais illimitée, celle de la signifiante, et un sens visée dont les modalités d'atteintes sont libres et multiples. Ce qui est tout le contraire de l'axe de communication quotidienne sur lequel le sens est nécessairement orienté, contrôlé. L'écriture du texte littéraire se distingue par un geste de déviation, d'écart par rapport à un code en vigueur dans l'usage de la langue. Émile Genouvrier et Jean Peytard donnent une définition assez précise de la notion *d'écart* en la présentant comme :

« La marge qui sépare le trait marqué comme affectif, du trait tenu pour usé, pour courant, pour moyen. La nécessité d'exprimer l'affectif, conduit à explorer dans la langue tout ce qui est, de quelque manière, éloigné d'un usage neutre. »²⁹

²⁸ Francis PONGE *Idem*

C'est donc dire que :

*L'écart qui fonde la majorité des définitions du style recouvre(...) une opération du locuteur discriminant entre le banal et l'expressif. [Or, NDLR] pour établir une distance entre le banal et l'expressif, il faut disposer d'un repère, d'un troisième terme, que l'on désigne généralement sous la dénomination de **norme**.*³⁰

Pour ainsi dire, en évitant d'entrer dans les détails linguistique et philosophique, la définition de l'écart que proposent ces deux auteurs s'applique à mettre en évidence quelques acceptions de ce terme et les divers contenus sémantiques qu'il recouvre. Plus précisément, l'écart implique la notion de choix, de liberté en ce sens qu'il traduit une réaction subjective du locuteur face aux mots dont il fait un usage singulier en les sortants de l'usage commun, reçu.

De ces considérations, il ressort que le mot est le fondement physique du texte littéraire au regard de l'usage qu'en fait l'écrivain. Pour ce dernier, écrire c'est à la fois faire le choix des mots et leur faire dire autre chose que ce qu'ils disent au quotidien. C'est infliger aux mots un traitement spécial pour qu'en eux-mêmes et entre eux naissent une flamme, une lueur particulières qui donnent au texte un caractère singulier : la littéarité³¹. Les mots dans le texte littéraire acquièrent une signification nouvelle en même temps qu'ils confèrent au texte son caractère littéraire. Ainsi, par une action réciproque, les mots chargent le texte d'une teneur littéraire spécifique en même temps que le texte littéraire les charge d'un nouveau contenu sémantique. C'est là tout le sens du contrat de lecture qui renvoie à l'ensemble des éléments conditionnant la réception et la lecture du texte littéraire. Ces éléments peuvent se trouver dans le texte ou dans le paratexte. À ce sujet, Vincent Jouve affirme :

²⁹ Émile GENOUVRIER et Jean PEYTARD, « les analyses du style », Linguistique et enseignement du français, Paris, librairie Larousse, 1970, pp.256-257. Les auteurs soulignent.

³⁰ Émile GENOUVRIER et Jean PEYTARD, *Idem*. Les auteurs soulignent.

³¹ La littéarité — literaturnost — désigne « *la spécificité du texte littéraire* ». C'est un terme premièrement prononcé par Roman Jakobson dans une conférence tenue en 1919 pour nommer une propriété intrinsèque au texte. C'est donc l'ensemble des usages, des procédés etc. faisant que le texte soit effectivement littéraire.

C'est d'abord en proposant à son lecteur un certain nombre de conventions que le texte programme sa réception. C'est le fameux « pacte de lecture ». À un niveau plus général, l'œuvre définit son mode de lecture par son inscription dans un genre et sa place dans l'institution littéraire. Le genre renvoie à des conventions tacites qui orientent l'attente du public. Si le lecteur accepte sans peine de voir des morts ressuscités dans un récit fantastique, il s'offusquera du même événement dans un roman policier.³²

Pour ainsi dire, il y a une action mutuelle entre les mots — au sein desquels les rapports établis entre signifiants, signifiés et référents sont réinventés selon le principe de la littérarité — et le texte littéraire qui est lui-même une succession plus ou moins pensée desdits mots. En conséquence, la lecture du texte littéraire est soumise à certaines règles. Effectivement, les mots en littérature ayant un sens particulier, le lecteur est naturellement invité à adopter une attitude de lecture singulière pour pouvoir atteindre la signification du texte — en la pointant au loin. En réalité, la lecture du texte littéraire est le lieu de *l'achèvement* de celui-ci.

Somme toute, le mot constitue le fondement de l'acte de lecture du fait qu'il organise la structure physique du texte et aussi parce que c'est de lui que part la lecture pour enrichir la forme du texte d'un fond sémantique. Quand aux images que se fait le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture, proviennent-ils du fond ou de la forme de l'œuvre littéraire ?

³² Vincent JOUVE, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993.p.47.

1.2. Le surgissement des images sous les mots

La lecture du texte littéraire met le sujet-lisant face à un phénomène remarquable : le surgissement des images sous les mots du texte. En fait tout se passe comme si, au départ les images guettaient, à l'ombre des mots, les faits et gestes du lecteur avant de lui sauter au visage pendant la lecture. Ce phénomène est d'une importance tel que certains théoriciens de la littérature parle de l'existence d' « images sous les mots »³³. Cette formulation insolite rend certes compte de l'étrangeté du phénomène analysé ici, mais elle est aussi le titre d'une brillante étude menée par Gilles Thérien pour rendre compte de modalités de passage du mot à l'image pendant l'acte de lecture ; suivons ses pas.

D'abord, le passage du mot à l'image est rendue possible par le fait que ces deux entités constituent les composants complémentaires d'une seule et même réalité : le signe linguistique. Effectivement, Ferdinand de Saussure insistait déjà « sur l'image acoustique du signe linguistique »³⁴. Cependant, même si ses travaux ont le mérite d'avoir révélé l'impossibilité de penser le signe linguistique en faisant abstraction de sa dimension iconique, ils se sont surtout orientés vers la langue. Autrement dit, du coté abstrait et normatif du signe linguistique.

C'est donc surtout avec Charles Sanders Peirce que la dimension imaginaire du signe linguistique va être pointée à sa juste valeur. Pour Peirce, en effet, l'existence du signe passe obligatoirement par une triple relation mettant en jeu une *tiércéite* du signe s'appuyant sur une *secondéité* du signe qui se fonde elle-même sur une *priméité* du même signe. Autrement dit, le signe linguistique ne peut exister que dans et par la relation complémentaire de ces trois dimensions qui le composent. Or, Gilles Thérien nous explique que :

*Le niveau de la secondéité est celui de l'objet, non pas l'objet du monde extérieur mais l'objet interne à la semiosis, objet dont le mode d'existence est traduit par son caractère iconique, indiciel ou symbolique.*³⁵

³³ Gilles THÉRIEN, « Les images sous les mots », dans GERVAIS B. et Bouvet R., *Théories et Pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presse de l'Université du Québec, 2007, pp 205-223.

³⁴ Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale 1*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1989, pp 148-149.

³⁵ Gilles THÉRIEN, « Les images sous les mots », *op cit.* p.220.

En d'autres mots, la secondéité du signe linguistique dans la perspective Peircienne est la dimension imaginaire de celui-ci. L'image interne que se fait le locuteur d'une langue à la prononciation ou à l'audition d'un mot ou d'une expression propres à cette langue dont il connaît le code et le mode de fonctionnement. C'est assez dire que le mot et l'image constituent déjà fondamentalement le recto et le verso d'une seule et même entité. Ils sont complémentaires et intimement liés dans la constitution du signe linguistique. C'est dans le prolongement de cette perspective peircienne que Gilles Thérien s'inscrit en définissant le signe linguistique, comme une réalité se donnant à voir sous deux aspects complémentaires :

Le premier appartient au code, au monde des normes et des règles. C'est cet aspect qui permet de se comprendre, d'échafauder des théories, de tenter des explications. Le second est la partie singulière du signe, celle qui l'enracine dans un sujet donné, qui fait qu'un signe est toujours en contexte et que, quel qu'il soit, il a par-devers lui une nature imaginaire dont l'origine n'est saisissable que dans la démarche personnelle de l'accomplissement d'une semiosis.³⁶

Autrement dit, le premier aspect du signe linguistique, c'est celui à travers lequel il se donne naturellement à voir dans le texte. C'est le mot tel qu'il est fixé dans sa forme et l'ensemble des significations et des désignations recensées dans le dictionnaire de la langue. C'est le mot en tant que moyen de nommer, en tant que code de communication ; le mot stable en lui-même dans les rapports signifiant signifié et référent mais aussi dans ses rapports avec les autres mots pour faire sens. En fait, le premier aspect du signe linguistique pointe le mot dans sa fonction utilitaire quotidienne : il s'agit du mot tel que l'utilise le locuteur de la langue dans la communication quotidienne pour comprendre et se faire comprendre. Ici le signe linguistique à une forme stable et un sens fixé par la société et la langue auxquelles il appartient. C'est, pour ainsi dire, la part collective du signe linguistique, celle qui sociabilise le sujet en lui permettant de rendre audibles, aux autres membres de sa communauté, ses pensées les plus intimes. Sur ce plan, le signe linguistique est un héritage partagé par l'ensemble d'une communauté linguistique donnée. C'est le

³⁶ Gilles THÉRIEN, *Idem*.

mot tel qu'il est utilisé dans les articles de presse, dans les revues scientifiques, dans les communications et échanges entre amis et parents... Par son premier aspect le signe linguistique est donc un code stable partagé par un certain nombre d'individus pour communiquer et s'informer avec un minimum d'ambiguïtés.

Quant au second aspect du signe linguistique il renvoie à sa dimension iconique : celle qui rend possible le surgissement des images sous les mots pendant l'acte de lecture. C'est un aspect singulier du signe linguistique dans la mesure où il le rend apte à l'expression de réalités diverses suivant le contexte de son émission. C'est cet aspect qui confère au mot la propriété de dire des choses différentes suivant le contexte dans lequel il est utilisé. Ceci explique que les mots signifient autrement en littérature, et cela, même s'ils ont chacun une signification établie par la société et usité dans les communications quotidiennes. En réalité, c'est la partie du signe linguistique qui caractérise le plus significativement le texte littéraire. Parce qu'elle rend possible non seulement la figuration de l'intrigue par le sujet lisant pendant l'expérience de lecture, mais encore parce qu'elle fait que cette figuration n'est jamais la même pour tous les lecteurs.

De même, cette figuration de l'intrigue littéraire varie à chaque lecture, même pour le même lecteur. La dimension imaginaire du signe linguistique dépend de son contexte d'émission et elle est personnelle. C'est le lieu de la spécificité et de la singularité du mot dans son usage littéraire. Ici, un mot qui a un sens connu et fixe dans la communication quotidienne se charge dans le cadre du texte littéraire d'un sémantisme nouveau et spécifique. Ainsi, le mot recèle deux aspects intimement liés. Un aspect renvoyant à son sens propre, codifié, fixé par le dictionnaire et l'usage commun et un aspect renvoyant à son sens figuré, à sa dimension imaginaire. C'est exactement cette proximité mot/image qui caractérise les langues négro-africaines. En effet, Senghor affirme en parlant de ces langues :

*Le mot y est plus qu'image, il est image analogique. (...) Il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le sens sous le signe. Car tout est signe et sens en même temps pour les négro-africains (...).*³⁷

Autrement dit, chez le négro-africain, le mot porte déjà en lui-même la semence imaginaire dont la manifestation par l'image se fait par la prononciation dudit mot. C'est aussi dans cette perspective d'idées que peut s'entendre Senghor lorsqu'il parle des langues de la poésie négro-africaine en ces termes :

*Le vocabulaire a d'autant plus d'importance dans les langues négro-africaines que les racines des mots sont senties dans leur valeur concrète, en sorte que le mot fait presque toujours image. J'ajoute que le vocabulaire poétique, souvent constellé de mots rares, emploie beaucoup de noms propres — d'ancêtres, de lieux, de familles — qui sont, par eux-mêmes chargés d'émotion et de sens.*³⁸

Ce verset rend compte de plusieurs choses à la fois. D'abord on peut y voir la promiscuité entre le mot et l'image ; promiscuité telle que l'un se substitue facilement à l'autre. Le mot est toujours déjà presque image car ces deux entités sont les composantes d'une seule même réalité. En fait, le mot et l'image ont la même essence. L'image en tant qu'élément de concrétisation du mot ne vient pas en plus de celui-ci, elle est toujours déjà là avec lui. Il y a certes une distinction entre image et mot mais il n'y a plus de séparation entre ces deux entités. Cette intimité entre le mot et l'image est d'ailleurs particulièrement renforcée en poésie africaine par l'usage que celle-ci fait des noms propres d'ancêtres, de lieux et de familles. Dans ces poèmes, l'histoire et le trait physique de l'ancêtre ou du lieu prédominent sur les mots qui les disent.

Ainsi, lorsque Senghor nomme Chaka³⁹, dans ce poème à plusieurs voix dédié à l'ensemble des Bantous victimes des exactions coloniales en Afrique du Sud, c'est au-delà la mention de ce nom, l'histoire et le corps de ce guerrier qui sont invoqués, qui habitent le

³⁷ Léopold Sédar SENGHOR, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990, pp163-164.

³⁸ Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté III*, Paris, Seuil, 1977, p.230.

³⁹ Léopold Sédar SENGHOR, « CHAKA », *Éthiopiennes*, Paris, Seuil, 1956.

poème et se donnent à voir dans l'expérience de lecture. En fait, le poème titré « Chaka » porte en lui les armes, la vigueur et la force du guerrier zulu. Les mots qui l'habitent sont le corps du guerrier, sa voix, son combat. Ce poème ne saurait être lu sans que s'imposent par eux-mêmes au lecteur le corps du guerrier Zulu, son image et son histoire. C'est assez dire que toute l'énergie imaginaire du poème se retrouve déjà dans son titre. Un titre qui rend hommage au combat de Chaka dans le processus de résistance africaine, qui nomme la vaillance et le courage du guerrier Chaka. En fait, le titre du poème transporte d'emblée le lecteur sur un champ de bataille. Le mot est ici ce qui sert à dire en même temps qu'il concrétise ce qu'il dit. Pour ainsi dire, dans la lecture de ce poème, le corps Chaka s'impose de lui-même dans les images que peut s'en faire le sujet-lisant.

Chaka le résistant Zulu est donc un « lieu de gestation imaginaire »⁴⁰ dans l'expérience lectorale⁴¹ du texte qui porte son nom. C'est aussi au nom de cette intimité mot et image que Senghor parle des « *vertus sensuelles du mot* »⁴². Cette expression pointe l'apport de l'image dans la carnation du mot. Le mot se fait concret par l'apport de l'image qui l'habite.

Le mot ne nomme plus, il rend manifeste. Il ne sert plus de détour pour atteindre une quelconque réalité, il est la réalité qu'il désigne. Autrement dit, le mot n'est plus une abstraction de l'esprit, il devient physique, il devient palpable parce qu'il concrétise ce qu'il désigne. Il est ici trait, dessin, couleur et tableau de peinture impressionniste à son stade le plus achevé. Mais si l'image surgit naturellement de sous le mot parce qu'ils composent tous les deux le recto et le verso du signe linguistique, quelle rôle joue le lecteur dans le passage de l'un à l'autre pendant la lecture ? Pour le savoir, une interrogation sur l'affectivité s'impose.

⁴⁰ L'analyse reviendra sur cette notion fondamentale avec plus de détails dans les prochaines pages.

⁴¹ Terme emprunté à Rachel BOUVET, « le plaisir de l'indétermination », dans GERVAIS B. et BOUVET R., *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, op.cit.p.129.

⁴² Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté I*, Paris, Seuil, 1964, p.142.

1.3. La part de l'affectivité

La part de l'affectivité dans l'expérience de lecture du texte littéraire rend compte de l'implication personnelle du sujet-lisant. C'est la part de sa chair qu'il ajoute au corps du texte. C'est la démarche à travers laquelle le lecteur s'investit dans le texte qu'il lit en faisant corps avec celui-ci. Ce sont les moments et les modalités consacrant l'incarnation du texte littéraire par son lecteur. En effet, lire un texte littéraire, c'est dépasser les mots qui le composent, pour saisir les images qu'ils recèlent. Le dépassement des mots n'est cependant pas un geste d'éloignement de ceux-ci. C'est au contraire une démarche d'intrusion profonde dans l'intimité de ces derniers. C'est le dépassement des traits physiques et concrets du mot pour atteindre sa dimension essentielle, celle des images qu'il porte. Or, l'analyse a signalé dans les pages précédentes que cette dimension imaginaire est la part du signe linguistique qui est tributaire du sujet social. Ce dépassement du mot est donc aussi retour du sujet-lisant sur lui-même : sur son intimité, son héritage socioculturel et son bagage intellectuel. Par ce retour sur lui, le lecteur inscrit naturellement le mot dans un univers, un contexte précis : le sien à la fois en tant qu'individu singulier, mais aussi en tant qu'individu appartenant à une communauté sociolinguistique donnée. Or ce contexte n'est pas immuable, il change constamment car il relève du monde réel qui lui est toujours en perpétuel changement. La lecture littéraire épouse ainsi le réel dans son infinitude. De ce fait, elle est toujours déjà à refaire même à son stade le plus abouti. Et cette réfection, ce renouvellement se font par le sujet-lisant qui, usant du pouvoir de son affectivité, organise les rapports aux frontières entre le mot et l'image au sein du signe linguistique. C'est cette idée que soutiennent Maryvonne Merri et Michaël Pichat lorsqu'ils affirment :

*En effet, la lecture littéraire n'est pas linéaire, elle n'est pas une simple "lecture-en-progression" (Gervais, 1998, p.33). Au contraire, elle est essentiellement rétroactive et implique constamment, de la part du lecteur, un retour critique réflexif sur son travail de compréhension. Cela le conduit à ajuster, voir radicalement à modifier les représentations successives qu'il construit du contenu du texte.*⁴³

⁴³ Maryvonne MERRI et Michaël PICHAT, *Psychologie de l'éducation : tome 1. L'école*, Rosny-Sous-Bois, Éditions Bréal, coll. « lexifac. Psychologie » 2007, p115. Le texte de Bertrand GERVAIS cité dans cet extrait est *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ Éditeur, 1998. Les auteurs mettent entre parenthèses.

En réalité, dans le processus de lecture du texte littéraire deux démarches se donnent à voir : sa compréhension et son interprétation. Si à la première on prête des déterminations inconscientes, à la seconde on affecte des motivations conscientes. Mais au delà de ce clivage conscient /inconscient, ce sont surtout les modalités de la compréhension du texte qu'il convient d'observer. Des théoriciens de la lecture affirment en effet que dans la lecture littéraire :

La compréhension se construit progressivement par réélaborations et ajustements successifs d'une représentation adéquate du contenu du texte, sur la base d'inférences logiques (fondées sur le texte) ou pragmatiques (fondées sur ses connaissances du monde). Elle permet de pouvoir résumer le texte et d'en déterminer la cohérence.⁴⁴

Autrement dit, la lecture littéraire ne peut se faire que par tâtonnements, rien n'est programmé à l'avance. Le sujet-lisant trace en lui et par lui-même le chemin qui le conduira à la cohérence interne du texte. Mais comme tous les pionniers, il doit payer de sa personne parce qu'il est le chemin de l'œuvre qu'il construit. En effet, la compréhension du texte littéraire nécessite que le lecteur s'implique totalement dans l'entreprise de lecture, qu'il mobilise tout son intellect, tout son savoir. Elle impose au sujet-lisant de faire des choix au nom de la cohérence sémantique du texte. Or faire un choix c'est toujours déjà s'engager, s'investir personnellement, donc affectivement. En un mot, la compréhension du texte littéraire — du fait qu'elle se fait par réévaluation et réajustement fréquents — nécessite des choix successifs et donc une action affective continuelle du lecteur au service de sa lecture. C'est assez dire que lire un texte littéraire ne consiste pas simplement à déchiffrer des signes l'un après l'autre ou ensemble. Ce n'est pas qu'affecter aux mots des sens établis pour mieux les entendre ainsi qu'on le ferait dans la conversation quotidienne ou dans un reportage par exemple. La lecture du texte littéraire est fondamentalement un processus de *Thymosynthèse* ou *Thumosynthèse*⁴⁵. En effet, elle nécessite une part d'émotion qui induit un investissement affectif profond et constant du sujet-lisant.

⁴⁴ Maryvonne MERRI et Michaël PICHAT, *Op, cit* .Les auteurs mettent entre parenthèses.

⁴⁵ Ce néologisme - construit à partir du grec *Thymos* ou *Thumos*=*affectivité* et *Synthésis*=*composition* - désigne l'apport de l'affectivité du lecteur dans la construction et la projection imaginaire interne qu'il se fait du monde diégétique du texte littéraire pendant l'expérience de lecture.

Les sentiments de joie, de peine, de haine, de peur que le lecteur peut ressentir avec force à la lecture d'un texte littéraire, témoignent des moments où il investit le geste de lecture de son affectivité. Plus précisément, le moment intellectuel de la lecture est celui du décodage sémantique des mots, celui émotionnel renvoie à la mise en évidence de la dimension imaginaire inhérente à ces mots. L'affectivité intervient exactement au moment émotionnel de l'approche du signe linguistique. C'est d'ailleurs dans cette perspective d'idées que s'inscrit Rachel Bouvet lorsqu'elle souligne le double apport de l'intellectuel et de l'émotionnel pendant l'expérience de lecture :

*Mais il ne faut pas perdre de vue le fait que la lecture n'est pas seulement une construction intellectuelle, visant l'élaboration d'une signification. Le plaisir ou la déception que l'on ressent au cours de la traversée du texte, le rappel de certains souvenirs, de certaines émotions, font de la lecture un acte intime, un lieu où se construit un véritable complexe émotionnel.*⁴⁶

En fait, la part d'affectivité du sujet-lisant est souveraine dans les blancs du texte qui sont ces lieux où le texte fait mine de s'absenter, où il est invisible car il s'offre justement dans une visibilité excessive. Le corps du lecteur se manifeste dans ces lieux où le texte se fait discret, parce que le sujet-lisant se prend au piège de celui qui ne se sent pas observé et manifeste donc sans retenue sa liberté. Ainsi, le sujet-lisant s'implique totalement dans le texte aux côtés de ses personnages : il devise, sympathise, fait corps avec eux ; il cherche, en même temps à orienter à sa guise le but final des événements constituant l'intrigue du texte qu'il lit.

Effectivement, dans et par ses blancs, le texte littéraire invite le sujet-lisant à s'investir émotionnellement dans sa lecture. Les blancs permettent au lecteur de construire par la lecture sa part du texte, d'insuffler à ce dernier des images à la fois en accord avec l'esprit du texte et propres à l'individualité, à la singularité du sujet-lisant. Mais ces blancs du texte sont complexes, car ils donnent à voir le texte en même temps qu'ils l'occulent. Ils sont instables, sans consistance définitive, et de nature plurielle. Ils relèvent à la fois du vide par l'absence du texte, du trop plein par la présence excessive de celui-ci et/ou de ces deux modalités de manifestations du texte littéraire. Les blancs du texte ne peuvent donc être entièrement comblés par le pouvoir imaginal du sujet-lisant.

⁴⁶ Rachel BOUVET, *Étranges récits, Étranges lectures : Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presse de l'Université du Québec, 1998, p.49.

Ce dernier se voit ainsi contraint de réitérer continuellement la projection imaginaire qu'il se fait du monde fictif du texte qu'il lit. C'est précisément ce que soutiennent Serge Terwagne et Annette Lafontaine :

C'est essentiellement dans les « blancs » du texte que s'alimente l'activité affective et cognitive du lecteur de l'œuvre de fiction. Il y a ces moments d'intensité dramatique où l'on a eu si peur avec le personnage de l'histoire, moments de forte empathie [...], moments où l'on préfère anticiper une fin heureuse [...]. Et puis il y a ces blancs irrémédiables, ces ruptures avec des schémas convenus, qui appellent à l'élaboration de nouvelles représentations.⁴⁷

La lecture littéraire consiste à ajouter au sens littéral de l'œuvre, une couche de sens propre au sujet-lisant. Cette couche de sens complémentaire s'alimente aux sources intimes de l'intériorité du sujet-lisant. Elle s'abreuve aux sources des émotions et des impressions du lecteur. Elle avance hésitante avec les hésitations du lecteur, questionnante avec les interrogations de celui-ci. Elle se fortifie du savoir du lecteur en matière d'histoire littéraire. L'épaisseur de la couche personnelle que rajoute le sujet-lisant pendant l'acte de lecture dépend de son degré d'investissement personnel. Elle dépend de la plongée du sujet-lisant dans sa propre intimité, dans les profondeurs de son royaume émotionnel. Dans cette perspective, lire c'est faire retour sur soi-même pour trouver le matériau nécessaire à l'épaississement de la carnation sémantique du texte. Autrement dit, le recours à l'affectivité du sujet-lisant confère au texte littéraire sa chair, son souffle de vie, son esprit. C'est cet apport du lecteur dans le geste lecture que pointent encore Serge Terwagne et Annette Lafontaine lorsqu'ils décrivent les différents moments de la lecture :

Dès lors, aux couches de sens littéral et implicite, vient s'ajouter cette couche irréductible de sens personnel, propre à chaque lecteur. Celle-ci est d'autant plus riche que ce dernier donne libre cours à sa capacité transactionnelle, à ce flux d'émotions, d'idées, d'impressions, d'analogies, de questions, d'anticipations qui le traversent au fil de la lecture.⁴⁸

⁴⁷ Serge TERWAGNE, Sabine VANHULLE, Annette LAFONTAINE, *Les cercles de la lecture : interagir pour développer ensemble des compétences de lecteurs*, Bruxelles, Éditions De Boeck, 2004, p.43.

⁴⁸ Serge TERWAGNE, Sabine VANHULLE, Annette LAFONTAINE, *op.cit.* p.43.

Ainsi, tel l'homme qui sans le souffle divin resterait une simple sculpture de boue et de poussière, le livre littéraire sans le souffle affectif du sujet-lisant n'aurait aucune vie : il serait une banale succession de mots. En effet, c'est par son implication affective que le lecteur insuffle à l'univers du texte littéraire son esprit, sa vie et sa réalité quasi palpable. Cette puissance imaginaire de l'affectivité du sujet-lisant est perceptible dans les *Lettres d'hivernage*⁴⁹ de Senghor à travers les vertus qu'y confère le poète aux lettres qu'il reçoit de sa bien-aimée. Dans « *Ta lettre sous le drap* »⁵⁰, le poète, qui est aussi le sujet-lisant, poétise son expérience de lecture en pointant la force vitale du texte qu'il lit. En effet, la lettre de l'aimée n'y est plus une simple suite de mots ; au contraire, elle est pour le poète une source de vie. Cette lettre lui est aussi vitale que le pain quotidien, aussi vitale que l'air qu'il respire. Le poète fait d'ailleurs un rapprochement instructif entre les denrées alimentaires et la lettre de son aimée : « Ta lettre. Et la mer a son sel, et l'air le lait le pain le riz, je dis son sel »⁵¹

En fait, dans ce poème, la lettre subit une espèce de métamorphose. Ce n'est plus une simple abstraction de mots, un objet inerte quelconque. C'est aux yeux du poète un objet magique dont l'aura mystique confère au pain et au lait une dimension affective profonde, tout en héritant de ces denrées une certaine concrétude rendant palpable son action sur le poète. En alignant sur le même axe discursif la lettre de l'aimée et les denrées comme le pain et le lait, l'image poétique rend compte d'une réalité affective caractérisant le sujet lisant : la lettre de sa bien-aimée est son pain et son lait quotidiens sans lesquels il ne survivrait pas. Le poète l'affirme d'ailleurs sans détours, cette lettre a pour lui une valeur vitale car c'est une « lettre sans quoi la vie ne serait pas la vie »⁵².

C'est-à-dire que sans la lettre de sa bien-aimée la vie du poète n'aurait aucun goût, elle n'aurait pas de sens. Il faut dire que ce petit poème senghorien donne à voir une pluralité d'éléments dont la dimension à la fois mystique et symbolique est difficile à occulter. En effet, comment ne pas souligner que le sel, le lait, le pain, le riz sont d'abord des attributs de la terre ? La mention par le poète du mot sel, qui vient du latin *sal*, n'est pas seulement ici une référence à la mer dans sa grandeur majestueuse - « Et la mer à son sel » - ; c'est

⁴⁹ Léopold Sédar SENGHOR, *Lettres d'Hivernage* (1972), *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990, pp 233-264.

⁵⁰ Léopold Sédar SENGHOR, « Ta lettre sur le drap », *Œuvre Poétique*, Paris, Seuil, 1990, p.245.

⁵¹ *Idem*

⁵² *Ibidem*

aussi et surtout une manière de pointer la finesse d'esprit, l'élégance, et à la délicatesse naturelles de sa bien-aimée.

Le pain, quant lui, a une valeur chrétienne, il a une symbolique profondément christique puisqu'il est l'un des éléments essentiels à la Sainte-Cène instituée par Jésus Christ. C'est donc un puissant symbole de partage, c'est le corps du Christ. Dans une certaine mesure, l'évocation du pain participe ici d'une forme de divinisation par le poète de sa bien-aimée. Pour sa part, le lait est le symbole de l'abondance, c'est à la fois le principe et la source de la vie.

Lorsque ces faisceaux de symboles apparaissant au voir proprement interne du sujet-lisant, ils y esquissent, en des traits toujours variables, le tableau d'une forme de baptême symbolique. Un baptême que le poète reçoit à la fois par sa bien-aimée, de sa bien-aimée et avec cette dernière qui est donc simultanément celle par qui le poète se baptise, celle qui baptise et le baptême en lui-même. Puisqu'elle est l'eau et le sel de la mer, la bien-aimée du poète donne le baptême et le constitue en même temps : elle est le baptême qui donne sens et goût à la vie du poète. Elle est à la fois le baptiste et le baptême qui est, ici, rencontre, fusion des corps. La lecture de ce poème donne donc à voir le spectacle d'un partage du pain qui est l'autre nom du corps du Christ : elle laisse apparaître le divin tableau de la Sainte-Cène qui est la marque et le symbole d'un amour dont la force conduit à la souffrance et à l'offrande ultime pour le bien de l'être-aimé.

Ainsi, lorsqu'ils sont considérés l'un après l'autre, le sel, le lait, le pain, le riz sont d'une criarde banalité. Cependant, dans le poème de Senghor, ces objets se rapprochent les uns des autres et s'enrichissent mutuellement de propriétés nouvelles leurs conférant une valeur précieuse. En effet, la part affective du destinataire de la lettre, aidée par la proximité spatiale entre la lettre de l'aimée, le pain et le lait, instaure entre ces différents éléments, des transferts de caractères et de propriétés insolites et riches. En fait, sous l'impulsion de la force magique des émotions, la lettre de l'aimée confère aux aliments qu'elle côtoie « sur le drap » une valeur immatérielle spirituelle et vitale qui les place largement au dessus de la condition de simples denrées alimentaires.

En contrepartie, la lettre de l'aimée reçoit des aliments avec lesquels elle partage la table, un corps, une épaisseur, une carnation, une concrétude faisant qu'elle cesse d'avoir une valeur simplement immatérielle, spirituelle. Pour ainsi dire, elle hérite du pain et des autres aliments un poids, une présence au monde faisant qu'elle cesse d'avoir une valeur simplement sentimentale, donc abstraite. Dans le même temps, la lettre de l'aimée charge

le pain, le beurre, le sel... d'une valeur magique et poétique les faisant hisser automatiquement au rang de substances spirituelles et essentielles.

Il y a donc clairement entre ces éléments, fondamentalement différents par nature, un transfert mutuel de caractères, une fusion des propriétés dont le moteur et le régisseur principale est le destinataire de la lettre, c'est à dire le sujet-lisant. Cette transmutation par la puissance affective autrement dit, cette *Thymosynthèse/Thumosynthèse* a été observée et commentée par Geneviève Lebaud Kane :

Par une sorte de jeu de miroirs, la lettre échange ses qualités avec le pain, le beurre, le sel. En tant que message de la bien-aimée, elle s'enveloppe de toute une aura de nature purement subjective et immatérielle. Au contact du pain, du beurre, du sel ou de la chemise, cette aura paraît devenir aussi palpable, aussi concrète que ces différents objets. Si le pain, le beurre, le sel et la chemise confèrent à la lettre la certitude de leur plénitude matérielle, ils en reçoivent en retour une valorisation de nature affective qu'ils n'auraient jamais eu sans elle. Ils prêtent à l'affectivité le soutien de leur poids, de leur saveur ou de leur simple présence, ils en retirent en échange toute une aura magique et poétique qui les installe au cœur même de l'être, et leur permet ainsi d'accéder au rang de valeurs essentielles.⁵³

Dans ce poème, la transmutation des propriétés entre éléments de natures diverses instaure une harmonisation des substances différentes entraînant la composition de « la sève » de vie du sujet-lisant. Ainsi, à l'instar de la photosynthèse qui élabore la sève nécessaire à la croissance de la plante, la lecture de la lettre de l'aimée donne à voir un phénomène similaire : la *Thymosynthèse* ou *Thumosynthèse* dont la « lettre -lait-sel-pain » qui nourrit le lecteur amoureux dans le texte de Senghor n'est qu'un des résultats. Mais si la lecture littéraire est nourricière, à quel moment survient le divertissement ? La réponse à cette interrogation invite à amorcer la prochaine articulation de cette étude.

⁵³ Geneviève LEBAUD-KANE, *Imaginaire et création dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar SENGHOR*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp.147-148.

1.4. Le moment de l'évasion

La lecture est un voyage immobile en pays lointain : celui du texte-lu. C'est un mouvement puissant dont le dynamisme statique projette le sujet-lisant dans le monde fictif. La lecture est pour le sujet-lisant l'occasion de sortir de la réalité, de s'évader, de s'émanciper de celle-ci. Elle lui permet de mieux connaître, dans son ensemble, le monde qui l'entoure. La lecture est en quelque sorte un geste de dédoublement subjectif. Car, par elle, le lecteur s'absente, s'éloigne du monde pour l'observer dans son entièreté. En même temps, le sujet se fixe au monde, il limite ces mouvements. Physiquement le lecteur n'a plus aucune attitude conquérante à l'égard du monde. Il accepte d'en faire partie, il s'enracine en lui, il s'y fait une place, il veut se fondre en lui. C'est à ce moment précis que le lecteur cherche la position la plus confortable pour lire. Pour s'évader loin du monde, le lecteur doit donc au préalable y prendre des assises solides. La lecture est un moyen de voyage à explosion statique. Il y a une forme de dédoublement du sujet-lisant : une part de lui veut s'éloigner du monde tandis que l'autre s'y accroche obstinément. Martin Moschell rend compte de ce curieux phénomène en affirmant que « lire permet de voyager sans bouger. Ou plutôt de bouger en restant sur place, de bouger dans sa tête. (...). Celui qui lit sort de la réalité pour la mieux vivre.»⁵⁴

La lecture littéraire rend possible l'évasion dans la mesure où elle permet au sujet-lisant de mettre à distance sa réalité environnante. C'est une expérience d'affranchissement en ce qu'elle libère le lecteur des lourdeurs du monde réel en lui donnant des ailes dont quelques battements suffisent à le transporter immédiatement vers des contrées lointaines. L'expérience de lecture littéraire libère le sujet-lisant de l'apesanteur du monde réel et le fait maître absolu dans un monde parallèle : celui qu'il se crée en lui-même. Dans ce monde mentalement construit à partir des mots et des images qu'ils abritent, le sujet-lisant, ancien esclave de la réalité devenu dieu, maître incontesté de celle-ci, exerce son nouveau pouvoir en recréant à tours de bras. Plus précisément, le sujet-lisant fait l'expérience de sa toute puissance en donnant corps à tout ce que peut concevoir son imagination. Il réinvente le monde conformément à sa volonté personnelle et à sa propre image. Martin Moschell

⁵⁴ Martin MOSCHELL, *Divertissement et consolation : essai sur la société des spectateurs* ; Paris, L'harmattan, 2010, p.194.

donne une quantité remarquable d'informations sur cette pratique :

L'acte de lire console et divertit immédiatement par la mise à distance de la réalité qu'il entraîne nécessairement. Le lecteur devient un dieu dans la réalité devenue langage. Le liseur se divertit du monde et le maîtrise, son imagination invente des mots à partir des mots qu'il lit. Tout lecteur, par l'interprétation, réécrit ce qu'il est en train de lire.⁵⁵

Lire un texte de fiction est donc clairement un geste mystérieux de dédoublement. Par la lecture, le sujet-lisant se fait multiple. Une part de lui prend fixement racine dans le monde réel et l'autre s'envole très haut dans l'espace imaginaire. Par elle, une part du lecteur voyage autour du monde, affronte monstres et dragons, prend d'assaut maints donjons alors que l'autre reste paisiblement à la maison. Par le pouvoir de la lecture, une part du lecteur est active, elle bouge, frappe, se défend, construit, prend la parole, alors que l'autre reste immobile, insensible, indifférente, distante. La lecture permet au sujet-lisant de partir loin sans bouger, de traverser monts et vallées, d'affronter vents et marées. La lecture littéraire donne des ailes au lecteur ; des ailes dont la puissance et l'efficacité ne se manifestent que lorsque le lecteur est en posture statique. C'est dans cette perspective que l'on peut entendre ces mots de Martin Moschell :

Lire, c'est entrer dans le réel par la porte des mots, bouger dans l'immobilité, agir sans faire un mouvement. La lecture permet d'être roi au pays des mots, génie des mondes virtuels du langage. Lire c'est magique.⁵⁶

La lecture littéraire est source d'évasion parce qu'elle libère le lecteur des lourdeurs de son existence individuelle en lui permettant par procuration de vivre d'autres vies. Cette procuration se fait précisément par la voie de l'identification⁵⁷. En effet, en s'identifiant aux personnages du texte, le sujet-lisant peut voir par d'autres yeux que les siens. En faisant corps avec les personnages, le lecteur vit leurs vies. Il fait de nouvelles rencontres du fait que les amis, les ennemis et les amours des personnages auxquels il s'attache deviennent les siens.

⁵⁵ Martin MOSCHELL, *Op. cit.* p.194.

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ Robert Hellenga définit l'identification par une double ouverture sémantique. D'une part, l'identification est à entendre comme une « articulation » — où le lecteur fait coïncider le texte avec son expérience. D'autres parts, elle désigne la « vision par d'autres yeux » — où le lecteur reçoit le texte comme un dépassement de son expérience. Robert HELLENGA, « What is a literary experience like? », *New literary history*, 14-1, 1982, pp 105-115. Cité par Jean-Louis DUFAYS, Louis GEMENNE, Dominique LEDUR, *Pour une lecture littéraire : Histoire, théories, pistes pour la classe* (2eme édition), Bruxelles, De Boeck Université, 2005, P.132.

Le sujet-lisant voyage avec les personnages qui voyagent tout en restant avec ceux qui ne voyagent pas, il se révolte avec les personnages révolutionnaires tout en vivant intimement la vie de ceux contre-révolutionnaires. Par la lecture, le sujet-lisant vit plusieurs vies à la fois, il habite dans plusieurs lieux en mêmes temps et il fait partie de toutes les classes sociales. C'est cette capacité qu'a le lecteur de sortir de soi pour vivre d'autres vies avec force et conviction, sans jamais perdre sa propre identité, que pointent Jean-Louis Dufays, Louis Gemenne et Dominique Ledur lorsque, parlant de la lecture littéraire, ils affirment :

Elle peut constituer une expérience unique de décentrement : lire en effet, divertit au sens originel du terme, permet à l'esprit d'échapper aux contraintes parfois pénibles de l'existence individuelle pour s'intéresser à des situations et à des évènements qui lui sont à priori étrangers. Autrement dit, la lecture littéraire nous offre la possibilité d'une rencontre et d'une évasion vers d'autres temps, d'autres lieux, d'autres milieux, d'autres êtres, d'autres situations. Cette évasion va souvent de pair avec l'identification aux personnages du texte [...].⁵⁸

Cette force de la lecture comme moyen d'évasion est également perceptible chez Senghor dans les rapports de ce dernier avec la poésie Baudelairienne. En effet, la lecture d'un certain nombre de poèmes de Baudelaire, plus précisément ceux adressés et/ou consacrés à Jeanne Duval⁵⁹, permet au jeune Senghor, alors étudiant africain dans la grisaille parisienne, de retrouver, par la lecture, le soleil, les fleurs et le doux parfum de son milieu tropical d'origine. Pour Baudelaire, Jeanne Duval est l'incarnation même de la beauté et de la douceur tropicales. Dans cette perspective, la poésie qu'il lui consacre devient célébration constante du monde exotique avec ses multiples fleurs aux couleurs vives et ses parfums d'épices. Ainsi, la lecture de ces textes, dans lesquels Baudelaire accouche par la magie des mots d'un espace tropical total, plonge Senghor dans un état nostalgique qui le transporte au plus profond dans son Afrique natale.

Janet G Vaillant rend clairement compte de cette idée en révélant comment la seule lecture de la poésie baudelairienne offre à Senghor le moyen de s'évader de l'espace froid

⁵⁸ Jean-Louis DUFAYS, Louis GEMENNE, Dominique LEDUR, *Pour une lecture littéraire : Histoire, théories, pistes pour la classe* (2eme édition), Bruxelles, De Boeck Université, 2005, p.132.

⁵⁹ Jeanne Duval était une métisse antillaise de Saint-Domingue. Elle a été la muse de Baudelaire, sa maîtresse, sa compagne et son obsession pendant dix-huit ans.

parisien pour se retrouver, comme par magie, sous la chaleur du continent africain qui est le théâtre de ses joyeux souvenirs d'enfance :

*L'étude de Baudelaire lui fournissait l'occasion de laisser vagabonder son imagination vers le sud et de s'attarder sur le monde de son enfance. Le poème préféré de Senghor, celui qu'il avait appris par cœur et qu'il récitait à haute voix pour ses amis, était « **La chevelure** ». Ce poème débute sur l'image d'un poète contemplant la chevelure d'une femme noire. Son imagination se met en branle. L'abondance de cette chevelure remplit sa chambre d'échos et il se trouve emporté vers l'Afrique, sa chaleur, ses parfums et ses rumeurs, ses cieux qui vibrent dans la chaleur et son air lourd de senteurs de noix de coco et de musc. (...). Pour Senghor, ce poème ouvrait aussi la porte d'une oasis et fournissait une clé pour libérer le trésor de ses souvenirs africains et un refuge momentané, à l'abri de ses pensées parisiennes.⁶⁰*

Autrement dit, l'évasion de Senghor, pendant la lecture, se fait par une articulation à l'expérience esthétique de Baudelaire. Selon le postulat de Robert Hellenga, l'articulation sous forme d'identification désigne ce moment de la lecture « où le lecteur fait coïncider le texte avec son expérience »⁶¹; c'est exactement le cas ici. Effectivement, le poème de Baudelaire fourmille de tableaux descriptifs de l'Afrique dont la netteté frappe d'autant plus Senghor qu'ils correspondent traits pour traits aux souvenirs qu'il a lui-même de son enfance africaine. Ce n'est donc pas un hasard que Senghor dise de mémoire la « La Chevelure » de Baudelaire. En effet, ce texte coïncide avec les souvenirs qu'a le poète sénégalais et son expérience intime de l'Afrique. En fait, c'est comme si Baudelaire avait écrit l'Afrique de Senghor bien avant que ce dernier décide de prendre la plume pour tracer à longueur de vers les contours des splendeurs africaines. De ce point de vue, le rapprochement entre « La Chevelure » de Baudelaire et « Femme noire » de Senghor est particulièrement convaincant dans la mesure où il laisse apparaître des points de connivence entre ces deux poèmes. Plus exactement, cette vision baudelairienne de la femme noire comme asile paisible au milieu du tourbillon du monde se conjugue avec celle de Senghor.

Ainsi, lorsque Baudelaire avoue à Jeanne Duval et donc à la femme noire que :

⁶⁰ Janet G. VAILLANT, *Vie de Léopold Sédar Senghor : Noir, Français et Africain* ; Paris, KARTHALA, 2006.p.111.

⁶¹ Robert HELLENGA, « What is a literary experience like? », *op.cit.*

*Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron⁶²,*

Senghor lui emboîte le pas en ces termes : « J'ai grandi à ton ombre ; la douceur de tes mains bandait mes yeux »⁶³. De même, pour Baudelaire et Senghor, la femme noire est une sorte d'incarnation du paradis céleste et/ou africain. Cette idée se traduit chez eux par une entreprise de sacralisation de la femme négro-africaine. Tel est le but visé par Baudelaire lorsqu'il décrit Jeanne Duval comme :

*Un port retentissant où mon âme peut boire
À grand flots le parfum, le son et la couleur
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.⁶⁴*

Senghor abonde dans cette même perspective en décrivant la femme noire comme une « terre promise », un « fruit mûr à la chair ferme », une « savane au horizon purs », une « huile que ne ride nul souffle », une « gazelle aux attaches célestes » dont le rôle messianique est de « nourrir les racines de la vie ». Ces extraits montrent bien le projet, commun aux deux poètes, de béatification de la femme noire. La concentration des mots propres à la taxinomie religieuse comme *paradis, purs, célestes, paradis, âme, parfum, gloire* en témoigne. En fait, la femme noire a pour ces deux poètes un tel pouvoir que même ses cheveux ont des pouvoirs surnaturels. Ainsi, parlant des cheveux de Jeanne Duval, Baudelaire confesse : « Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues/ vous me rendez l'azur du ciel immense et rond »⁶⁵ ; tandis que Senghor affirme : « À l'ombre de ta chevelure, s'éclaire mon angoisse aux soleils prochains de tes yeux. »⁶⁶

Plus exactement, ce qui apparaît dans le rapprochement de ces textes, c'est la similarité des visions de l'Afrique, de la femme africaine et la relation unissant ces deux entités chez

⁶² Charles BAUDELAIRE, « La Chevelure », *Les fleurs du Mal* (édition de 1861), Paris, Gallimard, 1996, p.55.

⁶³ Léopold Sédar SENGHOR, « Femme Noire », *Œuvre Poétique*, Paris, Seuil, 1990, p.18.

⁶⁴ Charles BAUDELAIRE, « La Chevelure », *idem.* p.54

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ Léopold Sédar SENGHOR, « Femme Noire », *idem.* p.19.

les deux poètes. En effet, pour Baudelaire et Senghor la femme noire est une force de la nature, une déesse dont la beauté physique est le prolongement de la beauté du continent africain. Elle est le dépositaire de la richesse culturelle africaine qu'elle incarne par sa beauté envoûtante et éternelle⁶⁷. Aussi, si Senghor s'évade à la lecture du texte de Baudelaire, c'est précisément parce que ce texte charrie dans son déroulement une multitude de réseaux d'images sur l'Afrique auxquels Senghor est familier et autour desquels s'organise naturellement son imagination pendant l'expérience de lecture. Ces images dissimulées sous les mots et les expressions de « La Chevelure » constituent des foyers de gestation imaginaire à l'origine de la création et/ou de recréation par Senghor de son espace africain originel vers lequel il s'évade pour échapper à sa solitude parisienne.



Le mot constitue le fondement de l'acte de lecture du fait qu'il organise la physique du texte dans son écriture et aussi parce que c'est de lui que part la lecture pour enrichir la forme du texte d'un fond sémantique. De même, si l'image surgit naturellement de sous le mot c'est parce qu'ils composent tous les deux le recto et le verso du signe linguistique. Par ailleurs, il apparaît que l'implication affective du lecteur pendant la lecture est inévitable du fait que la lecture littéraire consiste à ajouter au sens littéral de l'œuvre une couche de sens complémentaire dont la source se localise aux confins intimes des émotions et des sentiments du lecteur. De ce fait, la lecture du texte littéraire est fondamentalement un processus de *Thymosynthèse* ou *Thumosynthèse*. Quant à l'évasion par la lecture, il a été montré qu'elle dépend de l'identification du lecteur aux personnages du texte et/ou aux situations évoquées par celui-ci. Cependant, cette évasion n'est pas fuite vers un ailleurs concret et présent ; c'est plutôt une course vers un ailleurs « *quasi présent* » comme le dirait Husserl, autrement dit, vers un monde de Phantasia. Mais alors, qu'est ce que la Phantasia ?

⁶⁷ Certes, une nuance doit être insérée quant à la considération à long terme de cette beauté incarnée par la femme noire. Effectivement, si pour Baudelaire elle est l'objet d'une douce attirance vers une perte de soi dans l'inconnu, d'un attrait irrésistible vers l'interdit et l'avalissement du corps par le corps, ce n'est pas le cas chez Senghor. Pour ce dernier, la femme noire est plutôt une source de fierté et d'espoir, car elle porte en elle les germes de la renaissance de l'Homme noir dans sa splendeur des temps ancestraux afin que les africains participent activement à la grande entreprise de construction d'une civilisation de l'universel.

CHAP. 2 - LA PHANTASIA

Phantasia est un terme polysémique grec utilisé pour nommer à la fois *l'imagination*, *l'apparition*, et *la faculté de se représenter*. En fait, ce mot appartient à la famille du verbe grec *Phainein* qui signifie *paraître*. Le mot *phantasia* désigne ainsi cette faculté de l'esprit à se faire apparaître intérieurement des personnages, des situations et des actions qui n'ont d'existence que spirituelle. C'est d'ailleurs dans cette perspective que le mot grec a donné en français *fantasme* qui désigne, en langage médical, *l'image hallucinatoire* donc non conforme à la réalité.

Mais quelles sont alors les spécificités de l'apparaissant-de-phantasia ?

Quels rôles jouent successivement les phantasiai et les phantasmata dans son édification ?

Et quelle est l'importance de la présentification dans l'expérience de phantasia ?

Ce sont là autant de questions auxquelles tentera de répondre cette articulation de l'étude. Pour ce faire, elle mettra d'abord en évidence les caractéristiques de l'objet-de-phantasia avant de pointer précisément les lieux d'action des phantasiai et des phantasmata dans l'entreprise de son édification. Ensuite, elle examinera le rôle de la présentification dans l'expérience de phantasia.

2.1. Les caractéristiques de la phantasia

Dans la perspective husserlienne, le monde-de-phantasia a trois caractéristiques principales : le *Flottement*, la *Fluctuation* et la *Transposition*. Il convient de les approcher de plus près. D'abord, le *Flottement*. Cette notion rend compte de la « *non localisation* » et de la « *non individuation* » dans le monde réel de l'apparaissant-de-phantasia. En effet, l'objet réel est visible dans sa pleine présence. Il ne flotte pas dans mon imaginaire, vu qu'il est réellement présent. Ainsi, dit Husserl, le château de Berlin ne flotte pas, puisqu'il est à Berlin. En un mot, l'apparaissant-de-phantasia n'a aucune présence, aucun emplacement dans le monde réel. Il n'a aucun ancrage dans l'espace et le temps objectifs. Il règne seulement dans un quasi-espace et un quasi-temps, autrement dit dans aucun espace, ni aucun temps. C'est pourquoi l'apparaissant-de-phantasia se caractérise aussi par une non-individuation. En fait, son déploiement dans le quasi-temps et le quasi-espace le rend inapte à la restitution d'un quelconque individu dans sa pleine présence. De ce fait, l'objet-de-phantasia se donne à voir de façon discontinue.

En effet, contrairement à l'apparition-de-perception qui se donne à voir en continue, celle de la phantasia ne s'offre que par *intermittence*, elle apparaît et disparaît continuellement. C'est que dans la phantasia, l'apparaissant se remplit et se vide de sa présence aussi vite qu'il se remplit. C'est donc parce qu'il se vide et se remplit continuellement que, dans la phantasia, l'apparaissant disparaît et ressurgit sans cesse. En fait dans la perception, le plein succède au plein continuellement, c'est pourquoi l'objet perçu est toujours là. Dans la phantasia le plein succède au vide et inversement, cela continuellement, l'apparaissant de la phantasia est donc là, sans être vraiment présent, il est dans une quasi-présence. L'objet-de-phantasia est flottant alors que celui de la perception est ancré dans la réalité. L'apparaissant-de-phantasia est libre de toute attache. C'est dans ce sens que se comprend Husserl lorsqu'il parle de l'apparaissant-de-perception et celui de phantasia en ces termes :

*L'apparition externe de la perception est continue, elle remplit continuellement l'acte. L'apparition-de-phantasia est à peine là qu'elle est déjà de nouveau disparue, tout à coup elle ressurgit et cela en se jouant librement.*⁶⁸

⁶⁸ Edmund HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. Krisis, 2002, p.158.

Ensuite, il y a la fluctuation. Le monde-de-phantasia n'a pas de présence fixe, il n'est pas sensible ou perceptible. Les sens de l'homme ne peuvent le saisir car il est évanescent. Il est en perpétuel mouvement, en perpétuel changement. L'univers-de-phantasia n'est pas invisible, mais il échappe à toute visibilité totale. Il se dérobe systématiquement du regard de l'homme qui essaye de le fixer. Ainsi, du monde-de-phantasia l'homme ne voit que l'ombre : trace vite effacée d'une présence effective l'instant d'avant le regard. De ce monde, les sens humains ne connaissent que les intentions vides laissées par le geste l'absence. L'être humain ne connaît du monde-de-phantasia que l'absence qu'il laisse derrière lui, une présence-absence dont l'ombre vite perçue et vite évanouie est la seule preuve. C'est cette fugacité, ces disparitions incessantes caractéristiques du monde-de-phantasia que pointe Husserl :

La réalité effective de perception et de sensation, le présent actuel, est une chose, le monde de phantasia en est une autre. Dès que je me tourne vers celui-ci, il est déjà parti, volatilisé jusqu'à ne plus laisser que des intentions vides, des ombres disparaissant légèrement dans les airs.⁶⁹

Dans la phantasia, l'apparaissant n'est pas net et précis, il n'a aucune présence, il est plus proche d'une ombre, il est pâle. Cette non-présence découle d'une corporéité non pas absente, mais particulièrement variable et instable. En effet, la représentation-de-phantasia n'a pas de contenu fixe. Son contenu se vide et se charge non seulement constamment, mais aussi diversement. C'est ainsi que le monde-de-phantasia change de forme et de contenu continuellement. C'est un monde dont la présence est toujours déjà en train de s'absenter. Un monde dont la connaissance se limite à l'identification incertaine d'ombres fugaces qui en sont les traces. C'est dans cette perspective que Husserl décrit la *représentation de phantasia* comme « une apparition pâle, fluctuante, tantôt émergeant fugitivement, tantôt disparaissant, changeant ainsi si diversement de contenu »⁷⁰.

Enfin, il y a la Transposition. Le saisissement par la phantasia est un geste de transport, un geste d'envol de la réalité vers un monde aérien qui s'étend juste au dessus du réel. En fait, l'univers de la phantasia se teint comme en lévitation au dessus de la réalité objective.

C'est le monde des créations de l'esprit. C'est un monde à part entière, même s'il ressemble sous certains aspects au monde objectif et réel, atteignable par la perception.

⁶⁹ Edmund HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, op.cit, p.174.

⁷⁰ *Idem.* p.69.

Cependant, l'univers-de-phantasia a son mode d'être particulier. C'est un monde où les ombres ont la valeur concrète des corps, où l'absent a la valeur objective du présent. C'est le monde des données immatérielles, instables et insaisissables. Un monde dans lequel l'être humain ne peut saisir ce qui se donne à lui qu'en le perdant. Le monde-de-phantasia est un monde singulier dont le corps se déploie juste au dessus de la réalité objective. Husserl le localise ainsi :

La phantasia ne se mêle pas à la réalité effective, mais forme un domaine en soi, le domaine des ombres. Je quitte le sol des faits donnés et je m'élance dans le domaine des airs, je me transporte dans le « monde des phantasiai », des souvenirs, des imaginations.⁷¹

La Transposition pointe cette dimension de la phantasia qui inscrit le rapport du sujet au monde dans une perspective double. En effet, le sujet-pensant en prise à l'apparaissant-de-phantasia n'est jamais totalement présent dans le monde-de-phantasia. Car, son corps est bien réel et séjourne effectivement dans le monde objectif. Et s'il éprouve du plaisir à séjourner dans le monde-de-phantasia, c'est que ce dernier le change peu et surtout en mieux du monde réel. Il y a ici un dédoublement du monde qui s'opère dans et/ou par le sujet. En fait, l'apparaissant-de-phantasia offre au sujet un autre monde qui fait concurrence au monde réel. Ainsi, le sujet se retrouve présent dans deux mondes différents, mais coexistants. Le monde-de-phantasia n'est donc pas totalement étranger au monde réel. Au contraire, il lui ressemble. Car l'apparaissant-de-phantasia dépend de la réalité, mais il a un mode de donation bien à lui qui le distingue du monde réel. Aussi, si le séjour dans le monde de phantasia a autant d'attraits pour le sujet-pensant, c'est précisément parce que ce dernier s'y sent libre ; il y est roi et maître absolu. Il se découvre un attribut divin : celui de la présence multiple en des endroits pluriels tout en gardant l'unité de sa propre personne.

C'est précisément dans cette direction qu'abonde Annabelle Dufourcq lorsque, décrivant le trait majeur du monde-de-phantasia, elle déclare :

[...] il ne désigne pas un radical déracinement, un exil hors du monde, mais, de manière beaucoup plus subtile, l'introduction au sein de ce monde d'une dimension nouvelle de voyage inouï et d'ubiquité.⁷²

⁷¹ Edmund HUSSERL, *op.cit.*p.174. L'auteur souligne.

⁷² Annabelle DUFOURCQ, *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, Londres/New York, Springer, 2011, p.92.

La Transposition renvoie donc à ce lien étroit que l'apparaissant-de-phantasia entretient avec le monde réel. En effet, bien que le monde-de-phantasia soit un monde autonome, cette autonomie⁷³ n'interdit pas que phantasia et réalité soient liées. La transposition pointe cette tendance qu'a le monde-de-phantasia à s'abreuver aux sources du monde réel dont elle tire l'essentiel de son matériau fondamental. En fait, le monde-de-phantasia est une transposition des objets du monde réel dans une dimension de perception parallèle. Parce que les objets quasi-présents dans l'apparaissant-de-phantasia ont les traits, certes pâles et dégradés, de ceux des objets du monde réel. De même il peut arriver que les objets du monde-de-phantasia soient simplement ceux du monde réel qui se donnent à voir autrement ; sous un aspect flottant précisément. La Transposition est cette caractéristique qui met en évidence l'idée que la différence entre l'apparaissant-de-phantasia et celui du monde réel se limite simplement au mode de donation. Parce qu'il y a dans la phantasia des traces du monde réel, et réciproquement, il y a dans la perception des foyers de triomphe de la phantasia. Autrement dit, l'apparaissant-de-phantasia n'est pas séparation totale d'avec le monde réel. Il en est systématiquement l'origine et/ ou le prolongement final. C'est cette idée de coexistence intime du monde réel et de celui de phantasia que restitue clairement Annabelle Dufourcq :

Soulignons d'abord que la notion même de flottement implique un lien étrange avec les référents que sont le monde actuel et présent. C'est bien en effet le moi actuel qui se trouve transporté dans ce monde parallèle, et une part de lui doit rester dans le monde actuel faute de quoi l'objet-de-phantasia ne se donnerait pas comme flottant, déraciné. De plus le flottement est une apparition miraculeuse en suspens, l'insituable n'est donc pas radicalement étranger au monde : des objets deviennent quasi-présents, « parasitent » la perception et peuvent, en outre, être des objets du monde réel réincarnés comme flottants, changeant de mode de donation mais évoquant pourtant une possible présence réelle.⁷⁴

⁷³ Il peut sembler contradictoire de postuler d'une part que le monde de phantasia est autonome et d'autres part de lui découvrir des liens avec le monde réel. En réalité, il n'en est rien. Parce que ces liens ne sont pas des liens de dépendance. Le fait est que le moi est le lieu commun à la perception du monde réel et à l'appréhension du monde-de-phantasia. Il y a donc d'inévitables contagions mutuelles entre les deux. Ainsi nous dit Husserl, une réalité peut nous paraître avec une telle pâleur que l'on croirait à un apparaissant-de-phantasia alors qu'un objet-de-phantasia peut se donner à voir avec une telle force que nos sens peuvent se persuader qu'il est bien réel. En un mot, le monde-de-phantasia et le monde réel sont différents et autonomes, mais ils sont en contact dans et par le sujet-pensant.

⁷⁴ Annabelle DUFOURCQ, *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, op.cit., p.92.

La Transposition est, par ailleurs, la propriété de la phantasia qui caractérise le plus la littérature senghorienne. En effet, dans cette dernière elle s'illustre en abolissant toutes les frontières esthétiques et/ou thématiques. Ainsi en est-il de son « Élégie des circoncis »⁷⁵ dans lequel se peint simultanément le tableau de la circoncision en tant que moment essentiel de l'initiation dans les traditions africaines, avec son cortège de révélations sacrées, et celui de l'initiation à la poésie, avec des conseils avisés à l'endroit du poète en devenir. En fait, il est difficile de savoir si, dans ce poème, la circoncision est alibi pour parler de poésie ou si c'est la poésie qui est utilisée pour instruire sur la circoncision. Les deux tableaux sont liés si étroitement qu'il est difficile de les distinguer dans les limites du texte. Senghor crée un espace dans lequel une seule voix dit simultanément deux leçons qui se réconcilient sur un point commun, celui de l'initiation :

*Ah ! mourir à l'enfance, que meure se désintègre la syntaxe, que s'abîment
[tous les mots qui ne sont pas essentiels.
Le poids du rythme suffit, pas besoin de mots ciments pour bâtir sur le roc la
[cité de demain.*

*Surgisse le soleil de la mer des ténèbres
Sang ! Les flots sont couleur d'aurore.*⁷⁶

Ainsi, au delà de la diversité des mots⁷⁷ qui le décrivent, il est possible de dire que l'apparaissant-de-phantasia est un monde à la fois flottant, car il n'a aucun ancrage dans le temps et l'espace du monde objectif et fluant du fait de son aspect protéiforme, instable et fugace. C'est un apparaissant qui fait concurrence au monde réel sans pour autant en faire partie, inscrivant ainsi, par la transposition qui le caractérise, une certaine ubiquité dans le saisissement des objets. Le monde-de-phantasia, n'est donc pas le monde objectif de la perception. Parce que, le monde réel est fait de sensations alors que celui de phantasia est constitué par des *Phantasiai*. Mais alors, qu'est-ce-que les *Phantasiai* ?

⁷⁵ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des circoncis », *Œuvre Poétique*, Paris, Seuil, 1990, p.206.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Plusieurs mots sont utilisés par les lecteurs de Husserl pour décrire la phantasia. Ainsi, Marc Richir déclare en 2000 à la page 269 de *Phénoménologie en esquisse : nouvelles fondations*, que les caractères de la phantasia sont : « son indétermination foncière, son non-individuation résiduelle, la transposition de son non-présent ». En 2006, ce même auteur affirme à la page 95 de *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, que la phantasia se caractérise par « les intermittences, les fluctuations, les instabilités protéiformes et les fulgurances par éclairs ». Quant à Annabelle Dufourcq, elle affirme en 2011 à la page 82 de *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl* que la phantasia se caractérise par « l'absence d'ancrage dans le temps et l'espace objectifs, la fluctuation, la cristallisation miraculeuse d'un apparaissant ». Il n'y a donc pas de mots définitifs pour décrire la phantasia. Il semble que l'instabilité qui la caractérise contamine même les notions qui la décrivent. Mais cela en restant logique heureusement.

2.2. Autour des phantasiai

Husserl distingue plusieurs types de phantasiai suivant les rapports qu'ils entretiennent avec les sens et les sensations constitutifs de la perception.

D'abord, les phantasiai claires. Ce qui les caractérise c'est qu'en elles le saisissement de l'apparaissant est net et précis. Ce qui ne veut pas dire que l'apparaissant y soit donné en chair et en os. Non. C'est seulement qu'ici, le sujet-pensant a conscience que l'apparaissant tel qu'il s'offre à lui n'est justement qu'un apparaissant donc un non-présent. En fait ce qui caractérise les phantasiai claires, c'est leur relative clarté dans la mesure où, en elles, l'apparaissant se donne d'emblée comme non-présence dont l'être humain a l'appréhension et l'intuition claires, il n'y a donc pas de confusion possible. Autrement dit, dans les phantasiai claires le sujet-pensant a une appréhension et intuition pleine de l'apparaissant dans sa non-présence essentielle. En fait, il y *perçoit* que le donné dans sa pleine présence est clairement non-présent. Husserl l'explique de la façon suivante :

Ce qui à présent vaut des phantasiai claires, c'est qu'en elles s'accomplit une pure conscience-de-présentification sur la base des phantasmata et de l'appréhension qui les objective. De fait que les phantasmata deviennent objectivés, un objet-image flottant en esprit ou même apparaissant au présent ne se constitue pas préalablement, mais l'apparaissant est immédiatement le non présent. L'intention objectale dirigée sur l'objet «phantasmé » a sa plénitude dans les phantasmata vécus exactement comme l'intention objectale de la perception a sa plénitude dans les sensations.⁷⁸

Mais Husserl ne parle que des phantasiai claires. Il se préoccupe très peu des phantasiai obscures pour deux raisons, selon ses aveux. D'une part, parce que les phantasiai non-claires engendrent une image non seulement instable, indécise et fuyante mais encore cette image est, de par son contenu inconnu donc ambigu, totalement à la marge de l'objet phantasmé dans sa nature propre. Le sujet-pensant ne peut pas « phantasmer » ce qu'il ne peut percevoir même assez vaguement. L'être humain ne peut pas faire un rêve vide, même si par contre, il peut rêver du vide. L'autre raison évoquée par Husserl pour justifier le peu de mots qu'il accorde au phantasiai non claire porte sur le matériau fondateur de ces dernières.

En effet, dit-il, si un caractère d'image est la base et le fondement des phantasiai obscures, l'objet-image primaire qui en découle est déjà en lui-même et cela

⁷⁸ Edmund HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, op.cit. p.116

incontestablement un objet-de-phantasia avec la pure et simple fonction de phantasia qui lui est inhérente. « Notre analyse ne peut par conséquent rien gagner de nouveau. Il s'agit d'une simple question de fait »⁷⁹ dit-il. Ce que Husserl tient pour une évidence ne le dispense d'aucune d'explications et il le sait. C'est pourquoi, quelques lignes plus loin, il revient sur les spécificités des phantasiai non-claires en ces termes :

*Or ici l'objet-image le plus souvent ne se constitue pas malgré la différence. Mais à vrai dire alors, nous n'avons pas non plus d'intuition propre de l'objet. En vérité, nous n'avons pas une intention simplement vide et d'autre part cependant aussi pas d'intuition pleine, mais nous avons une mise en jeu d'intuition, une ombre d'intuition en lieu et place de celle-là même. Dans les phantasiai très obscures, la présentification se réduit à un reste tout à fait indigent, et quand ce dernier est totalement supprimé, comme dans l'intermittence des phantasmata, il ne reste plus que l'intention déterminée mais vide sur l'objet. Elle se renforce avec les intentions vides qui ressurgissent, et se remplit selon tel ou tel moment.*⁸⁰

Autrement dit, dans les phantasiai obscures, il n'y a pas de formalisation précise de l'objet apparaissant. De ce fait, il n'y a pas d'intuition et d'appréhension précises de cet objet non plus. Dans les phantasiai obscures, l'intuition de l'objet n'est que l'ombre de l'intuition proprement-dite, car elle est l'intuitionné d'une réalité dont la pleine présence s'habite d'un total vide. L'appréhension des phantasiai obscures évolue à la frontière de la plénitude et de la vacuité de l'apparaissant dans son objectité. Sur cette ligne frontalière, l'objet apparaissant, privé de corps, s'épanouit dans un être-au-monde indigent sinon dans l'absence totale d'une présence au monde. Une absence qui est en elle-même suspensive, car tension perpétuelle vers une présence qui se vide. C'est assez dire que les phantasiai obscures sont des formations imaginales construites sur la base du vide en tant que lieu mais aussi par ce vide en tant que corps-objet. Mais, mêmes construites par l'absence, elles n'en demeurent pas moins des constructions existantes.

Ce sont des corps dont la carnation est insaisissable mais dont le sujet-pensant peut distinguer assez confusément l'ombre, la silhouette. Cette imprécision qui frappe la distinction qu'en fait l'être humain n'en conteste pas l'existence, vu que la conscience d'image qui la fonde en atteste le caractère d'image.

⁷⁹ Edmund HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, op.cit.p.118.

⁸⁰ *Idem.*

Ensuite, Husserl fait mention des phantasiai passives. Celles-ci se manifestent lorsque, par exemple, l'être humain pose sur un paysage qu'il trouve beau un regard esthétique. Certes, regarder ce paysage est une expérience perceptive. Mais, la charge esthétique qu'ajoute le sujet-pensant au geste de perception fait que le paysage contemplé, avec hommes, animaux et maisons, se métamorphose en simple décor. En effet, dans ce cas précis, même si l'être humain continue de percevoir le paysage il n'a plus la disposition d'esprit et l'attitude qui conviennent à l'expérience de perception. En un mot, ici le perçu reste effectif, mais d'une effectivité *comme si*. Il y a pour ainsi dire un changement radical de la nature des objets-apparaissants dans leur mode d'être-au-monde. Parce que, les objets acquièrent dans cette expérience une véritable apparence esthétique. De ce fait, ils deviennent de pures objets-de-phantasia, quoique perceptifs. Le moteur désigné de ce changement est le *sentiment de plaisir, le plaisir actif* qui accompagne notre contemplation du paysage. La leçon de Husserl sur les phantasia passives est instructive :

*Mais ce que je veux dire, c'est qu'il y a aussi, et à profusion, des phantasiai passives, non accomplies. Des phantasiai nous viennent subitement à l'esprit comme phantasia reproductives et ne sont activées qu'après coup sans que, en partant d'une reproduction non modifiée, un changement d'attitude soit nécessaire le tout premier, comme dans ces cas esthétiques où le point de départ est une perception non modifiée, c'est-à-dire une expérience qui perçoit. Je veux dire qu'il y a facilement de **pures phantasiai qui ne sont pas des reproductions conflictuelles** et qui ont leur propriété originelle dans le fait de montrer des parties d'une concordance enchaînée d'aperceptions reproductives, mais avec des horizons qui sont complètement indéterminés et qui, pour cette raison, ne peuvent absolument pas être déployés. L'aperception ici est « en l'air », et dès lors aura bien un motif d'être accomplie d'emblée dans le *comme si*.⁸¹*

Autrement dit, les phantasiai passives habitent en certaines choses et en l'aperception qu'en fait le sujet-pensant. Ces phantasiai, passives au départ, s'activent pour donner une teinture de phantasia à un objet qui est en réalité perçu. C'est que les phantasiai passives sont la part sommeillante de la phantasia dans la perception des choses. La manifestation ou l'activation des phantasiai passive n'entraîne et/ou ne nécessite aucun changement d'aperception. En fait, les phantasiai passive se greffent à un acte de perception naturel qu'elles métamorphosent en lieu de production d'un apparaissant-de-phantasia.

⁸¹ Edmund HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, Idem. p. 485. L'auteur souligne.

Il n'y a pas de conflit et/ou d'effacement nécessaire de la perception pour que se manifestent les phantasiai passives. Ces dernières se greffent plutôt sur l'appréhension perceptive en surdéterminant l'objet-perçu. Objet qui, dans le même élan, se retrouve projeté dans le monde de phantasia tout en gardant racine dans le monde des perceptions. Il n'y a donc pas confrontation, mais coopération des gestes de perception et de phantasia. Une fusion d'énergie qui donne naissance à un *monde-du-comme si* dont la forme concurrence le monde réel en lui-même.

Cependant, il convient de ne pas confondre les phantasiai passives et celles transcendantes. Parce que, les phantasiai transcendantes se manifestent dans des expériences bien différentes de celles dans lesquelles sont identifiées les phantasiai passives. Par exemple, lorsque que l'être humain fantasme un son, ce son est quasiment là, il l'entend et/ou il l'a entendu. Ce qu'il entend ou ce qu'il a entendu dans la phantasia du son ce n'est pas le son réel ; c'est seulement un quasi-son, un son fantasmé. Mais ce son phantasmé est entendu exactement comme lorsque l'être humain perçoit un son réel. Il y a donc que dans la perception du son et dans la phantasia du son, l'entendu-du-son est le même.

Autrement dit, le son a le même corps, la même essence qu'il soit perçu ou fantasmé. Parce que, les deux entendus-du-son se manifestent effectivement : ils sont. Il faut souligner que, dans cette expérience, le sujet-pensant a la curieuse impression que phantasia et perception constituent un seul et même mode d'appréhension de l'objet-son. Comme si, la phantasia et la perception soldaient d'un coup leurs différences fondamentales dans un commun élan conciliateur et fusionnel.

Cette impression de perméabilité, d'interpénétration des mondes de perception et de phantasia dans un seul et même moment d'appréhension de l'objet est, selon Husserl, le fait des phantasiai transcendantes :

*Comment une seule et même phantasia immanente peut-elle être à la fois phantasia du son et perception du son ? Mais c'est un simple piège. Ce l'un dans l'autre ne vaut que pour les phantasiai transcendantes, comme modification de perceptions **trans-cendantes**.⁸²*

En un mot, il existe plusieurs types de phantasiai : des claires, des obscures, des passives, des actives, des immanentes ou encore des transcendantes. Mais cette diversité typologique est-elle aussi lisible au sujet des phantasmata ? Pour répondre à cette interrogation, l'étude minutieuse de la place des phantasmata s'impose.

⁸² Edmund HUSSERL, *op.cit.*p.279. L'auteur souligne.

2.3. La place des phantasmata

Les phantasmata occupent une place centrale dans l'architecture de l'objet de phantasia. Ils sont le fondement de la structure de celui-ci. En effet comme le dit Husserl, « les sensations se trouvent à la base des perceptions, les phantasmata sensibles à la base des phantasiai »⁸³. Les phantasmata sont aux phantasiai ce que les sensations sont à la perception. Autrement dit, les phantasmata sont les éléments constitutifs des phantasiai et donc de l'objet de phantasia. Les phantasiai sont, pour ainsi dire une concentration, une union de phantasmata. Le phantasmata est donc le plus petit constituant physique de l'objet de phantasia. Ce dernier étant par définition une concentration de phantasiai qui sont, eux-mêmes, les fruits d'une fusion de phantasmata.

En fait, le rôle fondateur des phantasmata est incontestable car ils ont une existence plus certaine que celle de l'objet-de-phantasia. En effet, lorsque l'être humain appréhende un objet-de-phantasia, il a l'impression de saisir l'image de cet objet en elle-même. Or cette image en elle-même n'existe pas. En réalité, c'est une fusion de phantasmata intimement liés entre eux qu'appréhende le sujet-pensant. Cette union donne à l'apparaissant qu'il a sous les yeux une forme de totalité sensible. Il semble que les phantasmata chargent tellement l'objet de phantasia d'essence de réalité qu'ils se retrouvent eux-même comme en carence de réalité et se donnent à l'être humain comme irréalité. Mais il est excessif de voir les phantasmata comme des irréalités absolues. En réalité, ce qui existe de manière certaine dans l'apparition de phantasia ce sont les phantasmata. C'est sur leur complexion que se fondent l'appréhension de l'apparaissant et la conscience d'image qu'en a l'être humain. C'est exactement dans ce sens que se fait entendre la voix de Husserl :

*L'image de phantasia également n'existe en vérité absolument pas, l'image de phantasia n'a pas, par exemple, d'existence psychologique. Ce qui existe au contraire, c'est une certaine complexion des contenus sensibles, la complexion de phantasmata sur laquelle repose une certaine conscience qui appréhende, avec laquelle seulement s'accomplit la conscience d'image.*⁸⁴

En fait pour mieux percevoir le rôle et l'importance des phantasma dans la construction de l'objet de phantasia, il faut faire un rapprochement avec le rôle des sensations dans la

⁸³ Edmund HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, op.cit. p.56.

⁸⁴ *Idem*, p.66.

perception d'un objet. De la même façon que toute perception est impossible sans contribution des sensations, l'objet de phantasia ne saurait être sans l'action des phantasmata. Il est donc légitime de dire que les phantasmata sont à la phantasia ce que les sensations sont à la perception car, il y a entre ces deux entités des ressemblances profondes.

En effet, la similitude des phantasmata et les sensations n'est pas légère. Elle s'étend au delà des frontières instaurées par un simple rapprochement descriptif. À l'instar des sensations, les phantasmata sont aussi des contenus sensibles, d'une sensibilité telle qu'elle existe dans l'être des sensations pendant l'expérience de perception. Les phantasmata et les sensations sont pour ainsi dire des éléments d'une espèce commune et d'un même genre. Car, le phantasma d'un objet est pour l'être humain un objet en lui-même. Ainsi, le phantasma de la couleur rouge est rouge comme le rouge qu'il perçoit. De même lorsque le sujet-pensant fantasme un son, il entend bel et bien un son comme lorsqu'il le perçoit. Le phantasma du son et celui de la couleur sont donc de même nature que la sensation de son et celle de la couleur. Le phantasma de l'objet n'est pas là pour figurer la présence de l'objet, il se donne au sujet-sujet à la fois comme objet phantasmé et comme objet en lui-même. C'est précisément cette idée que défend Husserl :

Les phantasmata sont aussi des contenus sensibles, et des contenus sensibles des mêmes genres et espèces que ceux qu'on peut trouver dans la sensation. La sensation de son et le phantasma de son, la sensation de couleurs et le phantasma de couleurs sont, conçus du point de vue du contenu, chaque fois d'un genre pareil et non pas en enchaînement simplement de manière indirecte, comme n'importe quel signe par rapport à son désigné.⁸⁵

Si Husserl soutient une similitude entre sensation et phantasmata, c'est qu'il marche d'un pas critique et vigilant sur les pas de son maître Brentano chez qui le rapprochement de ces deux entités est plus prononcé. Effectivement, pour ce dernier il n'y a pas de différence essentielle entre les phantasmata et les sensations.

En fait, dans la perspective brentanienne l'identité d'essence entre les phantasmata et les sensations est telle que nul abîme ne les sépare. Pour définir la notion de phantasmata, il est alors possible de faire tomber les digues entre l'intelligence sémantique des phantasmata et celle des sensations. C'est précisément dans cette perspective d'idées qu'abonde Brentano lorsqu'il parle des phantasmata et des sensations en ces termes :

⁸⁵ Edmund HUSSERL, *op.cit.*p.107.

Ce sont par essence des deux côtés les mêmes contenus sensibles qu'aucun abîme ni quelque moment d'un genre essentiellement et fondamentalement différent ne séparent. Toutes les différences intervenant ici sont au contraire constamment intermédiaires. Ce sont principalement des différences d'intensité : en comparaison des sensations normales, les phantasmata sont des contenus sensibles d'une intensité extraordinairement basse.⁸⁶

Il convient de préciser que Brentano ne récuse pas la différence entre sensation et phantasmata, ce qu'il dénonce c'est une absolutisation de cette différence qui n'est pourtant que d'ordre descriptive, et donc superficielle. Radicaliser la différence phantasmata et sensation est très nocif à l'intelligence de la notion de phantasmata qui est déjà frappée de l'instabilité et de la fugacité propres à l'objet de phantasia. Ce n'est qu'en annulant toute tentative d'endiguement sémantique entre les deux entités que, par le miroir des sensations, les phantasmata révéleront leur vrai visage. Si Brentano soutient une communauté d'essence entre sensation et perception c'est pour une raison précise. En effet, selon lui, la différence apparente entre phantasmata et sensations tient simplement à une question d'intensité. En réalité, les phantasmata sont des sensations d'intensité moindre et inversement les sensations sont des phantasmata de forte intensité. Le commerce des intensités se fait donc clairement dans les deux sens. Cette posture théorique Brentanienne est bien justifiée par Husserl :

*Brentano trouve les principales raisons de sa position en ce que la vivacité des phantasmata s'intensifie jusqu'à passer en sensations et conduire à des tromperies perceptives. Et qu'à l'inverse des sensations peuvent devenir si faibles que nous nous trouvons indécis de savoir si nous sentons ou si au contraire nous **phantasmons** simplement.⁸⁷*

Cependant, même si cette mise en parallèle des phantasmata et des sensations rend possible une meilleure situation de l'action des phantasmata dans la construction de l'objet-de-phantasia, il faut se garder d'annuler complètement toute différence entre ces deux entités respectivement fondatrices de l'expérience de phantasia et de celle de la perception.

Certes, par essence, les phantasmata sont semblables aux sensations mais, il n'en demeure pas moins que ces deux entités ont des formes radicalement différentes. En

⁸⁶ Franz Clemens BRENTANO, cité par Edmund HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, op.cit.p.122.

⁸⁷ Edmund HUSSERL, *Idem*. L'auteur souligne.

réalité, une différence fondamentale et inépuisable distingue les phantasmata des sensations. Parce que, les sensations ne peuvent donner lieu qu'à l'appréhension des objets réels, c'est-à-dire à ceux qui existent en chair et en os. Plus exactement, les sensations ne peuvent appréhender que des stabilités, des concrétudes, des invariants. À l'opposé, ce qui caractérise les phantasmata, c'est leur aptitude à fonder l'appréhension des objets non-présents. En effet, ils n'ont d'essence et d'existence que celles construites sur la fugacité, la variabilité, l'absence, l'instabilité. Nulle sensation ne peut donc faire l'expérience du non-présent. Si cela arrive, c'est que ce non-présent a franchi la frontière séparant réalité et irréalité avant de s'habiller de l'habit concret et stable caractérisant les objets effectivement présents. De même, aucun phantasmata ne saurait fonder l'appréhension d'une présence. Cela signifierait que cette présence aurait perdu son caractère stable rigide et évoluerait librement dans les lieux fugaces, instables et variables qui abritent toute non-présence. C'est d'ailleurs dans le but d'une réaffirmation de ces différences fondamentales qu'abonde Husserl :

Ce sont les différences essentielles entre sensations et phantasmata. Les sensations ne peuvent faire l'expérience que d'un type d'appréhension et de caractérisation immédiates : celui de présences. Les phantasmata ne peuvent faire l'expérience que d'un type d'appréhension et de caractérisations immédiates : celui de non présences.⁸⁸

Ainsi, les phantasmata ont une place essentielle dans la structure de l'objet-de-phantasia parce qu'ils sont le matériau fondateur de celui-ci. Cependant il est impossible d'avoir une intelligence des phantasmata en les approchant directement, car ils sont instables et fugaces. Pour en mesurer l'importance il faut donc les considérer dans une mise en parallèle avec les sensations : ce matériau fondateur de la perception avec lequel ils ont une essence commune. Mais ce rapprochement doit se faire prudemment. Il doit éviter la fois d'exacerber les différences entre phantasmata et sensations, mais aussi d'abolir totalement les dites différences. En vérité, les phantasmata ne sont ni pleines réalités, ni définitives néantités. Ce sont des éléments bâtisseurs évoluant à la frontière de la réalité et de l'irréalité. Mais si les phantasmata sont les constituants de base de l'objet-de-phantasia, quelle est alors le rôle de la présentification dans l'expérience d'appréhension dudit objet ? La réponse à cette question invite à amorcer la prochaine articulation de cette étude.

⁸⁸ Edmund HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, idem. p.187.

2.4. La présentification : un concept fondamental

La présentification est une opération de conscience attachée à l'objet de phantasia. À ce titre, elle se caractérise par certains modes singuliers comme la vitalité, la non-vitalité, la clarté ou encore la non-clarté. Dans sa structure et son fonctionnement, la présentification est sœur de la présentation. Mais cette familiarité a des limites précises : elle n'est pas un critère d'identification entre présentification et ce que Husserl nomme la « présentation originaire ». Le fait est que l'intentionnalité en vigueur dans la présentification est radicalement différente de celle qui opère dans un geste de présentation. La différence se localise précisément au niveau de la nature des flux qui organisent ces différentes intentionnalités. Certes les flux qui présentent et ceux qui présentent sont, par nature, des *moments-de-vécu* de la conscience. Cependant ces *moments-de-vécu* de la conscience ont chacun leur spécificité.

En effet, le moment-de-vécu qui organise la conscience présentante est un *vécu-de-maintenant*. Le flux de présentification est un flux présentifiant du fait qu'il donne à voir l'objet comme quasi-présent, mais sans que celui-ci soit effectivement présent. C'est un flux conduisant au saisissement indirect de l'objet dans la mesure où il donne à voir le présentifié non pas pour lui-même, mais toujours en tant que *présentifié de*. Autrement dit, le présentifié n'existe qu'en tant qu'il est représentant d'autre chose. À rebours du flux de la présentification, celui de la présentation est présentant. Parce qu'il nous donne à voir l'objet comme étant effectivement là ; un objet là pour lui-même et non en tant que représentation d'un autre qui serait non-visible. C'est dans cette perspective d'idées qu'abonde Husserl lorsqu'il affirme :

Le flux de présentification est aussi un flux-de-vécu, mais ses vécus sont présentifiants, c'est-à-dire que chacun est présentification de... alors qu'en ce sens la présentation n'est pas présentation de... La présentation est présentante en rapport à un objet immanent qui se constitue en elle. Mais un vécu est présentifiant en un sens double, en ceci qu'il est présentification (reproduction) d'une présentation et en ceci que dans le continuum du flux-de-présentification, elle présente l'objet immanent tout comme la présentation rend présent un objet immanent.⁸⁹

⁸⁹ Edmund HUSSERL, *Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. Krisis, 2003, P.186.

Il faut cependant se garder de voir en la présentification une copie de la présentation. Il est certes une ressemblance copiante entre un objet présenté et un objet présentifié. Mais, au-delà de cette ressemblance première, les deux objets coexistent avec des frontières rigoureusement surveillées quoique poreuses. En fait, la présentification est le mode d'appréhension qui entre systématiquement en action lorsque se pose à la conscience une question de mise en image. Cette appréhension présentifiante peut être pure, c'est-à-dire agir solitairement sans apport extérieur. Dans ce cas, les images qu'elle engendre sont des pures présentifications : c'est le cas du souvenir, par exemple. Ainsi, le « royaume de l'enfance » qui constitue le fondement de toute la poésie senghorienne est une pure présentification. La suite de cette étude tirera toutes les conséquences de cette affirmation. Pour l'instant, il est juste à noter que la présentification peut aussi se déployer en coopérant avec la perception. Dans ce cas là, présentification et présentation, phantasmata et sensations se donnent la main pour révéler à l'être humain l'objet appréhendé. C'est en général ce qui arrive lorsque le sujet-pensant approche les œuvres d'art tels que les tableaux et les sculptures. C'est d'ailleurs en rendant compte de cette tendance de la présentification à opérer, soit solitairement, soit en action commune avec la perception, que Husserl déclare :

Il est clair en même temps que le souvenir est une forme primitive de la présentification, à savoir qu'elle est une pure présentification, tandis que toute appréhension d'image habituelle, toute conscience dans laquelle nous intuitionnons des choses comme peintures, statues, en bref comme images, est composée de perceptions et de présentifications -parents proches du pur et simple souvenir.⁹⁰

En effet, les œuvres d'art en tant que création de l'esprit sont tributaires du vécu personnel de l'artiste : elles boivent à la fontaine de ses souvenirs. Des souvenirs dont la formulation concrète peut déboucher sur un texte littéraire, une toile ou une sculpture. De même, lorsque l'être humain approche l'œuvre d'art, il a lui aussi son héritage personnel de souvenirs. Des souvenirs liés à sa propre histoire ou à celle du genre, de l'œuvre qu'il lit et/ou de l'artiste. Ce bagage de savoirs influence considérablement l'expérience de lecture effectuée par le sujet-lisant.

⁹⁰ Edmund HUSSERL, *De la synthèse passive : logique transcendantales et constitutions originaires*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. Krisis, 1998, p.57

Il y a donc une action commune de la présentification et de la perception dans l'approche de la chose artistique. Dans les prochaines pages, l'analyse reviendra plus en détails sur les enjeux de cette coopération dans la lecture des poèmes senghoriens. Pour l'instant, l'étude se limite à souligner que dans la présentification l'objet s'offre au sujet-pensant comme quasi-présent. Autrement dit, il flotte devant l'être humain comme présence d'un corps en lui-même non-présent. En fait, contrairement à la présentation perceptive qui rend possible le saisissement de la chose comme réalité effective, la présentification donne à voir un objet visé *comme* s'il était présent alors qu'en réalité il n'en est rien. Mais cet *apparaître-comme-si* est d'une force telle, que l'objet qu'il offre rivalise de présence avec un objet effectivement présent. C'est pourquoi Husserl peut dire :

Une présentification renvoie en soi-même à la présentation, mais n'en est pas une. Elle laisse le présentifié, en l'occurrence le souvenir, apparaître « comme s' » il était à nouveau actuel.⁹¹

Alors que la perception présente l'objet qu'elle appréhende, la phantasia, elle, le présentifie. Dans cette perspective, tout acte d'imagination ou de souvenir est une expérience de phantasia en ce sens qu'elle insère dans l'actuel ce qui est inactuel. En effet, l'imagination et/ou le souvenir font advenir dans la quasi-présence ce qui est par essence absent. La présentification ne consiste pas seulement à reproduire ou à donner sur un mode inactuel un élément auparavant donné par la perception. Autrement dit, la présentification n'est pas que représentation d'une donnée perceptive. Présentifier c'est aussi anticiper, c'est faire advenir ce qui n'est pas encore. La présentification est la projection en esprit d'une forme non encore dévoilée. C'est la visualisation qui dévoile une forme ou un aspect essentiel au corps d'un objet mais qui, pourtant, est inatteignable aux sens perceptifs. C'est par exemple ce qui se passe lorsque l'être humain se présentifie les faces cachées d'un cube. Dans ce cas précis, même s'il ne voit pas tous les côtés du cube en une fois, il sait qu'ils existent : il se les présentifie donc intérieurement pour pouvoir mieux visualiser le cube en question. De ce fait, il est légitime de dire que la présentification suit une certaine logique.

En effet, si l'être humain se présentifie les faces occultées du cube, c'est d'abord et surtout parce que logiquement elles doivent exister même s'il ne les embrasse pas toutes du

⁹¹ Edmund HUSSERL, *De la synthèse passive : logique transcendantales et constitutions originaires*, op.cit. p.56

regard en une fois. Si ces faces cachées se révèlent finalement inexistantes, alors le cube visé n'a jamais existé.

De même, la présentification est organisée par l'idée de possibilité et/ou d'éventualité. Ainsi, lorsque le sujet-pensant cherche quelqu'un qui se cache et qu'il voit dans le périmètre restreint de sa disparition une botte de foin, par exemple. Il peut se projeter en esprit la personne qu'il recherche dissimulée derrière la botte de foin qu'il voit et qui constitue, de toute évidence, une cachette possible.

Ainsi, si le sujet-pensant fait le tour de la botte de foin, il y a plusieurs possibilités qui se dessinent. Soit la personne qu'il a visualisée derrière la botte de foin y est encore ; soit elle y était l'instant d'avant mais que, pressentant notre arrivée elle a changé de refuge ; soit elle n'y a jamais été. Tous ces cas sont possibles, ce sont des éventualités légitimes au regard de la situation. Ceci est suffisant pour considérer la possibilité, l'indétermination, l'obscurité, l'éventualité comme des données nécessaires et/ou préalables à l'expérience de présentification. C'est d'ailleurs dans cette perspective que peuvent s'entendre les propos de Jaramillo-Mahut lorsqu'elle affirme :

*Le concept de présentification ne concerne pas seulement les données de reproduction, mais aussi les co-données d'anticipation, l'idée de présentification désignant alors tout « horizon obscurément conscient de réalité indéterminée ». Ainsi présentifier signifie à proprement parler « saisir les possibilités et éventuellement réaliser effectivement. (...). Ce qui est dit « présentifié » c'est ici l'« être au sein de l'univers », ce qui en tant qu'« in-existant », s'oppose à l'« existence réelle », matérielle. Comme le signale D. Pradelle « inexistant » correspond au verbe allemand **inexistieren** qui, formé sur l'étymon latin **inexistentia**, ne désigne pas la « non-existence » mais « l'existence interne à », c'est-à-dire l'existence « réelle », comme « appréhension subjective » au sein de l'immanence intentionnelle.⁹²*

C'est assez dire que, la présentification se construit sur l'appréhension de l'objet dans ce qu'il a de plus fondamental. Parce qu'elle vise l'objet au delà de son apparence extérieure, de son existence matérielle. La présentification a pour fondement l'essence de l'objet. C'est-à-dire ce que l'objet a de plus intime, de plus profond donc de plus significatif. Autrement dit, se présentifier un objet, c'est l'appréhender dans son *in-existence* ; c'est se

⁹² Monica M. JARAMILLO-MAHUT, *E. Husserl et M. Proust : à la recherche du moi perdu*, Paris, L'Harmattan, 1997.p.110. L'auteur souligne.

projeter en image interne ce que l'objet visé en phantasia a de plus singulier, de plus distinctif. La présentification ne s'élabore donc pas sur la portion matérielle de l'objet ; au contraire elle se construit sur et avec l'essence immatérielle de celui-ci.

Ainsi, le concept de présentification désigne cette expérience fondatrice au cours de laquelle, la conscience, en réhabilitant les notions de possibilité, d'éventualité, d'obscurité, d'indéterminité, donne à voir l'objet dans sa singulière intimité. Dans cette perspective, elle semble être la voie indiquée pour saisir le sens et l'essence même des textes littéraires.



L'objet-de-phantasia est un apparaissant flottant et fluctuant dont l'aspect protéiforme se donne à voir par intermittence. Il est constitué de phantasiai se caractérisant par une pluralité de types. Ainsi, il existe des phantasiai claires, obscures, passives, actives, immanentes ou encore transcendantes. Les phantasiai, quant à elles, sont composées de phantasmata dont la place essentielle dans la structure de l'objet-de-phantasia se justifie par le fait qu'ils en sont les constituants premiers. Plus précisément, les phantasmata sont le berceau de l'instabilité, de la fugacité et de l'intermittence qui caractérisent l'objet-de-phantasia. Mais tous ces constituants sont d'une inactivité stérile sans l'action-de-présentification qui les coordonne pour permettre le surgissement de l'objet-de-phantasia. En effet, la présentification fonde l'apparaissant-de-phantasia en donnant à voir l'objet-phantasmé dans ce qu'il a de plus essentiel, de plus intime, de plus singulier. De ce fait, la présentification n'est-elle pas la voie royale conduisant au saisissement du sens et de l'essence des œuvres d'art en générale et des textes littéraires en particulier ?

CHAP. 3 - LA LECTURE COMME ACTE DE PHANTASIA

La lecture littéraire consiste à se projeter, en un voir proprement intérieur, les images que recèlent les mots du texte. C'est le moment pendant lequel le sujet-lisant souffle entre les feuillets du texte pour leur donner une âme, une vie. Plus exactement, lire un texte littéraire c'est se figurer intérieurement son univers diégétique, se le fantasmer pour pouvoir le saisir concrètement. C'est d'ailleurs dans cette perspective que s'impose la nécessité de considérer la lecture littéraire comme un acte de phantasia.

Mais alors, quels sont les éléments de la lecture littéraire rendant possible son identification en tant qu'acte de phantasia ? Et inversement, quels sont les traits de la phantasia qui se retrouvent dans l'acte de lecture ?

Pour répondre à ces interrogations l'analyse montrera d'abord l'importance de la notion de présentification dans l'approche du texte littéraire avant de mettre en évidence le rôle de l'apparaissant-de-phantasia dans sa rétention et son rappel. Ensuite, cette étude pointera les similitudes existant entre l'acte de relecture et celui du ressouvenir avant de souligner le triomphe de la vie de l'irréalité dans la lecture littéraire.

3.1. De la présentification en lecture littéraire

Dans sa critique du genre poétique, Michel Henry souligne brillamment la présentification-néantisante caractérisant la parole du poète en démontrant que les réalités physiques et concrètes nommées dans le poème sont certes bien présentes dans l'énergie de leur nomination, mais elles sont absentes dans les faits. Autrement dit, la parole poétique engendre un nouveau mode de présence au monde. Un mode de présence qui ne donne plus les choses apparaissantes comme étant effectivement là. Au contraire, dans la parole poétique, les réalités concrètes nommées, « bien qu'apparaissant, elles ne sont pas là »⁹³. En d'autres mots, la parole poétique est déjà en elle-même présentifiante car elle ne donne les choses que comme quasi-présentes.

En fait, la présentification est la force mystérieuse qui organise la parole poétique. C'est parce qu'elle est essentiellement présentifiante que la parole du poète fait apparaître la chose dans une clarté qui n'a d'équivalence que son absence matérielle. En fait le poète rend la chose palpable en la nommant dans la langue poétique. Cette nomination poétique de l'objet surdétermine sa présence au monde : comme si elle le grossissait et le rendait plus visible. Cependant, cet excès de visibilité à une contrepartie que l'objet doit payer en donnant en offrande sa présence effective au monde. En un mot, mieux l'objet est visible dans la langue poétique, moins il existe dans le monde réel. La parole du poète est donc celle qui rend l'objet le plus visible tout en le dépouillant de sa substance matérielle. C'est pourquoi dans le poème, les objets nommés n'existent que dans et/ou par leur l'absence. Parce que, l'existence poétique de la chose c'est la chose donnée dans son in-existence, c'est-à-dire non pas dans son être extérieur et matériel, mais en son être intérieur et immatériel. Michel Henry rend bien compte de cette force à la fois présentifiante et néantisante de la parole poétique lorsqu'il dit que :

*Telle est l'énigme de la parole du poète ; faire apparaître la chose et sembler ainsi lui donner l'être, de telle façon cependant que, dite par cette parole, la chose n'existe pas. La parole nomme l'être en le lui retirant, elle livre la chose mais comme n'étant pas.*⁹⁴

⁹³ Michel HENRY, « Phénoménologie matérielle et langage(ou pathos et langage) », *Phénoménologie de la vie, Tome III : De l'art et du politique*, Paris, PUF, 2004, p.332.

⁹⁴ *Idem.*

La présentification est toujours déjà le fondement du texte littéraire en général et du poème en particulier. C'est elle qui confère au monde du texte cette « pseudo présence »⁹⁵ qui en fait toute la puissance. La langue poétique est une parole mystérieuse qui « jetant toute réalité hors de soi pour la rendre manifeste dans cette extériorité à soi, (...) la dépouille du même coup de toute sa substance »⁹⁶. Autrement dit, l'écriture littéraire est d'abord une entreprise de dépouillement, une action pour expulser l'objet réel du milieu stable et sécurisé de sa structure matérielle. Écrire c'est chasser l'objet physique du monde réel. Mais ce dépouillement substantiel est aussi le lieu et l'occasion d'un enrichissement imaginal. Parce que, affranchi du carcan matériel, la part imaginaire de l'objet s'offre à voir dans son habit le plus éclatant. C'est assez dire que le monde du texte littéraire en général est déjà un monde présentifié dans son élaboration par l'écriture.

Par conséquent, c'est en toute logique que la poésie senghorienne se soumet à cette règle. Mieux, il semble que la présentification constitue à la fois son essence fondatrice et son mode d'existence privilégié. En fait, c'est en puisant l'essence de ses textes poétiques à la source lointaine de son enfance africaine que Senghor donne à ceux-ci un caractère mythologique. L'écriture de cette poésie est présentification d'un cadre spatio-temporel dont le caractère immatériel et lointain constitue l'épicentre de sa force la plus saisissante. L'écriture de cette poésie est déjà une véritable sortie du temps des hommes et un surgissement épanouissant dans celui de l'éternité mythologique. Ce séjour au pays des immortels ne pouvant s'embarasser d'une quelconque matérialité, la poésie de Senghor est donc poésie de l'immatériel, présentification non d'un monde du passé mais d'un monde à la marge du temps : celui de l'enfance paradisiaque du poète. C'est précisément dans cette perspective d'idées qu'abonde Boubacar Camara lorsqu'il rend compte du rapport entre le geste de présentification et la poésie mythologique de Senghor :

*La poétique de l'enfance est mythologique. Or qu'est ce que le mythe ? Le mythe c'est l'histoire de la création. Mais c'est surtout une histoire extraordinaire au demeurant, reçue comme vraie. L'histoire par conséquent toujours dramatisée, théâtralisée. Par cette présentification de ses origines l'homme revit incessamment le miracle auquel il doit l'être.*⁹⁷

⁹⁵ Michel HENRY, « Phénoménologie matérielle et langage(ou pathos et langage), *op.cit.* p.332.

⁹⁶ *Idem.* p.333.

⁹⁷ Boubacar CAMARA, « La poésie de l'enfance chez Péguy et Senghor », dans DURAND J-F., *Péguy-Senghor : la parole et le monde*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.52.

En réalité, le discours de la poésie senghorienne, par son ancrage culturel et linguistique africain, relève de la pensée sauvage. Or, dans les langues de la pensée sauvage, le mot est continuellement, sinon systématiquement, au service du réel. Le mot y fait allégeance indéfectible au réel avec lequel il est intimement lié. Plus précisément, dans les langues de la pensée sauvage le mot est déjà la réalité qu'elle veut exprimer. Le mot y est concret ; le mot y est la pensée qu'elle exprime, l'objet qu'il désigne. Pour ainsi dire, dans les langues de la pensée sauvage, le verbe se veut déjà, dans sa charge sémantique et phonique, réalisation par la profération de la réalité exprimée : les mots y sont présentification du réel. Autrement dit, le réel s'y donne déjà à voir avec clarté dans l'énergie du moment même de sa nomination par le mot. C'est d'ailleurs pour rendre manifeste cette spécificité des langues de la pensée sauvage que Michel Hausser déclare :

Voilà la troisième fois que la pensée sauvage nous assujettit au réel. Il s'agit maintenant du pouvoir qu'a le verbe et de signifier le réel, et, comme on l'a vu du nom propre, de le présentifier. Tous les chercheurs, Lévi-Strauss le premier, reconnaissent dans les langues à pensée sauvage, l'abondance des termes concrets, pour désigner en particulier la flore et la faune. Senghor le dit de son côté, il le dit même dans sa poésie [...]. Pour Senghor, plus encore peut-être que pour ses congénères linguistes, les mots africains sont concrets [...].⁹⁸

Effectivement, pour Senghor les mots africains sont déjà en eux même présentification de la réalité qu'ils désignent. Ils sont les manifestations concrètes de la réalité à laquelle ils sont attachés car, ils sont cette réalité même. C'est ainsi que la poésie senghorienne fourmille des mots tirés des langues africaines. Le but visé par cet ajout des termes africains dans la langue française est la concrétisation de la pensée senghorienne. Le poète a recours aux mots tirés des langues africaines parce qu'il connaît leur pouvoir descriptif et leur force imaginaire. Il sait que ces mots seuls sont aptes à exprimer toute la richesse du paradis de son enfance africaine. Ainsi, la poésie senghorienne trouve-t-elle son énergie présentificatrice « dans les langues négro-africaines, où presque tous les mots sont descriptifs, qu'il s'agisse de phonétique, de morphologie ou de sémantique. »⁹⁹

⁹⁸ Michel HAUSSER, « Senghor et la pensée sauvage », dans VADE Y., *Modernités 7 : Le retour de l'archaïque*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, pp.180-181.

⁹⁹ Léopold Sédar SENGHOR, « comme les lamantins vont boire à la source », *Œuvre Poétique*, Paris, Seuil, 1990, p.163.

De fait, chez Senghor, le recours aux vocables africains pendant l'écriture poétique n'est pas anodin car l'écriture senghorienne est d'abord présentificatrice. Sous la plume de Senghor, la langue française, dans toute sa beauté, devient une langue de la pensée sauvage. Une langue dans laquelle la réalité apparaît systématiquement sous les mots « enceintes d'images »¹⁰⁰ pour reprendre une expression du poète lui-même. La poésie senghorienne est donc présentifiante parce qu'elle va boire à la source des langues africaines qui sont des langues de la pensée sauvage. D'ailleurs, Senghor l'affirme fièrement il est comme les « lamantins, qui, selon le mythe africain, vont boire à la source, comme jadis, lorsqu'ils étaient quadrupèdes — ou hommes »¹⁰¹.

Or cette source à laquelle s'abreuve le poète est surtout faite de mots-images. Le frottement de ces mots-images entre eux, dans la tension discursive, produit en toute logique une langue imagée, sinon mieux une langue présentifiante. Parce que l'écriture de la poésie senghorienne consiste en une présentification des objets, sa lecture ne peut donc être que présentifiante. Autrement dit, le texte poétique en général et celui de Senghor en particulier dispose, mieux, prédispose le lecteur à se conformer à une forme d'apparaître spécifique. Un apparaître différent de celui en vigueur dans la perception. Un apparaître propre à l'imagination, c'est-à-dire à la présentification. En effet, le texte littéraire, bien que fait de mots concrets et visibles attestant de son caractère d'objet de perception, est d'abord une fiction, un *fictum* — ce qui est feint ou ce qui est fabriqué par l'esprit. À ce titre, la perception ne peut donc en restituer ni la profondeur sémantique, ni l'essence profonde. C'est dans cette perspective que la présentification apparaît comme le seul mode d'appréhension apte à saisir l'essence et le sens du texte poétique senghorien en particulier. Effectivement, le poème de Senghor, même lorsqu'il a pour centre d'édification des Hommes et des lieux réels comme le gouverneur Félix Éboué, la ville de New York ou les tirailleurs sénégalais¹⁰², est d'abord une création de l'esprit, une production de l'imaginaire.

¹⁰⁰ Léopold Sédar SENGHOR, « Négritude et modernité ou la Négritude est un humanisme du XXe siècle », *Liberté III : Négritude et Civilisation de l'Universel*, Paris, Seuil, 1977, p.230.

¹⁰¹ Léopold Sédar SENGHOR, « comme les lamantins vont boire à la source », *Œuvre poétique*, Paris, seuil, 1990, p.160.

¹⁰² Léopold Sédar SENGHOR, « Au gouverneur Éboué », « Aux tirailleurs sénégalais morts pour la France », « Prières des tirailleurs sénégalais », « À New York », dans *Œuvre poétique op.cit.* pp. 67, 72, 77, 119.

Par conséquent, il ne peut être approché que par la *présentification* : une notion à entendre dans son intelligence plurielle. En effet, la présentification confère à la lecture littéraire son pouvoir néantisant tout en en faisant le lieu d'épanouissement de l'indéterminité qui recouvre l'essence profonde et intime de l'objet. Cependant la présentification n'est pas que mise en lumière de l'intériorité de l'objet : elle est aussi, et surtout chez Kant, adjonction d'une intuition à un concept. D'ailleurs, Herman Parret présente bien l'intelligence kantienne de la notion de présentification lorsqu'il déclare :

La notion de présentification apparaît déjà dans le dispositif de l'esthétique transcendantale de la Critique de la Raison Pure. Un jugement déterminant ou jugement de connaissance ne peut être validé qu'à partir de la présentification d'un objet : « l'action d'adjoindre l'intuition au concept s'appelle(...) Darstellung (exhibitio) de l'objet ; sans elle il ne peut y avoir de connaissance ». Par conséquent, la présentification d'un objet n'est pas une simple ostension, mais bien plutôt le « pontage » d'une intuition sur un concept.¹⁰³

La présentification pendant l'expérience de lecture peut donc consister soit à une révélation des « images sous les mots »¹⁰⁴ du texte soit à une adjonction des images aux mots du texte. Bien entendu, les images révélées sont intérieures aux mots du texte alors que celles ajoutées sont antérieures au texte car issues des savoirs biographiques, intertextuels et socio-économiques ayant présidé à sa production. En fait, pendant la lecture littéraire le *sujet-lisant* recrée personnellement l'univers diégétique du texte en se projetant intérieurement les images que suscitent en lui les mots du texte qu'il a sous les yeux. De ce fait, la lecture littéraire apparaît comme une démarche présentifiante dans la mesure où elle consiste à se figurer l'univers dissimulé sous les mots : elle donne à voir comme quasi-présent le monde fictionnel du texte. C'est précisément dans cette perspective que Gilles Thérien affirme : « Quand je lis, j'exerce le pouvoir et la liberté du monde imaginal, j'incarne les mots »¹⁰⁵. Mais, s'il est vrai que la lecture littéraire confronte le lecteur à l'image alors que visiblement le texte est un tissu de mots, que retient-il de son texte, le mot ou bien l'image ? La réponse à cette question amorce la prochaine articulation de cette étude.

¹⁰³ Herman PARRET, *Épiphanies de la présence : essais sémio-esthétiques*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006, p.24. L'auteur souligne.

¹⁰⁴ Gilles THÉRIEN, « les images sous les mots », dans GERVAIS B. et Rachel BOUVET R., *Théorie et pratiques de la lecture*, Montréal, Presse de l'Université du Québec, 2007. p.205.

¹⁰⁵ *Idem.* p.223.

3.2. De l'image dans la rétention du texte littéraire

Toute entreprise de lecture nécessite la mobilisation des capacités à la rétention. L'être humain ne peut lire efficacement qu'en retenant ce qu'il lit pour pouvoir saisir l'information à la fois dans sa progression et dans sa localisation. Lire c'est d'abord retenir ce que l'on sait déjà pour mieux comprendre ce à quoi on aspire. La lecture est progressive. Elle se fonde sur des acquis pour faire main basse sur d'autres acquis auxquelles elle aspire avant acquisition. Il y a toujours dans la lecture ce double mouvement d'enfermement sur soi par la rétention de ce qui est découvert, et d'ouverture au monde par la recherche de ces savoirs encore inconnus. Ce sont ces deux gestes, à la fois contraires et complémentaires, que pointe Wolfgang Iser lorsqu'il déclare : « chaque instant de la lecture représente une dialectique entre protention et rétention »¹⁰⁶.

La lecture d'un texte de fiction, comme par exemple un roman ou un poème, implique aussi sa rétention. Une rétention nécessaire pour pouvoir, notamment dans une perspective purement académique, en faire un compte rendu de lecture. Mais que retient donc le sujet-lisant lorsqu'il lit un roman, une poésie ou une nouvelle ? Force est de constater que le rappel qui en est généralement fait s'organise comme une mention des actions et des personnages principaux. Curieusement, nul ne peut se souvenir mot pour mot d'un texte plus ou moins long ; même s'il l'a lu plusieurs fois. À la limite, le lecteur ne peut mentionner que quelques citations qu'il aura d'ailleurs préalablement pris le soin de noter. C'est précisément dans la direction de cette analyse de la question de la rétention en littérature que Claude Duchet et Stéphane Vachon s'interrogent :

*A quoi sert la mémoire dans la lecture littéraire ? Que faisons-nous quand nous lisons un livre ? Que veut dire retenir ? (...) Si la mémoire est obligatoirement faite de langage, qu'arrive t-il lorsqu'on lit **À la recherche du temps perdu** ou **finnegans Wake** ?*¹⁰⁷

Il apparaît assez clairement que l'objectif de ces deux chercheurs est l'identification de l'élément qui rend possible la rétention du texte fictif. En effet, il y est question de

¹⁰⁶ Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, Hayen-Sprimont, 1997, p.205. Soulignons que le terme de protention (=attente) est emprunté à Husserl.

¹⁰⁷ Claude DUCHET et Stéphane VACHON, *La Recherche littéraire : objets et méthodes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993. p.571. Les auteurs soulignent.

déterminer ce qui, entre le mot et l'image, fonde la rétention du texte de fiction chez le lecteur. En d'autres termes, que retient le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture littéraire ? Les mots qui constituent le corps physique du texte de fiction ou les images que suscitent en lui ces mots et qui lui rendent possible la présentification des actions, des lieux et des personnages du monde textuel ? À ces interrogations la réponse des deux théoriciens est précise :

La capacité individuelle de rétention des mots est infiniment plus faible que la longueur des phrases d'un Proust par exemple (de neuf à onze mots contre une phrase qui fait facilement au delà des cent mots). On doit donc imaginer un intermédiaire entre la mémoire à court terme trop courte et la capacité même de lire toute une phrase et de savoir qu'on est toujours dans la même phrase. Mais cela demeure nettement insuffisant au regard de la lecture littéraire. L'image mentale participe-t-elle à la lecture ? Certainement.¹⁰⁸

Ainsi est-il impossible de retenir sans faillir l'ensemble des phrases d'un texte de fiction plus ou moins long comme cela se ferait pour une prière. Cependant, cela ne veut pas dire qu'un roman ou bien un recueil de poèmes échappe à toute tentative de rétention. Duchet et Vachon mettent en relief des éléments servants d'*intermédiaires* à la rétention. Ces intermédiaires sont ce qu'ils ont appelé *des images mentales* ; c'est-à-dire « des images induites d'une situation romanesque ou d'un vers »¹⁰⁹.

Cette force colossale qui place l'image au centre de l'entreprise de rétention est clairement expliquée par la théorie du « double codage »¹¹⁰ élaborée par le chercheur canadien Allan Paivio. Effectivement, selon Paivio l'image est plus aisée à retenir que le mot parce que, contrairement à ce dernier, elle bénéficie d'un double codage. En fait, ce qu'il démontre c'est que *l'objet-image-bateau*, par exemple, est plus facile à retenir que le mot « *bateau* ». Parce que, lorsque l'être humain voit l'image d'un bateau son nom lui vient de suite en bouche et il peut se dire : « tiens, un bateau ! ».

Alors que lorsqu'il voit le mot *bateau*, l'image de l'objet bateau ne lui vient pas automatiquement à l'esprit. C'est à partir de ce constat qu'Allan Paivio parvient à la

¹⁰⁸ Claude DUCHET et Stéphane VACHON, *La Recherche littéraire : objets et méthodes*, op.cit.p.571.

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ Allan PAIVIO, *Mental Representations. A Dual Coding Approach*, New York, Oxford University Press, 1986.

conclusion qu'en matière de rétention « l'image est plus efficace car elle bénéficie du double codage de l'image et du nom de l'objet ». ¹¹¹

En reprenant l'exemple précédent, il est possible de dire que *l'objet-image-bateau* est plus facile à retenir que le mot *bateau* parce que *l'objet-image-bateau* bénéficie d'un double codage dans la mémoire de l'être humain. Plus exactement, l'image du bateau est non seulement stockée dans la mémoire imagée, c'est le premier codage, mais encore, cette image est nommée, elle est appelée — on se dit intérieurement “c'est un bateau” — dans la mémoire lexicale, c'est le deuxième codage. Le mot *bateau* lui, au contraire, ne bénéficie le plus souvent que de la seule mémoire lexicale, du seul codage verbal. Par conséquent, l'image est plus facile à retenir que le mot car elle est doublement déterminée pendant sa mise en mémoire. C'est d'ailleurs cette surdétermination caractérisant la rétention de l'image qui justifie que l'être humain sache plus facilement ce que désignent les mots concrets comme maison, voiture... alors que la connaissance des abstractions comme puissance, adverbe, silence... est, pour lui, un peu plus rude. Cette différence s'explique par le fait que, pendant la lecture, les mots abstraits ne sont codés que sous forme verbale ou lexicale. Alors que, les mots concrets sont à la fois codés sous forme verbale et sous forme d'images mentales.

Ce que retient le sujet-lisant pendant la lecture littéraire ce n'est pas la forme graphique des mots mais les images qu'ils suscitent en lui. En effet, il serait incapable de comprendre ce que signifient des mots comme la *tristesse* ou la *crainte*, s'il n'avait dans sa mémoire une image, une figuration interne de ce que sont la *tristesse* et la *crainte*. En réalité, s'il est en mesure de se figurer ce que signifient ces deux mots, même lorsqu'il n'est ni apeuré, ni attristé, c'est parce qu'il a déjà en lui, comme inscrites par l'expérience de la vie, les images de ce que sont la tristesse et la crainte. Les images qu'a le sujet-lisant, les figurations qu'il se fait intérieurement de la peur et de la tristesse lorsqu'il rencontre des mots qui les désignent, lui confèrent la compétence et le savoir nécessaires pour en parler en toute légitimité. C'est précisément dans cette perspective d'idées qu'abonde Saint Augustin :

*« D'ailleurs, qui voudrait en parler jamais, si toutes les fois que nous prononçons les mots de **tristesse** ou de **crainte**, nous étions réduits à nous affliger ou à trembler ? Et cependant nous ne pourrions en rien dire, si nous*

¹¹¹ Bernard CROISILE, *Tout sur la mémoire*, Paris, Odile Jacob, 2009, p.52.

retrouvions dans notre mémoire, non seulement les sons des paroles qui les expriment, et dont les images ont été gravées en elle par le ministère de nos sens, mais encore les notions de ces choses elles mêmes.»¹¹²

Le fait est que l'être humain peut nommer des faits, des lieux et des personnes sans que ses sens soient en contact avec les choses nommées pendant l'instant de la nomination. Il peut nommer et se figurer des objets en leur absence. Et cette nomination est confiante, cette nomination est nette car, lorsqu'il nomme ces objets et ces personnes, le sujet-pensant sait exactement de quoi il parle ; il peut décrire ce dont il parle avec des détails pertinents. Il a une connaissance précise et certaine de l'objet de son discours. Par exemple, l'être humain peut parler de la beauté d'une nuit étoilée alors qu'il est enfermé dans une cave obscure, ou encore de la chaleur estivale tout en étant au beau milieu de la saison hivernale. Il peut incontestablement parler de toutes ces choses avec conviction bien qu'à l'instant précis du discours ses sens n'en fassent point l'expérience. Cependant, cela n'est rendu possible que parce qu'il a en mémoire les images de ce que sont respectivement une *nuit étoilée* et une *chaleur estivale*. Autrement dit, si le sujet-pensant peut parler de choses en leur absence c'est seulement parce qu'il en a les images dans le fond imagé de sa mémoire. C'est d'ailleurs dans cette perspective d'une rétention par l'image que se laisse entendre la voix de Saint Augustin lorsqu'il déclare :

*Je nomme une **Pierre**, je nomme le **soleil**, quoique ces deux objets ne frappent point actuellement mes sens. C'est que leurs images sont présentes à ma mémoire. Je nomme la **douleur**, lors même que mon corps ne souffre pas, et qu'ainsi elle ne m'est point présente. Or il est certain que, si son image n'était pas aussi dans ma mémoire, je ne saurais ce que je dirais, et je ne pourrais établir aucune parole de différence de la douleur et du plaisir.¹¹³*

Plus exactement, Saint Augustin pointe le rôle central de l'image dans toute entreprise de rétention. Pour ce faire, il établit que lorsque l'être humain nomme une chose absente il se la figure à l'instant de sa nomination ; cela, même si à l'instant où il nomme la chose en

¹¹² Saint Augustin, *Les Confessions*, (Traduction nouvelle par l'Abbé Gabriel A) tome second, Lyon, Librairie Périsse Frères, 1836, pp.107-108.

¹¹³ Saint Augustin, *Les Confessions*, op.cit.pp108-109.

question, ses sens n'en font point l'expérience perceptive. En somme, le sujet-pensant ne peut parler avec conviction d'une chose formellement absente que parce qu'il en a en lui un souvenir imagé. Le savoir qu'il a de la chose dont il parle *in absentia* se construit dans sa mémoire sous la forme d'un ensemble d'images héritées d'expériences perceptives passées. Autrement dit, si l'être humain peut parler avec force et conviction d'une chose absente c'est parce que survit au fond de sa mémoire une trace imagée de la chose nommée. Cette trace, clairement localisable ou non dans la conscience du sujet-pensant, est laissée par une perception antérieure de la chose dont il parle *in absentia*.

Il en est ainsi, par exemple, lorsqu'un homme malade parle de bonne santé. Il est évident que ce qui caractérise l'homme malade c'est son manque de santé. Cependant, l'homme malade est apte à parler de bonne santé, parce que, indéniablement, il sait de quoi il parle : il a une connaissance juste et précise de la bonne santé bien qu'il soit malade. Ce savoir qu'a l'homme malade de la bonne santé n'est possible que parce qu'il a dans sa mémoire l'image de ce que signifie *être en bonne santé*. C'est exactement dans ce sens que s'inscrivent les paroles de Saint Augustin lorsqu'il déclare :

Je nomme la santé. Sans doute, si je ne suis point malade, la chose même que j'ai nommée, se trouve présente en moi. Cependant si son image n'était également présente à ma mémoire, il me serait impossible de comprendre ce que signifient les sons de la parole que j'aurais prononcée. Un malade qui entendrait cette même expression, ne saurait pas davantage ce qu'elle exprime, si la puissance de sa mémoire n'en conservait aussi l'image, bien qu'alors la santé même ne résidât plus en ses membres.¹¹⁴

Dans cette perspective, il est légitime de dire que lorsque le sujet-lisant fait l'expérience de lecture d'un texte littéraire, ce ne sont pas les mots du texte qu'il retient, ce sont les images que suscitent en lui ces mots ; des images qui restent gravées au fond de sa mémoire imagée. C'est d'ailleurs ce qui justifie que lorsque l'être humain se souvient d'un texte de fiction, ce n'est jamais par l'intermédiaire de ses mots alignés l'un après l'autre comme dans le tissu effectif du texte physique. Le souvenir du texte de fiction que se fait le sujet-lisant s'organise systématiquement sous la forme d'une fusion des images construites

¹¹⁴ Saint Augustin, *op.cit.* p.109

intérieurement pendant l'expérience de lecture. Il est donc possible d'établir que la rétention du texte littéraire se fait par l'image et non par le mot. C'est exactement dans ce sens qu'abonde Gilles Thérien lorsqu'il affirme que « le travail de lecture est un travail d'imagination, le pouvoir imaginal du lecteur sert à construire la **memoria** du texte lu »¹¹⁵.

C'est assez dire que la lecture littéraire est d'abord une entreprise de mise en images. Des images dont le rôle sera non seulement de permettre au lecteur de s'imprégner de l'univers diégétique propre au texte, mais encore de rendre possible la rétention de ce dernier. Autant dire que l'image est l'outil par excellence de la rencontre, de la connaissance et de la rétention du texte littéraire. Ce postulat théorique est clairement illustré par le fait que le rappel d'un récit de fiction se fait toujours suivant un *ressouvenir* des images marquantes de celui-ci.

En d'autres termes, le rappel d'un texte fictif plus ou moins long se fait toujours par celui des images qui ont fait de l'effet au lecteur : des images qui ont laissé des traces dans la mémoire imagée du sujet-lisant. En réalité, si le *ressouvenir* se fait par images, c'est surtout parce que la rétention s'est faite par images et parce qu'auparavant la lecture s'est faite par présentification, c'est-à-dire par la projection en un voir proprement interne des lieux, des personnages et des actions constituant l'univers diégétique du texte. C'est dans cette perspective que s'inscrit Senghor lorsqu'il reconnaît le rôle central de l'image dans l'entreprise de la rétention des faits et donc dans l'édification de la mémoire de l'individu. En fait, le poète affirme la place centrale de l'image à la fois dans l'édification de sa propre mémoire et dans celle de sa poésie en soulignant que ses poèmes tirent leur essence et leur sens des images de son enfance africaine survivant en lui sous forme de *visions*. Ainsi, pour rendre compte de cette fécondité de l'image dans son entreprise scripturale, Senghor énonce le concept de « *poésie-vision* »¹¹⁶ comme une des caractéristiques de sa production poétique. Le poète pointe les visions qui l'ont impressionné pendant son enfance, et qui l'habitent encore des années après, comme la source mémorielle et imagée à laquelle va boire la poésie.

¹¹⁵ Gilles THÉRIEN, « Les images sous les mots », dans *Théorie et pratiques de la lecture*, op.cit.p. 221.

¹¹⁶ Léopold Sédar SENGHOR, « Lettre à trois poètes de l'Hexagone », *Œuvre poétique*, op.cit. p.384.

Les confessions de Senghor allant dans ce sens laissent peu de chance au doute :

*J'ai dit que je restais marqué... ma vie durant, par les visions que j'avais eues dans mon enfance sérène, quand je voyais se dérouler, sur les tanns, la procession des morts de l'année, tandis que les petits bergers, mes camarades, avaient vu les Esprits, je veux dire les dieux eux-mêmes ; leur avaient parlé... Une bonne partie de mes poèmes, je l'ai dit ailleurs, sont l'expression de ces « visions ».*¹¹⁷

Finalement, il apparaît que la rétention du texte senghorien se fait par l'image et non par le mot qui en constitue la matière physique. Cela s'explique, selon Saint Augustin, par le fait que l'image est l'instrument du savoir qui permet à l'être humain de garder au fond de sa mémoire la connaissance de tout objet même lorsqu'il ne le perçoit plus. De même, ce triomphe de l'image sur le mot est, selon Allan Paivio, explicable par la théorie du *double codage* qui, en codant deux fois l'image et une seule fois le mot, rend la rétention et le rappel de l'image plus aisés que ceux du mot. Mais ce privilège de l'image est-il aussi lisible pendant l'expérience de la relecture ? Pour répondre à cette question, la prochaine articulation de cette étude examinera les rapports entre *Relecture* et *Ressouvenir*.

¹¹⁷ *Idem.*

3.3. La relecture : un acte de ressouvenir

La vie de l'œuvre littéraire trouve sa source dans la valeur imaginaire insufflée par l'acte de lecture. Mais cet acte n'est pas isolé ou singulier. Au contraire, il est toujours multiple, toujours pluriel. Parce que, toute relecture est encore lecture : c'est une lecture-à-nouveau. La relecture est un rituel de repassage sur les tracés sacrés et secrets de l'œuvre littéraire. C'est pour le sujet-lisant, une traversée vertigineuse de l'espace obscur et ambiguë du texte à la quête des trésors de sens dissimulés, inconsciemment ou pas, par l'auteur. Une quête dont l'énergie cimenterait le fondement d'une renaissance incessante de l'œuvre littéraire.

Le texte littéraire ne vit donc que dans et par l'appropriation que s'en fait le lecteur. La lecture est acte d'acquisition par excellence. Un acte dont la saveur de l'échec rend irrésistible le renouvellement. Le sujet-lisant a du plaisir à relire un texte littéraire pour revivre ce moment de communion intime avec les images qu'il s'en fait. Mais cette intimité est éphémère et passagère car les images de la lecture apparaissent et disparaissent l'instant d'après. La relecture est donc un moment de joyeuse espérance né du sein de la déception. De ce fait, elle enfante elle-même de la déception qui est la substance nourrissante du texte littéraire. En fait, la relecture du texte littéraire est un acte de « ressouvenir en avant »¹¹⁸ au sens Kierkegaardien de l'expression. C'est-à-dire, comme désignant simultanément l'existence d'une part stable et ferme de l'œuvre — ici les mots du texte dans leurs contenus sémantiques institués — et aussi celle d'une béance, d'un gouffre vertigineux dont la tentative de fermeture conduira le lecteur à renouveler continuellement et à diversifier son matériau de lecture. Ainsi le ressouvenir peut-il se définir comme un nouveau regard ou une attention nouvelle portée sur une connaissance dont l'origine se localise dans le passé. Se ressouvenir, c'est rediriger son attention sur une connaissance

¹¹⁸ Cette expression est énoncée par Kierkegaard dans le feu de la distinction qu'il entreprend de mettre en évidence entre *Reprise* et *Ressouvenir*. En effet, il affirme que : « Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée ; car ce dont on a ressouvenir, a été ; c'est une reprise en arrière ; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant. (...) Le ressouvenir est un vêtement au rebut : si beau soit-il encore, il ne va plus, parce qu'on a grandi et qu'il est devenu trop petit. La reprise est un vêtement inusable, assoupli et fait au corps ; il ne gêne ni ne flotte ». Søren KIERKEGAARD, *La reprise* (1843), trad. fr. Paris, Flammarion, « Garnier-Flammarion », 1990, pp.65-66.

ancienne. Dans cette perspective, le ressouvenir n'est donc pas de l'ordre de la découverte ou de la première rencontre ; au contraire, le ressouvenir relève de la redécouverte.

Il faut cependant reconnaître qu'il y a entre la relecture et le ressouvenir un rapport analogique dont l'édifice est visible du point de vue de la structure. En effet, le ressouvenir en tant qu'intuition médiatisée de l'objet — car visant celui-ci à travers l'acte de sa perception première et/ou de son souvenir primaire — ressemble à l'acte de relecture qui, lui aussi, dans son déploiement, saisit son objet à travers le souvenir de la lecture première. Autrement dit, la relecture également est une saisie médiatisée de l'œuvre littéraire dans la mesure où elle est toujours héritière d'une lecture première sur la base de laquelle elle se construit. En fait ressouvenir et relecture se ressemblent dans l'alléance qu'ils font tous les deux à l'imagination qui les enrichit et les charge de ses propriétés. Dans la relecture, comme dans le ressouvenir, l'objet visé est appréhendé par le détour. Cette saisie indirecte qui éloigne le sujet du *maintenant* de l'objet — caractérisant l'appréhension des objets effectivement présents — lui impose le choix d'un autre mode d'appréhension propre aux objets effectivement absents, c'est-à-dire l'imagination. Rudolf Bernet pointe assez bien la relation intime qui existe entre le ressouvenir et l'imagination lorsqu'il écrit qu' « en tant qu'acte intuitif qui vise son objet à travers un autre acte, le ressouvenir est à comprendre en analogie avec la structure d'un acte qui imagine »¹¹⁹. Ainsi, la relecture est semblable au ressouvenir qui, lui-même, a une structure similaire à celle de l'imagination. Par conséquent, il est légitime de dire que les modes d'appréhension en vigueur dans la relecture, le ressouvenir et l'imagination relèvent identiquement de l'ordre du détour.

Le fait est que la relecture d'un texte littéraire ne peut se faire dans l'ignorance de la lecture première. Il y a toujours à la base le souvenir de la première rencontre avec le texte. De ce fait la relecture s'effectue toujours sous vigilance de la lecture première qui l'influence dans son déploiement et dans son orientation. En ce sens, relecture et ressouvenir se ressemblent. Le ressouvenir lui aussi ne se fait que dans la mesure où la conscience se souvenant ne perd pas de vue l'idée selon laquelle le ressouvenu est d'abord reproduction

¹¹⁹ Rudolf BERNET, *La vie du sujet*, Paris, PUF, 1994, p.236.

d'un geste dont la réalisation effective se localise dans le passé ; autrement dit, un geste ancien. C'est précisément cette idée que souligne Rudolf Bernet lorsqu'il affirme :

*L'accomplissement d'un acte de ressouvenir présuppose, d'une part, la conscience que cet acte présent reproduit un autre acte et, d'autre part, la conscience que l'acte ainsi reproduit appartient à mon passé.*¹²⁰

Pendant la relecture du texte, les images issues de ses lectures précédentes reviennent à la mémoire consciente du sujet-lisant. Mais ces figurations ressouvenues se coulent dans le moule des figurations qu'il se fait dans *le maintenant* de la relecture du même texte. En fait, les images de la lecture première, ressouvenues dans le feu de la relecture se redynamisent dans l'acte qui leur a donné naissance par le passé, celui de la lecture, tout en enrichissant de leurs forces imaginaires le déroulement de la figuration pendant la relecture. En réalité, les images de la lecture première et celles de la relecture ont, au delà de leurs différences, la même essence. Par conséquent, leur collaboration est un nouveau pas, quoi qu'infime, vers l'infini conduisant au sens de l'œuvre. Cela justifie, dans une certaine mesure, cette impression d'une intelligence améliorée du texte littéraire éprouvée par le sujet-lisant au sortir de la relecture. C'est précisément cette action commune du fait souvenu et de la donation présente dans l'appréhension plus claire de l'objet que pointe Rudolf Bernet :

*L'objet passé dont je me souviens appartient au même monde que ces objets présents que je continue à percevoir pendant que je me souviens ; et la donation mémorante de l'objet passé s'insère dans le flux de cette même conscience égologique qui accueillait déjà la donation perceptive de cet objet. En vérité, cette unité du flux de ma conscience intentionnelle ne m'apparaît jamais aussi clairement que quand je me souviens.*¹²¹

En fait, une fois la lecture littéraire achevée, les images qui l'ont organisée fermentent en souvenir de lecture. Un souvenir dont la propriété de *non-maintenant* se manifeste puissamment dans la relecture. La relecture d'un texte littéraire ne peut donc se faire en

¹²⁰ Rudolf BERNET, *Conscience et existence : Perspectives phénoménologiques*, Paris, PUF, 2004, p.95.

¹²¹ Rudolf BERNET, *Conscience et existence : Perspectives phénoménologiques*, op.cit, p135.

marge du souvenir. Cela s'explique par le fait que le texte littéraire reste unique et physiquement identique nonobstant la multitude des approches et des lectures auxquelles elle donne lieu. Cette multiplicité d'approches ne se perd pas, elle survit sous forme de souvenir dans l'intelligence que se fait le sujet-lisant du texte littéraire. De fait, il y a dans toute lecture littéraire la résonnance d'une répétition, car elle est toujours déjà précédée par d'autres lectures et elle est déjà destinée à finir en souvenir.

Plus que la lecture, la relecture — en tant qu'expérience dont la répétitivité est déjà inscrite dans sa graphie par le *re* — prédispose au souvenir car elle porte sur un objet, l'œuvre littéraire, dont la stabilité physique transcende les frontières temporelles entre le passé, le présent et le futur. C'est cette idée d'une intégrité physique de l'objet malgré la diversité des moyens de son approche que pointe Husserl comme source du souvenir lorsqu'il déclare :

*Les expériences répétables en tant qu'expériences du même objet — immanent ou transcendant — dans la même durée, ne sont que des **souvenirs**. Autrement dit, tout souvenir est répétable.*¹²²

Plus exactement, la relecture littéraire n'est possible que dans la mesure où la conscience du sujet-lisant l'inscrit dans un mouvement continu dont la lecture première constitue le fondement. La relecture s'inscrit toujours dans une progression dont la lecture première est le point de départ ; l'élément originairement donné sur lequel se greffent tous les autres éléments. Or cette base fondatrice, à laquelle se greffent les éléments nouveaux, appartient au passé alors que ces greffons relèvent du présent. Il y a donc une communicabilité temporelle faisant que le fait du passé reste d'actualité et influence la construction du présent. C'est pourquoi le souvenir de la lecture première est toujours présent dans la relecture littéraire. En fait, le souvenir de la lecture apporte à la relecture un rapprochement bénéfique d'avec son cadre spatio-temporel fondateur, celui de son éclosion, de son jaillissement au monde en tant qu'œuvre de fiction. Pour ainsi dire, la

¹²² Edmund HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir : De la phénoménologie des présentifications*. *op.cit.* p.501. L'auteur souligne.

relecture littéraire se construit toujours sur la souche du souvenir de la lecture première. Or comme le dit si bien Husserl :

Un souvenir n'est possible que dans un enchaînement de conscience dans lequel un présent est originairement donné implicitement, le souvenir lui-même est un acte originairement présent. Une modification-de-phantasia d'un souvenir n'est possible que dans un enchaînement-de-phantasia dans lequel une conscience-de-phantasia du présent est implicite en tant que quasi originairement donnée.¹²³

Il est donc possible de dire que la relecture est une forme de ressouvenir dans la mesure où ils ont tous les deux à l'égard du souvenir la même relation de dépendance. En effet, de la même manière que la relecture littéraire se donne comme modification enrichissante de la lecture première en tant que souvenir de lecture, le ressouvenir est aussi construction sur et à partir du souvenir premier. De ce fait, la relecture et le ressouvenir se retrouvent sur l'autel du souvenir dont ils organisent le revivifiant et enrichissant pillage. Un pillage grâce auquel le souvenir, quoique propre au passé, demeure, acquiert une certaine actualité l'inscrivant dans le présent.

Mais il faut dire que les images de la lecture première et celles de la relecture ne sont pas stables et définitives. Au contraire, elles sont fluctuantes, changeantes : elles sont de l'ordre de la possibilité. Ainsi, les souvenirs en images que se fait le sujet-lisant à la lecture l'« Élégie pour la reine de Saba »¹²⁴ par exemple, ne restent pas les mêmes pendant la lecture et pendant la relecture. Certes, elles gardent l'essence idéale de la grandeur de la reine éthiopienne, mais elles se singularisent dans le prolongement formel que s'en fait mentalement le sujet-lisant dans la lecture et/ou dans la relecture. Ceci s'explique par le fait que les présentifications des objets désignés par les mots de ce poème donnent naissance à des réalités naturellement fluentes et fluctuantes. La relecture qui hérite des données de cette présentification première hérite donc aussi de cette instabilité. Or, la relecture elle-même est un acte de présentification à part entière. Il y a donc ici une

¹²³ *Idem.* pp.501-502.

¹²⁴ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie pour la Reine de Saba », *Œuvre poétique*, op.cit. pp.333-339.

surprésentification qui décuple l'obscurité et l'effacement de poème dans son être effectif et affecte, du même coup, le souvenir que s'en fait le sujet-lisant. Cependant, cette obscurité n'est pas nocive à la santé du poème senghorien, parce que sa relecture conduit à une clarification du sens, non pas dans une perspective sémantique concrète et totale, mais plutôt dans l'élan d'un effritement, d'une dispersion. Ainsi l'«Élégie pour la reine de Saba» devient chant célébrant non seulement la beauté de la femme africaine, mais aussi le métissage culturel symbolisé par le mariage de cette beauté noire avec le roi Salomon. Cependant, cette lecture n'est qu'une hypothèse parmi d'autres. Son mérite est de montrer comment le sens de ce poème senghorien se construit dans l'esquive permanente, dans la déception incessante, dans la dispersion continuelle. C'est un texte qui, s'offrant diversement à la relecture, s'effrite pour mieux se construire.

C'est dans une perspective similaire que s'inscrit le poème de Senghor intitulé « Le Kaya Magan »¹²⁵. En effet, ce texte met le sujet-lisant en présence de moments de présentifications variables dans leurs intensités, non seulement durant la lecture première, mais encore et surtout pendant les relectures. Ainsi, le lecteur y est confronté à des figurations parfois distantes, dispersées, ou tellement floues qu'elles semblent inexistantes. Mais dans tous les cas subsiste en lui la conscience que chaque lecture de ce texte le confronte à du *tout autrement*, à du *très différent* par rapport aux acquis de la lecture première et suivant l'image que prend à ses yeux le Kaya-Magan qui, entre autres, n'est ici que désignation métonymique de la chefferie africaine des Hommes et des esprits.

Plus exactement, la relecture de ces poèmes révèle que toute la force de la poésie senghorienne trouve sa source dans sa propension à l'évasion perpétuelle. En effet, ces poèmes laissent toujours le sujet-lisant découvrir, comme par surprise, des images qui lui avaient échappées, dissimulées qu'elles étaient sous quelques détails non considérés à la lecture précédente. La relecture devient de ce fait un *vu-à-nouveau*, une nouvelle rencontre donnant lieu à de nouvelles présentations. Parce que le nouvel aspect du texte que découvre le sujet-lisant le métamorphose totalement, il lui donne une visibilité autre. Ce

¹²⁵ Léopold Sédar SENGHOR, « Le Kaya-Magan », *Idem*. pp.107-109.

quelque chose de nouveau, jusque-là inconsideré, renouvelle de fond en comble la lecture du poème senghorien et donc sa relecture et son ressouvenir.

Ainsi, dans la relecture comme dans le ressouvenir, le souvenu n'est pas un objet qui se donne au sujet-lisant pour la première fois. Il implique toujours déjà une antériorité de l'objet dans son mode de donation. La relecture et le ressouvenir ont déjà, dans leurs charges sémantiques respectives, l'idée d'une certaine répétition, d'un retour continu. Il y a aussi inscrit en ces deux concepts l'idée du détour, la nécessité de la médiation dans la mesure où tous les deux sont dépendantes du souvenir dans l'appréhension de leurs objets respectifs. Effectivement, dans les deux cas, l'appréhension de l'objet visé se caractérise par une certaine antériorité et aussi par une tendance à la répétition. La relecture, comme le ressouvenir, ne relève donc pas d'une imagination pure — visant un objet singulier dans son être au monde sans source sensible préalable — mais plutôt d'une imagination reproductive car elle est *ré-imagination* d'un objet imaginaire localisable dans le passé.

Il faut cependant préciser que dans la relecture et le ressouvenir, le ressouvenu n'est pas un simple *comme si* de l'objet visé. C'est, au contraire, un objet à part entière avec ses particularités et son mode d'être au monde. C'est un objet total donné à nouveau et en personne.

En définitive, la relecture littéraire n'est qu'une forme de ressouvenir qui lui-même n'est qu'une façon singulière de se souvenir. Relecture et ressouvenir sont tous les deux tributaires du passé. Cela nonobstant le fait que les deux se déploient et se manifestent *mains-tenant* donc dans le présent. Il y a donc dans la relecture et le ressouvenir quelque chose d'étranger à la réalité présente : quelque chose impliquant un détachement par rapport à la réalité présente. En d'autres mots, il y a dans la relecture et dans le ressouvenir quelque chose de l'ordre de l'irréalité. Mais alors, qu'est-ce que l'irréalité ? Et quels rapports entretient-elle avec l'acte de lecture ? Les réponses à ces interrogations seront au centre de la prochaine articulation de cette analyse.

3.4. Lecture littéraire et vie de l'irréalité

L'irréalité est cette propriété caractérisant tout apparaissant dont la présence n'est cependant pas effective. Elle caractérise cet objet dont la présence ne peut être contestée — parce qu'il est bien visible, perceptible — mais dont cependant l'être-au-monde n'est point effectif. L'irréalité est le propre de ce qui n'existe pas *en chair et en os*, ce dont l'existence n'est pas concrète. Dans l'irréalité, le phantasmé se donne tout de suite à voir comme non-réel car le phantasmé irréel n'a aucune ambition d'accession au réel. Sa réalité est exactement celle d'exister sans pourtant accéder à une présence effective et palpable. Autrement dit, l'objet irréel s'épanouit mieux à la frontière du réel. C'est pourquoi, il apparaît comme existant ; mais d'une existence non présente. En fait, la réalité de l'objet irréel trouve son énergie dans son absence effective. Le phantasmé de l'irréalité prospère dans la non-effectivité de sa présence au monde réel. C'est cela que souligne Eduard Marbach dans son introduction à *Phantasia, conscience d'image, souvenir* de Husserl :

*Le caractère d'irréalité dans l'image (...) repose sur le fait que dans un apparaissant perceptivement quelque chose est « phantasmé » qui n'est immédiatement absolument pas présent : l'image « apparaît » précisément non dans l'unité de la réalité effective, « mais dans un espace propre qui n'a pas en soi de rapport direct à l'espace effectif ».*¹²⁶

En réalité, c'est l'être humain qui prête à l'irréalité la prétention à être considérée au même titre que le réel. Il prête à ce phénomène les errements de ses propres échecs expérimentaux ; parce que, dans les faits, l'objet de phantasia s'offre de lui-même déjà comme un objet non-présent, un objet existant mais d'une existence non-effective. Cependant, cette existence non-effective est d'une force, d'une puissance telle que le sujet-pensant vise l'objet comme effectivement présent. En fait, l'objet de phantasia, de par sa charge d'irréalité, porte en lui les traces, les marques de sa fonction prédéfinie : celle d'exister en tant que substitut d'autre chose.

¹²⁶ Eduard MARBACH, « Introduction de l'Éditeur », dans HUSSERL E., *Phantasia, conscience d'image, souvenir : De la phénoménologie des présentifications intuitives*, op.cit, pp.37-38.

L'objet de phantasia n'existe et ne doit son existence que dans cette relation de suppléance ou de substitution qui le lie à un corps extérieur au monde de l'irréalité.

C'est d'ailleurs dans ce sens qu'abonde Edmund Husserl en ces termes :

Au contraire, le phantasma, le contenu sensible de la phantasia, se donne comme non présent, il résiste à la prétention d'être pris pour présent, il porte d'entrée en lui le caractère de l'irréalité, il a principalement la fonction de valoir pour quelque chose d'autre. Ce n'est que la réflexion indirecte qui lui confère un présent acquis.¹²⁷

C'est aussi dans cette perspective que la lecture littéraire se révèle en tant qu'acte de phantasia. Parce qu'elle est, de part en part, tributaire de cette dimension irréelle qui l'habite et qu'elle glorifie dans chacune de ses manifestations. Autrement dit, l'irréalité est ce qui fonde la dimension imaginaire de l'acte de lecture. En effet, dans l'acte de lecture littéraire le sujet-lisant superpose aux mots du texte des images que leur rencontre suscite en lui. Il ajoute donc au texte premier, le texte physique, fait de mots et dont l'auteur est clairement identifié, un ensemble d'images produites par ses soins et qui se greffent à la lecture qu'il se fait du texte premier. Pour ainsi dire, le sujet-lisant produit à partir de l'œuvre première concrète et faite de mots, une œuvre abstraite faite d'images qui n'existe qu'en étant greffée à la première.

Cependant, contrairement au texte de l'auteur, le texte premier, dont l'existence est effective car physiquement perceptible, l'œuvre par images que se fait le sujet-lisant pendant la lecture n'a pas d'existence réelle. Elle n'est visible que de lui, et là encore dans l'instant précis de sa production ; après quoi elle disparaît, elle se métamorphose. Ce livre d'images, de par sa gestation et sa particularité instable et fluctuante, est l'illustration suprême du pouvoir d'irréalité en action dans la lecture littéraire. Il est impossible au sujet-lisant de partager ce livre d'images ni même de le garder intégralement pour lui. C'est une œuvre sans maître pour la simple et bonne raison qu'elle est sans être-au-monde. Lire un texte littéraire c'est donc déjà faire l'expérience de l'irréalité. Dans sa réalisation, la lecture littéraire est toujours déjà irréalisante, car l'irréalité est le pilier qui soutient son l'édifice en lui donnant son caractère imaginaire. Or, comme le dit si bien Marc Richir :

¹²⁷ Edmund HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir* : op.cit., p.113.

L'irréalité [...] est l'élément de l'apparence « perceptive » qui a elle aussi une sorte d'extension, un flou où clignotent le point et la distension spatialisante, sans stabilisation possible, donc une instabilité fluctuante(...).¹²⁸

Il est donc possible de postuler que c'est la part d'irréalité inscrite dans l'acte de lecture qui justifie l'instabilité, la fugacité et le changement permanent qui caractérisent les images que s'y fait le sujet-lisant au contact des mots du texte. En fait, c'est l'irréalité organisant l'expérience de lecture qui offre à l'œuvre littéraire la clé de l'éternité en la poussant hors de toute atteinte spatio-temporelle. C'est précisément cette irréalité qui se donne à voir à l'approche de poésie senghorienne.

En effet, la poésie de Senghor met souvent le sujet-lisant face à un espace particulier et peu commun : celui de l'Afrique de l'enfance du poète. L'écriture poétique de Senghor est souvent marche joyeuse vers le temps fondateur des origines et de l'Afrique des grandeurs passés. L'impression qui se dégage est que sous l'action de la plume senghorienne, cette Afrique du temps passé ressurgit dans une présence au monde encore plus imposante. Plus exactement, l'enfance Senghorienne est l'encre dans lequel trempe la plume du poète pour tracer les lignes innombrables qui font sa production poétique. En effet, son écriture est une écriture du souvenir. Par et dans le geste d'écriture, le poète se rappelle son enfance que le sujet-lisant s'attache à suivre pas à pas et au gré des informations que lui livre Senghor, pages après pages, ligne après ligne.

C'est ainsi que, dans le poème titré « Joal »¹²⁹ par exemple, le verbe « se rappeler » sculpte en huit coups, il y est conjugué huit fois, le visage de Joal : le village d'origine du poète. Cependant, bien que le poète dise : *“Je me rappelle”*, il s'abstient de mettre des indicateurs temporels aux souvenirs qu'il évoque. Ce qui laisse se former un flou, comme un épais brouillard sur les toits de Joal. En fait, cette manœuvre s'explique par le fait que le *Joal* évoqué dans ce poème n'est pas celui du monde réel. Ce n'est pas celui existant effectivement au Sénégal. En vérité le village de Joal dont il est question dans ces lignes n'est pas de ce monde.

Les mots du texte l'ont niché à la frontière du monde et de l'outre-monde en un lieu où il ne subit aucune influence spatio-temporelle. Le Joal du poème de Senghor est un village éternel. C'est une construction mythique dont les contours joyeusement tracés par

¹²⁸ Marc RICHIR, *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, Grenoble, Jérôme Millon, « collection Krisis », 2006, p.388.

¹²⁹ Léopold Sédar SENGHOR, « Joal », *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990, pp.17-18.

l'expression *Je me rappelle* ne peuvent être perceptibles qu'à travers une lecture dans laquelle triomphe la vie de l'irréalité. En un mot, c'est une cité irréaliste, une œuvre de l'irréalité dont les battements du cœur ne peuvent être entendus qu'à travers une lecture faisant la part belle à l'imaginaire : à l'irréalité.

En fait, la faculté d'irréalité, cette faculté d'abstraction obnubilant la raison et permettant de voir l'œuvre de fiction avec les yeux de l'émotion, est continuellement sollicitée dans la lecture de la poésie senghorienne. Effectivement, c'est une production qui tente sans cesse, et avec un succès heureusement toujours déçu, de renverser toutes les digues, toutes les barrières spatiales et temporelles. Ainsi, à la lecture de certains poèmes senghoriens se manifeste parfois l'impression de boulevard ouvert entre le passé et le futur : Senghor extrait de son passé, des carrières archétypales du *Royaume de l'enfance* et de l'Afrique glorieuse immémoriale, les pierres d'édification de la Cité du futur. Dans la postface à *Éthiopiennes*, le poète décline assez clairement ce projet d'instaurer une passerelle temporelle entre le passé et le futur afin que justement et le passé revive, quoi que différemment, dans le futur :

J'ai donc vécu en ce royaume, vu de mes yeux, de mes oreilles entendu les êtres fabuleux par delà les choses : les kouss dans les tamariniers, les crocodiles, gardiens des fontaines, les lamantins, qui chantaient dans la rivière, les Morts du village et les Ancêtres, qui me parlaient m'initiant aux vérités alternées de la nuit et du midi. Il m'a donc suffi de nommer les choses, les éléments de mon univers enfantin pour prophétiser la cité de demain, qui renaîtra des cendres de l'ancienne, ce qui est la mission du poète.¹³⁰

On peut donc dire que chez Senghor, les transferts entre le passé et le futur visent à construire l'avenir à l'image du passé glorieux. Mais c'est aussi une façon pour le poète de garder le passé toujours vivant. En fait, projeter le passé dans l'avenir, c'est le confier aux mains des dieux qui eux seuls ont le pouvoir de contrôler l'avenir et/ou l'advenir. Transférer le passé vers l'avenir, c'est en garantir l'existence éternelle et c'est à cela que s'applique le poète. En vérité Senghor est conscient de la perte de son *paradis d'enfance* dans le brouillard du temps qui s'écoule inexorablement. Mais le fait qu'il en garde le souvenir lui donne l'espoir de le faire revivre. Cependant, vu que le présent de son écriture est justement encombré par la nécessité du vivre-présentement, il entreprend de

¹³⁰ Léopold Sédar SENGHOR, « Comme les lamantins vont boire à la source », op.cit., p.165.

faire revivre son passé glorieux dans le futur. C'est, il le sait, un travail ardu, une mission exigeant des capacités physiques et mentales propres aux grands compétiteurs. C'est donc fort sagement qu'il se met dans la peau d'un athlète vainqueur et triomphant. La conformité de cette intelligence sémantique avec la vision du monde de Senghor est nettement plus visible à la lecture de ce segment de son poème « vacances » qui est riche d'enseignements :

*Je sais le Paradis perdu- je n'ai pas perdu souvenir du jardin d'enfance où
[fleurissent les oiseaux
Que viendra la moisson après l'hivernage pénible, et tu reviendras mon aimée.
Tu seras dans mes bras comme une gerbe lourde et brune
Ou le sik triomphal qu'agite l'athlète vainqueur, et il se sent dieu.¹³¹*

On voit clairement se dessiner l'entreprise du poète qui est de réactualiser le passé et l'introduisant dans le futur. Ce projet est, il faut le dire sans détours, indiscutablement surréaliste sinon mieux, irréaliste. Mais c'est en cela qu'il est poétique. C'est en faisant la part belle à l'irréalité que les poèmes de Senghor héritent d'une charge poétique infinie. Dans le même temps, grâce à ces poèmes senghoriens, l'irréalité se voit réhabilitée dans sa dignité sémantique souvent visée par la pensée commune dans une proximité gênante avec la folie -au sens péjoratif du terme. C'est assez dire que la vie de l'irréalité est l'épicentre de l'énergie alimentant le geste d'écriture poétique de Senghor qui veut faire vivre à son lecteur la joie de s'affranchir des carcans de la réalité pour s'épanouir dans l'irréalité. Sa poésie tout entière est donc une invitation. Et si cette invitation convie le lecteur à revivre l'enfance de Senghor et non autre chose, c'est simplement parce que le temps de son enfance est le lieu le plus magique que connaît le poète — ce qui est logique. En fait, par son écriture Senghor aspire à revivre et à faire revivre au lecteur la magie de son enfance africaine. Il le dit d'ailleurs assez clairement en ces termes :

Et puisqu'il me faut m'expliquer sur mes poèmes, je confesserai encore que tous les êtres et les choses qu'ils évoquent sont de mon canton : quelques villages sérères perdus parmi les tanns, les bois, les bolongs et les champs. Il me suffit de les nommer pour revivre le Royaume d'enfance — et le lecteur avec

¹³¹ Léopold Sédar SENGHOR, « Vacances », *Œuvre poétique*, op.cit. p. 45.

moi, je l'espère — « à travers des forêts de symbole ». J'y ai vécu, jadis avec les bergers et paysans.¹³²

Finalement, la lecture littéraire est un acte de phantasia car elle rend possible l'épanouissement de la vie de l'irréalité. En effet, c'est l'irréalité qui confère à la lecture littéraire son caractère imaginaire et cette capacité de saisir avec fermeté les objets dont l'existence, quoique certaine, se décline dans une non-présence effective au monde. C'est précisément ce genre d'objets que l'on rencontre à la lecture des poèmes de Senghor. Parce que c'est une poésie dont le projet irréaliste consiste à faire revivre la passé dans le futur.



La lecture littéraire est un acte de phantasia dans la mesure où elle s'organise comme une présentification du monde interne du texte littéraire et parce que l'image mentale, le phantasmé qui en découle, cimenter la rétention et donc le rappel du texte lu. C'est dans cette perspective que la relecture se donne à voir comme un geste de ressouvenir. En effet, non seulement tous les deux ont la même structure que l'imagination mais encore ils sont tous deux tributaires du souvenir qui est leur fondement commun. La lecture littéraire consacre donc le triomphe de l'irréalité, parce que c'est l'irréalité qui lui donne cette capacité à saisir fermement l'objet littéraire dont la principale propriété est son insaisissabilité, son instabilité, cette existence sans présence effective au monde. Plus précisément, la lecture est un acte de phantasia parce qu'elle se fait toujours par images. Cependant, ces images n'étant pas identiques à chaque lecture, n'est-il pas nécessaire de mettre en évidence les propriétés des différentes images qui organisent et structurent la lecture littéraire ?

¹³² Léopold Sédar SENGHOR, « Comme les lamantins vont boire à la source », *Idem*. p.165. Nous soulignons.

CHAP. 4 - LES IMAGES DE LA LECTURE LITTÉRAIRE

La lecture littéraire, comme cela a déjà été montré, est une expérience de présentification de l'espace diégétique du texte. Autrement dit, c'est une projection en un voir proprement interne des images dissimulées sous les mots du texte littéraire. Cependant, ces images ne sont pas toutes identiques : elles se repartissent en deux types principalement. D'abord, il y a l'image obvie dont la définition est à entendre suivant l'économie définitionnelle du « *sens obvie* » que fait Roland Barthes lorsqu'il affirme qu' : « *Obvius* veut dire : *qui vient au-devant (...)* qui vient me trouver ; en théologie, nous dirait-on, le sens obvie est celui *qui se présente tout naturellement à l'esprit* »¹³³. Dans le cadre d'un texte littéraire, l'image obvie est celle qui, comme le sens obvie, se donne naturellement et presque immédiatement au lecteur. Ensuite, il y a l'image obtuse dont la définition est à entendre suivant l'intelligence de l'expression *sens obtus* ; c'est-à-dire en tant que « L'autre sens, le troisième, celui qui vient *en trop*, comme un supplément que mon intellection ne parvient pas à bien absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé »¹³⁴.

En d'autres mots, l'image obtuse est celle qui vient en supplément de l'image obvie dans la démarche contemplative de l'intrigue d'un texte littéraire. C'est l'image que le lecteur perçoit certes nettement mais seulement du coin de l'œil lorsqu'il est confronté à l'image obvie jaillissant naturellement du texte. Cependant, en dépit de ces explications, des questions subsistent :

Qu'est ce qui caractérise principalement l'image obvie et l'image obtuse ? Et à partir de quel matériau de base se construisent-elles respectivement ?

Ce mouvement analytique consistera essentiellement à répondre à ces interrogations. Pour ce faire, l'analyse mettra d'abord en évidence les caractéristiques de l'image obvie et celles de l'image obtuse avant de mettre en lumière le matériau fondamental propre à chacune de ces images.

¹³³ Roland BARTHES, *L'obvie et l'obtus, essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982 .p.45. L'auteur souligne.

¹³⁴ *Idem.*

4.1. Les caractéristiques de l'image obvie

L'image obtuse se caractérise principalement par son intentionnalité et sa relative stabilité. Il convient d'étudier plus en détails ces deux spécificités. Parlant d'intentionnalité, il faut d'abord souligner que dans la philosophie allemande antérieure à la phénoménologie, et même dans celle contemporaine des œuvres de Husserl, il est assez souvent question, quant on emploie ce terme, de la propriété particulière qu'auraient les actes de la conscience — tous ou seulement quelques-uns — de se rapporter à un objet. « Ainsi on souligne que la perception est perception de quelque chose de perçue, que dans une représentation un objet est représenté, que dans l'acte de vouloir, il y a quelque chose de voulu, etc. »¹³⁵. Cette intelligence de la notion d'intentionnalité ne sera pas celle considérée dans cette étude, même si plus tard, il sera fait appel aux postulats husserliens. Pour l'heure, il convient surtout d'entendre le terme d'intentionnalité en tant qu'*intention, projet, but visé*. Plus exactement, l'intentionnalité renvoie ici à l'intention de communication en vigueur dans tout acte de langage. Effectivement,

*Il existe un lien consubstantiel entre communication et littérature. Nous constatons d'entrée que la littérature est fondamentalement communication, c'est-à-dire qu'elle constitue le processus et le contenu par lesquels un écrivain transmet son mode de captation du réel, ses émotions et ses idées. La littérature ne peut exister qu'en devenant communication, puisqu'elle vit dans un processus communicationnel qui relie l'écrivain-émetteur d'une parole très élaborée au lecteur-destinataire de cette parole.*¹³⁶

Autrement dit, le texte littéraire est un médium¹³⁷, c'est un intermédiaire et un médiateur qui permet, par l'entremise du mot, de donner à voir une vision du monde propre à un écrivain et à la société dans laquelle il vit. Il faut toutefois souligner qu'ici, l'idée de *vision du monde*

¹³⁵ Aron GURWITSCH, *Esquisse de la phénoménologie constitutive* (trad. de José Huertas-Jourda), Paris, Vrin, 2002, p.130.

¹³⁶ Martine MATHIEU-JOB, *L'entredire francophone*, Bordeaux, Presse universitaire de Bordeaux, 2004, p.132.

¹³⁷ Ce terme est à entendre au sens où l'utilise le médiologue Régis DEBRAY dans son ouvrage *introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000.

n'est pas à entendre dans la perspective de Lucien Goldmann. Au contraire, dans cette analyse, l'intelligence du sens de la notion de *vision du monde* s'inscrit dans la perspective sémantique plus prudente de Mukařovský telle que la rappelle clairement Pierre Zima en ces termes :

À la différence de Goldmann, Mukařovský est conscient de l'impossibilité de ramener l'œuvre d'art au système conceptuel ou l'expliquer exclusivement par rapport à lui. Adoptant le point de vue de la réception, de la lecture toujours inachevée, il insiste sur le danger — que Goldmann semble ignorer — que comporte toute tentative pour établir une homologie entre la structure d'un texte fictionnel et une vision du monde sociale.¹³⁸

En fait, le texte littéraire charrie, souvent intentionnellement, des réseaux d'images que son auteur aspire à montrer au lecteur. L'intentionnalité apparaît donc comme une propriété majeure du texte littéraire du fait qu'elle est l'un des concepts des valeurs que partagent naturellement littérature et communication. En effet, l'acte d'écrire et l'acte de communiquer comportent en commun trois ou quatre notions importantes : le message, le mode d'expression, l'intentionnalité et le public. A ce propos, Mathieu-Job Martine affirme :

À l'instar de tout acte communicationnel, le processus d'écriture sous-tend un contenu mais aussi une relation signifiée par la présence d'un émetteur /destinateur et d'un destinataire/ récepteur-public-lecteur potentiel. Quant à l'énonciation, elle bénéficie d'une mise en forme et de procédés stylistiques servant à mettre en valeur l'intentionnalité de l'auteur narrateur.¹³⁹

Autrement dit, l'écriture d'un texte littéraire manifeste déjà en elle-même un projet de communication. Mettre en écriture un récit, aussi fictif soit-il, traduit la volonté de l'auteur à communiquer avec son potentiel lecteur. Il y a déjà dans l'écriture du texte littéraire un part latente d'intentionnalité qui se donne à voir dans la mise en forme et les procédés stylistiques propres à l'énonciation. Pour ainsi dire, lorsqu'il entreprend d'écrire son texte, l'auteur a déjà

¹³⁸ Pierre V. ZIMA, « La « vision du monde » : de Goldmann à Bakhtine et Mukařovský », dans CONIO G., *La vision Russe de l'Occident*, Lausanne, éditions l'Age d'Homme, 1987, p.279.

¹³⁹ Martine MATHIEU-JOB, *L'entredire francophone*, op.cit. p.133.

en tête une ou plusieurs images qu'il aspire à transmettre au lecteur par l'intermédiaire du texte. Bien sûr, l'intentionnalité littéraire requiert l'utilisation d'un code linguistique singulier et l'usage de divers procédés narratifs spécifiques qui s'expriment notamment à travers le mode du récit, le style, le jeu des personnages ou encore la mise en abîme.

Il y a donc dans les textes littéraires, un mode de donation d'objets intentionnels qui n'existent pas indépendamment les uns des autres, solidaires qu'ils sont des actes de conscience et des actes de langage par lesquels l'auteur les vise et les donne à voir à son lecteur. Pour ainsi dire, dans les productions littéraires,

Les objets intentionnels sont en effet consubstantiellement corrélés à l'activité cognitive et énonciative qui les fait apparaître selon un certain angle, à partir d'un certain point de vue et dans un certain but ou une certaine perspective, d'où ils tirent leur statut proprement phénoménal.¹⁴⁰

Il convient néanmoins de souligner que la prudence s'impose dans le maniement de la notion d'intentionnalité en littérature. En effet,

Il semble que le phénomène de l'inachèvement nous oblige à revenir entre autres à la question de l'intentionnalité en littérature, question épineuse qu'on préfère plutôt éviter. Comment reconstituer une intention ? Comment prouver qu'elle existe ?¹⁴¹

Cependant, l'intentionnalité n'est pas la seule notion inquiétante. La relative stabilité qui caractérise l'image obtuse aussi est digne d'intérêt. De quoi s'agit-il ? En fait, la stabilité caractérisant l'image obvie est celle qui organise les liens entre signifiant, signifié et référent¹⁴² dans le discours du texte. Cependant, étant donné que le discours littéraire à

¹⁴⁰ Pierre OUELLET, *Poétique du regard : littérature, perception, identité*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2000, p.23.

¹⁴¹ Franc SCHUEREWEGEN, *Balzac, suite et fin*, Lyon, éditions ENS, 2004, p.43.

¹⁴² Ces notions sont à entendre suivant les définitions qu'en donne Nicolas Laurent à la page 14 de son *Initiation à la stylistique* (Paris, Hachette, 2001), lorsqu'il affirme que *le signifiant* désigne la forme matérielle du signe, phonique et/ou graphique. Le signifiant de « table » est ainsi constitué par l'ensemble des sons et /ou des lettres qu'il comporte. *Le signifié* quant à lui est le contenu sémantique évoqué par le signifiant. Le signifié est un modèle une abstraction : ce n'est pas *cette* table, mais l'idée de table attachée à la séquence sonore et/ou graphique « table ». Enfin, *le référent* désigne ce dont il est question dans un

un mode de fonctionnement spécifique du fait qu'il s'alimente aux sources de la fiction qu'il déploie, la stabilité pointée ici n'est en réalité qu'une catégorie relative. Effectivement, comme le souligne Julia Kristeva, dans le langage fictionnel :

*Le signe — le mot —, différent du symbole, et tel que la structure transformationnelle du roman le relève, garde sans doute toujours une structure dichotomique signifiant/signifié, mais sans la stabilité à l'œuvre dans le symbole, ce que ne pouvait faire apparaître l'étude du langage dénotatif.*¹⁴³

Autrement dit, pris dans le mouvement fictif du discours littéraire, les liens signifiants signifiés et référents n'ont plus cette rigoureuse stabilité qui les caractérise dans le discours dénotatif ou dans le sens littéral des mots et expressions. Considéré hors du contexte littéraire, le mot est immuable et sa structure formelle garantit la stabilité du rapport signifiant/signifié. La nature du mot, le trait axiologique fondamental de son concept en fait une structure auto-suffisante et indépendante. En revanche, dès qu'on l'envisage, non plus sous l'aspect de son formalisme interne, mais sous celui de son mode d'existence concret au sein de l'espace littéraire, de grands changements s'opèrent : la langue et la parole redeviennent déterminantes et la stabilité du lien signifiant signifié référent se découvre bel et bien altérable. Dans cette perspective, le mot du texte littéraire n'est plus le même que celui du discours littéral, bien qu'il en conserve quelques propriétés dont cette stabilité signifiant/signifié qu'il faut cependant s'empresse de relativiser. Cette stabilité relative permet néanmoins aux signifiants des mots de renvoyer à des réalités connues du sujet-lisant. Plus précisément, elle permet au sujet-lisant donc de se faire une auto-actualisation de l'univers diégétique du texte littéraire par l'entreprise de sa figuration interne.

Pour ainsi dire la stabilité, aussi minime soit-elle, entre le signifiant, le signifié et le référent permet au sujet-lisant de se faire des images de l'univers fictionnel du texte. C'est

processus de communication ou de signification donné. Le référent est particulier : il constitue une actualisation du signifié, le signifié étant assimilable en quelque sorte à une *référence virtuelle*.

¹⁴³ Julia KRISTEVA, *Le texte du roman : approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye, Mouton éditeur, 1970, p.191.

un élément déterminant dans la lecture de l'œuvre littéraire du fait qu'elle rend possible la projection interne ou figuration de l'intrigue. Ainsi, la lecture du texte littéraire se révèle être un acte de symbolisation et donc de représentation, du fait que le sujet-lisant est capable de se représenter quelque chose par autre chose en l'absence de la première. Or, « Toute activité de représentation suppose l'existence d'un système symbolique, dans lequel le signifié est représenté par un signifiant »¹⁴⁴. Mais la mise en relation de ces deux composantes du signe ou du mot n'est rendue possible que par l'existence d'un axe relationnel stable souvent fournit par la convention. Autant dire avec Paolo Facchi que :

*Lire c'est faire de la sémiologie : les lettres noires sur un papier blanc ne sont que des dessins pour celui qui n'est pas capable de leur attribuer un signifié. Sans rien changer de sa forme graphique le dessin - tout dessin - devient signe dès qu'on lui attribue un signifié.*¹⁴⁵

En d'autres termes, les deux faces du mot, le signifiant et le signifié, ne peuvent être totalement dissociées. Dans les textes littéraires, précisément, une stabilité relative de leur lien conventionnel est nécessaire pour qu'il y ait communication et figuration de l'intrigue par le sujet-lisant. Cependant, des ruptures partielle et totale de la convention arbitraire du signe saussurien sont possibles. Bien sûr, une rupture totale est incompatible avec une communication interpersonnelle ; alors qu'une rupture partielle, comme c'est le cas en littérature, peut soit compromettre, soit au contraire enrichir la valeur sémantique du message en laissant place aux particularités du style.

Ainsi, la stabilité relative des rapports entre les composantes linguistiques du mot préside à l'émergence de l'image obvie du fait qu'elle permet dans le tourbillon réorganisateur de la fiction, une subsistance de *la fonction désignative ou fonction référentielle du langage*. Le mot, en tant qu'union d'un signifiant et d'un signifié, perd certes une grande partie de sa stabilité primaire. Cependant, il demeure dans une certaine

¹⁴⁴ René TISSOT, *Épistémologie génétique et psychiatrie*, Paris, L'Harmattan, 2001. p.108.

¹⁴⁵ Paolo FACCHI, « rythme du discours, rythme de la pensée », dans DELEDALLE G., *Semiotics and pragmatics : proceedings of the Perpignan symposium 1983*, Volume 18 de Foundations of Semiotics, Amsterdam, John Benjamins, 1989, p.232.

mesure le lieu stable, objectif, l'*a priori* socialement partagé par tous les membres de la communauté linguistique, ou par ceux qui en adoptent la langue. De ce fait, par le contact des signifiants qui ne constituent en réalité que la partie visible du tissu textuel, le lecteur peut se figurer, via leurs signifiés, les actions ainsi que les faits et gestes des personnages évoluant dans l'espace *diégétique* du texte.

En définitive, l'intentionnalité qui caractérise l'image obvie rend compte de son orientation, de sa propension à la communication. C'est l'intention qui détermine toute profération d'un mot ou d'une expression dans le texte. Cette notion pointe le projet qui sous-tend tout acte de langage. L'intentionnalité, c'est ce qui fait de l'image obvie une image commune à tous les sujets de la conversation. L'intentionnalité caractérise les images que l'auteur aspire transmettre au lecteur par l'intermédiaire du texte.

Quant à la relative stabilité de l'image obvie, elle désigne l'équilibre précaire des rapports entre signifiant signifié et référent au sein du discours littéraire. Une instabilité faisant que, dans le feu du geste poétique, les mots ne désignent plus forcément les mêmes choses que dans le langage quotidien. Cependant, même lorsqu'elle est mise à mal, la relative stabilité des composants linguistiques rend possible la figuration de l'espace diégétique, et les images de cette figuration sont de type obvie. Mais quel est le matériau fondateur de ces images obvie ? Autrement dit, sur quels éléments du discours littéraire se construisent les images obvies pendant la lecture littéraire ? Les réponses à ces interrogations constitueront la matière de la prochaine articulation de cette analyse.

4.2. Le matériau de l'image obvie

L'image obvie se construit principalement à partir de deux éléments linguistiques spécifiques : le lexique général et la signification.

D'abord, il convient d'examiner l'édification de l'image obvie à partir du lexique général. Elle est rendue possible par le fait que dans un texte de fiction, le matériau primaire de l'image est sans aucun doute le mot, ou mieux, l'ensemble des mots constituant le tissu textuel. Autrement dit, le lexique général est le lieu de production de l'image obvie dans un texte littéraire. Cependant le nécessaire passage du mot à l'image s'effectue suivant une démarche particulière. Par conséquent,

La description du sens lexical passe donc par une redécouverte de sa dimension perceptive, sensorielle : définir le sens d'un mot, signifie avant tout prendre en compte la double nature du lexique comme structure, système des valeurs et comme reflet du monde sensible, mode d'appréhension et d'expression de la réalité, force qui modèle notre perception du monde, et qui en est sans cesse modelée.¹⁴⁶

Le sens d'une séquence lexicale ne peut donc être saisi que, si dans la démarche de son saisissement, le sujet-pensant fait appel à l'image. En effet, les mots possèdent une nature double faisant d'eux, à la fois des structures linguistiques et des valeurs sensorielles. Ces deux dimensions, structurale et sensorielle, cohabitent dans des rapports de complémentarité, doivent donc être prises en compte pour pouvoir saisir le sens lexical. Pour ainsi dire, le lexique porte déjà en lui les germes de l'image dont la découverte et l'analyse constituent un dépassement de la simple structure formelle pour saisir le sens lexical. Effectivement,

Ce que l'image met en évidence, c'est le côté concret, positif, sensoriel de la langue ; autrement dit, elle permet de récupérer la dimension du lexique la plus directement liée à notre expérience concrète du monde qui nous entoure : le lexique cesse ainsi d'être un système, un code autonome et autosuffisant, et il redevient un moyen d'appréciation de la réalité.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Micaela ROSSI, « Du monde et des mots : pour définition du sens lexical », *Didactique du lexique : langue, cognition, discours*, Grenoble, ELLUG, 2005, p.183.

¹⁴⁷ *Idem.* p.181.

En d'autres termes, la langue en générale et celle du texte de fiction en particulier invitent toujours leur lexique à un dépassement de lui-même en tant que structure autonome pour intégrer, ou insérer une dimension imagée rendant possible une appréciation du réel dont elles parlent. L'image est l'élément de concrétisation de la donnée lexicalisée dans la mesure où elle participe de la socialisation du lexique en permettant au sujet locuteur de percevoir et d'expérimenter le côté sensoriel, positif et concret de la langue. Ainsi, tout en ayant comme matériau primaire le lexique, l'image se révèle être un élément complémentaire de celui-ci. Cette relation de complémentarité caractérise et organise la structure interne de l'unité lexicale. En effet, comme le rappelle si bien Rossi Micaela :

*Au vingtième siècle et notamment avec Saussure, le lexique devient un système de valeurs, où chaque mot ne se définit que par ses rapports avec les autres mots : comme les pièces du jeu d'échecs, toute unité lexical prend donc son sens des relations qu'elle entretient avec les autres.*¹⁴⁸

Autrement dit, le moment saussurien de la linguistique a permis de mettre en évidence le mode de fonctionnement du lexique. En particulier, Saussure a établi que le sens d'un mot ne peut être saisi que dans un processus de mise en rapport de celui-ci avec d'autres mots. Le linguiste démontre que le sens d'un mot ne trouve pas sa source dans l'isolement mais dans l'ouverture au monde. Dans cette perspective, le jaillissement du contenu sémantique d'une unité lexicale n'est possible que dans la mise en relation de ses différentes composantes, c'est-à-dire dans la mise en rapport des mots. Réciproquement, les mots tirent leurs sens de leur mise en rapport dans le lexique alors que pour sa part, l'unité lexicale trouve son sens dans les frottements sémantiques des mots qui la composent. Il y a donc un lien intime, il y a une relation fusionnelle, une proximité fondamentale entre le lexique et l'image faisant que :

*On pourrait être tenté de mettre sur le même plan la structure d'un lexique et la structure interne d'une image. Si chaque terme pris en lui-même est la plupart du temps arbitraire, l'articulation de ces termes entre eux donne une sorte d'image du monde, comme une organisation de taches colorées, en elles-mêmes insignifiantes, peut former un tableau figuratif.*¹⁴⁹

¹⁴⁸ Micaela ROSSI, « Du monde et des mots : pour définition du sens lexical », *op.cit.*, p.175.

¹⁴⁹ Jean WIRTH, « La place de l'image dans le système des signes », *Cahiers Ferdinand de Saussure, numéro 49*, par la Société Genevoise de linguistique et le cercle Ferdinand de Saussure, Genève, Librairie Droz, 1997, p.189.

Au-delà de leur différence formelle, le lexique et l'image peuvent donc être intimement rapprochés, si le sujet-pensant tient précisément compte de leurs structures et modes de fonctionnement internes. De la même façon que les mots considérés isolément sont insignifiants alors que réunis au sein d'une unité lexicale, leurs frottements permettent le jaillissement d'une certaine image du monde ; de même toute image, aussi nette soit-elle, n'est véritablement qu'une organisation, une mise en commun, une réunion de plusieurs particules colorées qui, prises de façon singulière, sont tout à fait insignifiantes. Ainsi, au-delà du fait que le lexique du texte littéraire constitue indéniablement le fondement du surgissement de l'image obvie, il apparaît que l'image est un élément complémentaire au lexique, parce qu'elle est le nécessaire dépassement de la structure formelle permettant le saisissement du sens véhiculé par l'unité lexicale.

Ensuite, il convient d'examiner les modalités à travers lesquelles l'image obvie se construit à partir de la signification. Il faut dire que la signification et l'image obvie sont intimement liées en littérature dans la mesure où la première constitue un des fondements de la seconde. En effet, ce sont les rapports sémantiques entre les composantes textuelles qui frappent, de par leur dimension référentielle, l'esprit du sujet-lisant et lui permettent de se projeter en images les discours et les actions régissant *l'univers diégétique*. Autrement dit :

*L'image est vue, non pas comme le lieu de la signification, mais comme un instrument de figuration de la signification. (...) L'image exprime la partie figurable de la représentation sémantique, c'est une forme de représentation modale en ce qu'elle possède une organisation interne héritée d'une modalité sensorielle. Elle n'est pas prédicative. Elle n'est pas un instrument de description de la situation rapportée par l'énoncé, mais essentiellement un instrument de figuration.*¹⁵⁰

L'image ne doit donc pas être considérée comme la signification de l'énoncé, mais plutôt comme une figuration de celui-ci. L'image exprime l'aspect figurable de la signification. Elle réduit considérablement le côté abstrait des rapports signifiant/signifié en rendant plus ou moins concret l'objet de ces rapports. L'image a un mode de fonctionnement principalement organisé par la modalité sensorielle du *voir*. Ainsi, elle ne constitue pas un autre discours sur celui déjà concrètement tenu par l'énoncé du texte littéraire.

¹⁵⁰ DENIS M., cité par Freddie PLASSARD, *Lire pour traduire*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007. pp. 137-138.

Pour ainsi dire, l'image est simplement un instrument de figuration des mots énoncés. Dans les rapports entre signification et image, cette dernière ne constitue qu'une extension de la signification, elle n'est qu'un prolongement s'appuyant sur la signification. En réalité, lorsqu'elle accompagne les processus de compréhension, l'imagerie élabore des produits cognitifs optionnels plus ou moins concrets dont la nature et la structure restent foncièrement distinctes de celles des représentations qui codent la signification de l'énoncé. La part sémantique d'un énoncé étant une entité relativement abstraite, elle ne rend pas possible, en elle-même, une projection en images ou une figuration appropriée de ce qu'elle recoupe. C'est d'ailleurs ce lien intime entre la signification et l'image qui organise le fonctionnement des figures de tropes comme la métaphore dans la mesure où pour certains critiques « La métaphore prise au sens propre est d'autant plus forte quant elle est relayée par l'image (...) L'image exploite la pleine potentialité de signification du texte ».¹⁵¹

Autrement dit, ce qui constitue la force des figures de tropes comme la métaphore, c'est leur rapport à l'image du fait que cette dernière conforte et renforce la valeur sémantique des rapports entre les composantes du trope. Effectivement, si la métaphore en elle-même n'est qu'un agencement des mots, sa force persuasive vient de la dimension figurative qui, relayant la dimension sémantique des mots et des expressions, en constitue le prolongement. L'image rend donc possible la concrétisation de la dimension sémantique du texte — littéraire ou non — grâce à une exploitation rigoureuse et plus large de son potentiel de signification. Cependant, cette exploitation de la pleine potentialité du texte par l'image ne se fait pas d'un seul coup. Il y a en amont de la figuration des moments signifiants que souligne Wladimir Krysinski en ces termes :

*«Les visions — au sens où l'entend Todorov, c'est-à-dire les points de vue — sont emboîtées selon l'ordre métonymique englobant-englobé, structuration qui crée l'image dont est pénétré l'esprit du lecteur. Cette image acquiert une dimension symbolique car elle renvoie aux configurations sémiologiques que nous avons relevées et qui fonctionnent comme supports du symbole que l'image véhicule dans la mesure où celle-ci reflète une expérience à l'intérieur d'un système axiologique. Cette même image renvoie à une spécificité des valeurs, point d'ancrage du symbole ».*¹⁵²

¹⁵¹ Maude PEREZ-SIMON, « Mise en scène du corps et discours politique », *Contes de Troie et d'Alexandre*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2006.p.279.

¹⁵² Wladimir KRYSINSKI, *Carrefours des signes : essais sur le roman moderne*, La Haye, Mouton, 1981, p.392.

Autrement dit, l'image qui pénètre l'esprit du sujet-lisant au contact d'un texte littéraire est non seulement une conséquence de la mise en rapport de différents points de vue au sein de celui-ci, mais aussi et surtout de la structuration métonymique englobant-englobé qui en régit le fonctionnement. En fait, cette image est engendrée par une double-action intégrant successivement l'existence de visions différentes¹⁵³ et leur imbrication. Cette double-action crée, au final, la vision que le sujet-lisant se fait de l'intrigue du texte. Il y a déjà en amont du moment de la figuration des données et des actions premières qui constituent des lieux expressifs de la signification. De ce fait, l'image que se projette le lecteur est à voir comme un symbole dans la mesure où elle ne constitue qu'un renvoi aux données et configurations signifiantes premières qui en sont le support et qui la conditionnent en réduisant son domaine opératoire dans un système axiologique précis. Le sujet-lisant ne se figure donc que ce que le texte lui donne à voir.

Ainsi, l'image obvie peut se construire sur le lexique général de la langue dans la mesure où elle émerge par la découverte de la dimension imaginaire — sensorielle — des mots pendant la lecture littéraire. L'image obvie est donc déjà clairement inscrite dans la structure constitutive des mots du lexique général du texte. En fait, elle est produite par cette charge imaginaire faisant que le sujet-lisant cesse de voir le mot comme un objet externe à lui en l'adoptant pour exprimer sa vision du monde. De même, l'image obvie se construit à partir de la signification parce que ce sont les rapports sémantiques entre les mots du texte qui permettent au sujet-lisant de se projeter en images l'univers diégétique de celui-ci. En fait, l'image obvie est l'instrument de figuration de la signification des mots non seulement en eux-mêmes mais aussi entre eux. Plus exactement, dans la lecture littéraire, l'image obvie exprime la partie figurable de la signification des énoncés. Pour ainsi dire, l'image obvie est le prolongement complémentaire du lexique général et de la signification de mots du texte littéraire. Cependant, l'expérience prouve que pendant la lecture littéraire le sujet-lisant n'est pas confronté qu'à l'image obvie car s'y manifeste aussi incontestablement l'image obtuse. Quelles sont les caractéristiques de cette dernière ? La réponse à cette interrogation organisera principalement la prochaine articulation de cette étude.

¹⁵³ À ce propos, Jean-François LYOTARD affirme que dans un texte littéraire on peut identifier au moins trois sortes de « figures » dont chacune s'insère dans l'œuvre et l'habite de façon spécifique : l'image qui est induite dans l'esprit du lecteur, le trope qui opère l'ordre des signifiants linguistiques, la forme ou la configuration du récit... (cf. Wladimir KRYSINSKI, *Carrefours des signes : essais sur le roman moderne, idem.*).

4.3. Ce qui distingue l'image obtuse

L'image obtuse se caractérise principalement par l'ombre qui l'habite et par l'évanescence qui l'anime. Pour la clarté de l'analyse, il convient d'examiner plus en détails ces deux spécificités de l'image obtuse en commençant par l'ombre. Ce choix est logique dans la mesure où, pour de nombreux penseurs comme Léonard de Vinci, l'ombre n'est pas qu'un trait de caractère de l'image : elle est déjà elle-même une image à part entière :

Pour Léonard de Vinci, non seulement l'ombre est une image forme parmi toutes les autres, mais elle est d'abord et surtout la première image, le prototype de toute image perspective. Inversement toute vraie image, c'est-à-dire maintenant toute image perspective projetée est comme une projection d'ombres (...). Car pratiquement, il n'y a d'images qu'approximatives de l'ombre ; et d'ombres qu'en à-peu-près de l'image.¹⁵⁴

En d'autres mots, l'ombre est non seulement une image en elle-même comme d'autres images, mais en plus elle est l'image première, le fondement de toutes images dans la mesure où c'est à partir d'elle que se constitue toute vraie image. Pour ainsi dire, l'ombre est la première image qui engendre toutes les autres images. De ce fait, toute vraie image porte en elle-même déjà les marques de l'ombre car l'image vraie n'est qu'une vision approximative de l'ombre et l'ombre un à-peu-près de l'image vraie. En conséquence, l'être humain ne peut avoir une connaissance précise nette de l'ombre, il ne fait que s'en approcher — comme de l'origine — sans jamais l'atteindre : c'est en cela qu'elle caractérise et détermine l'image obtuse. L'homme n'a de l'ombre qu'une connaissance approximative, imprécise : il n'a d'elle qu'un savoir confus. C'est précisément cela que souligne Bertrand Revol en ces termes :

S'il est vrai que les ombres sont d'abord ce qui confond les frontières du clair et de l'obscur, rend les contours flous, toute vraie pensée sur les ombres se voit en retour obligée d'habiter en elle la pénombre, d'admettre en ses propos la métaphore ombrageuse et de reconnaître l'irrémissible hantise en elle-même des fantômes d'autres pensées, d'autres discours.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Bertrand REVOL, « L'Image et ses ombres », *L'Ombre de l'image : de la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2003.p.51.

¹⁵⁵ *Idem.* p.52.

Autrement dit, tout discours portant sur l'ombre ou tout discours des ombres porte déjà en lui-même une grande part de pénombre, une puissance considérable d'obscurité. L'ombre annule, par nature, toutes les frontières entre le clair et l'obscur, entre le vrai et l'imaginaire. Le texte littéraire s'inscrit dans cette perspective du fait que le discours poétique qui l'habite porte en lui la métaphore ombrageuse et la hantise des fantômes d'autres pensées et d'autres discours. Toutes ces choses donnent à l'œuvre de fiction une ambiguïté faisant que le sujet-lisant ne se figure jamais avec précision ce qui se dissimule derrière ses mots. En fait, le discours littéraire suscite chez le lecteur des images obtuses de la réalité car il est construit par l'ombre et pour l'ombre. Point de mire de toute création, cette ombre profonde est ce que Maurice Blanchot appelle la nuit : « L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de l'impossibilité. Expérience qui est proprement nocturne, qui est celle même de la nuit »¹⁵⁶. L'ombre est donc le fondement de l'expérience créatrice. À ce titre elle organise l'espace diégétique de toute fiction. Ainsi toute figuration de l'intrigue d'un texte littéraire se voit-elle toujours confrontée à l'ombre qui, annulant les barrières entre réalité et imaginaire, transporte le sujet-lisant dans un univers de fiction totalement ombragé, dans un monde où l'obscurité est telle qu'en dépit des précisions données par le narrateur, le lecteur ne se figure jamais avec exactitude l'univers du récit. L'ombre, par le refus du manichéisme visuel du noir et du blanc, devient dès lors le parfait reflet de ce passage sensible entre le référent et la représentation, de la réversibilité intériorité /extériorité et de la compossibilité du réel avec l'imaginaire. Plus précisément, l'ombre qui organise le texte littéraire en y régissant l'image obtuse est celle que Bertrand Revol désigne par le terme *umbra* :

*J'appellerai **umbra** cette ombre-rhizome, cette ombre réticulienne tressée de toutes les ombres rétinienne ou spectrales, optiques ou oniriques, matérielles ou métaphoriques. L'**umbra** est cette ombre qui passe toutes les ombres, et en son tramage fait toutes images. Elle constitue le chiasme essentiel des ombres et des images. L'image authentique se différencie de la simple illustration figurative par cet imbroglio d'ombres incorporées, parce qu'elle se laisse hanter par le travail interminable des ombres. L'**umbra** comme trame de la rémanence, de la revenance des ombres est alors ce qui temporalise l'image et l'amène de ne jamais tomber dans l'obsolescence et l'oubliance, à quoi au contraire sont condamnées toutes simples illustrations.*¹⁵⁷

¹⁵⁶ Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, p.213.

¹⁵⁷ Bertrand REVOL, « L'Image et ses ombres » *op.cit.* p.53. C'est l'auteur qui souligne.

C'est donc cette ombre ou *umbra* caractérisant l'image obtuse qui rend possible toutes les images que le sujet-lisant se fait de l'intrigue du récit. Plus exactement, c'est *l'umbra* qui, par son travail interminable des ombres, fait que le lecteur ne se projette jamais les mêmes images en relisant le même texte littéraire. Les images sont toujours changeantes. Ce faisant, *l'umbra* confère au texte de fiction une forme d'immortalité, puisque les images que s'en fait le sujet-lisant sont toujours nouvelles sans totalement différer des précédentes. Ensuite, l'image obtuse se singularise par sa tendance à l'évanescence. En effet, cette image se distingue de l'image obvie relativement stable, par son caractère changeant, instable, fugace. En fait, comme le souligne Christine Baron, bien que la littérature soit une « Introduction à un autre monde, les fictions rêvées conservent cependant la caractéristique de leur naissance, existence incertaine, évanescence »¹⁵⁸. Pour ainsi dire, l'évanescence est un des fondements du texte fictif en général. Aussi, l'image obtuse se voit-elle contaminée de cette fugacité qui constitue le fondement du texte littéraire et régit son existence. Plus précisément, l'image obtuse tire son caractère instable de l'usage poétique que la littérature fait de la langue. Parce que, dans le texte de fiction, le langage ne véhicule plus le sens pur faisant se correspondre point par point la parole et le sens. Cela occasionne, par conséquent, l'avènement d'une certaine instabilité sémantique. Autrement dit, l'action poétique désarticule la référentialité classique des mots et expressions de la langue quotidienne. Ceci ne pouvant aller, ni sans la déconstruction des règles et des réflexes quotidiens de figuration, ni sans une nouvelle puissance d'interprétation des signes linguistiques. L'évanescence de l'essence et du sens second du mot dans l'œuvre littéraire fonctionne donc comme un moteur d'action amenant régulièrement le sujet-lisant à tenter de cerner les contours de cette image du réel que lui donne à voir le texte qu'il lit. Ce qui est une démarche veine, car comme le remarque Alain Gauthier :

*Cette image acquiert momentanément du crédit en misant sur des effets impulsifs, réveillant notre sensibilité pour aussitôt l'abandonner à d'autres impressions en cascades qui iront s'évanouir dans un désert affectif et inintelligible, expurgé de tout échange collectif. Les impressions meurent à la vitesse de la lumière, qui est celle de l'image. L'évanescence de l'image oblige à une ré-injection permanente.*¹⁵⁹

¹⁵⁸ Christine BARON, *La littérature et son autre : utopie littéraire et ironie dans les œuvres de Borges, Calvino et Queneau*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.132.

¹⁵⁹ Alain GAUTHIER, *L'Impact de l'image*, Paris, L'Harmattan, 1993, p.116.

En d'autres mots, non seulement l'image que suscite le texte littéraire dans l'esprit du sujet-lisant tire sa crédibilité de la sensibilité et des impulsions de ce dernier à l'instant de la lecture, mais encore cette image n'est pas définitive. Elle ne reste perceptible qu'un bref moment du fait que, fondée sur des impressions de lecture, elle s'évanouie à la vitesse de la lumière comme celles-ci. Plus précisément, le rapprochement fait ici entre la vitesse de la lumière et celle de l'image rend explicitement compte de l'évanescence de cette dernière. Ainsi, l'évanescence de l'image oblige une forme de *ré-injection* permanente par la lecture, sensiblement comme au cinéma. D'ailleurs, parlant de ce rapprochement entre le caractère évanescent de l'image obtuse du texte littéraire et celui de l'image cinématographique, Bérénice Bonhomme déclare :

L'image cinématographique oscillant entre le statut plein de représentation et l'extrême évanescence de son matériau, l'image fascine et retient. Au cinéma l'impression de surgissement et de fragilité est accentuée, puisqu'un plan chasse l'autre. Le cinéma hérite de la photographie mais la transforme. En effet, la photo ne peut dissocier son image du support matériel de papier alors que l'image, projetée sur un écran est dématérialisée, impalpable, fugace. Mais la projection et l'animation donnent en même temps une corporéité accrue à l'image. L'image mouvante, c'est l'image instable, entre rien et tout. L'énigme qui est au centre de l'œuvre s'y appuie.¹⁶⁰

Cet extrait rend clairement compte du côté évanescent de l'image cinématographique et par extension celle de l'image obtuse. En effet, l'image obtuse aussi se caractérise par ce flottement entre le statut d'image nette et celui d'image ombragée, sinon disparaissante. Cependant la disparition de l'image obtuse ne laisse pas le vide chez le sujet-lisant, car elle est tout de suite remplacée par une autre qui, bien qu'elle soit plus ou moins nette au début, s'évanouira dès que le lecteur commencera à s'en intéresser ; exactement comme au cinéma un photogramme chasse l'autre. De même, les aspects dématérialisés, impalpables et fugaces qui déterminent l'instabilité de l'image cinématographique constituent des propriétés justifiant l'évanescence de l'image obtuse. En un mot, l'évanescence qui caractérise l'image obtuse trouve sa justification dans le fait que celle-ci est une image mouvante, instable entre rien et tout, entre ombre et image nette.

¹⁶⁰ Bérénice BONHOMME, *Triptyque de Claude Simon : du livre au film : une esthétique du passage*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2005, p.161.

Pour paraphraser Roland Barthes, l'image obtuse est un apparaissant qui, comme « Le sens obtus ne peut se mouvoir qu'en apparaissant et disparaissant ».¹⁶¹ Ce jeu de présence / absence mine l'intrigue, les actions et les personnages du récit en les donnant à voir au sujet-lisant sous plusieurs facettes, différentes mais pourtant complémentaires. L'évanescence confère à l'image obtuse son caractère furtif, instable. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'image obtuse est insaisissable, objectivement inconnaissable, donc logiquement indomptable par la raison et les postulats théoriques qui ne peuvent à la limite que la pointer au loin.

Finalement, l'ombre et l'évanescence sont les principaux traits distinctifs de l'image obtuse. Parce que, toute image étant d'abord une ombre, l'ombre est la première de toutes les images. De ce fait l'image obtuse porte déjà en elle une part d'ombre. Cependant, l'image obtuse se distingue des autres du fait que cette part d'ombre est tellement surdéterminée qu'elle enveloppe tout le corps de l'image et le rend quasi invisible. En fait c'est l'ombre qui donne à l'image obtuse son ambiguïté, son obscurité. C'est l'ombre qui confère au texte son ambiguïté littéraire en fondant l'image obtuse qui l'habite. C'est d'ailleurs pour cette raison que le sujet-lisant ne se fait jamais une image claire de l'espace diégétique. Il y a toujours en lui un flou, une part d'ombre, même à la lecture des textes dits « réalistes ». L'image obtuse se donne donc à voir dans certaine évanescence ; elle est toujours déjà en train de s'absenter au voir proprement interne du sujet-lisant. Cet être-au-monde instable et disparaissant est hérité non seulement de la dimension du rêve éveillé présidant la naissance de l'œuvre littéraire mais encore, elle découle du traitement particulier infligé à la langue dans le texte littéraire. En effet, en instaurant une crise *du sens pur* dans lequel signifiant et signifié entretienne une relation stable, le texte littéraire occasionne une instabilité sémantique faisant échouer toutes les tentatives de figuration de l'espace diégétique pendant l'acte de lecture. Plus précisément, l'image obtuse oscille continuellement entre l'apparition et la disparition parce qu'elle n'a pas de point de fixation sémantique fiable. Ainsi, l'image obtuse n'est jamais la même ; elle est fluctuante changeante pendant la lecture. Par conséquent, elle ne peut être pointée qu'au loin, sans jamais être concrètement perceptible. Mais alors, si l'image obtuse relève de la nuit totale et de la non-fixation, d'où part l'énergie rendant possible son surgissement en tant que réalité que peut percevoir le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture littéraire ? Autrement dit, quel est le matériau fondateur de l'image obtuse ? La prochaine articulation de cette étude s'attèlera à apporter des réponses à ces interrogations.

¹⁶¹ Roland BARTHES, *L'obvie et l'obtus*, op.cit. p.57.

4.4. Les fondements de l'image obtuse

L'image obtuse se construit sur la base de la *signifiante* et de la *littérarité* du texte littéraire. Cependant, il est sans doute plus instructif de mettre en évidence, avec l'utopie de la précision, les parts d'investissement de chacune de ces notions dans l'entreprise d'édification de l'image obtuse. Pour ce faire, l'examen tour à tour de la littérarité et la signifiante dans leurs rapports respectifs à l'image obtuse est nécessaire

D'abord, la littérarité. Il faut souligner au préalable que la définition de ce terme est en elle-même déjà problématique. Aussi faire cohabiter la notion de littérarité avec celle encore plus ambiguë d'image obtuse place inévitablement ce mouvement analytique dans une posture instable. En conséquence, il est nécessaire de préciser que cette étude entend la notion de *littérarité* dans la perspective de Eikhenbaum et Chklovski dont les efforts analytiques, portant sur l'étude de l'organisation de la fiction au sein du récit, refusent de réduire la littérarité à l'utilisation autotélique du langage et soutiennent qu'il convient aussi de l'appréhender au niveau macrostructurel. C'est-à-dire, là où le langage s'assujettit à des visées de communication, là où il aspire à transmettre des informations multiples et variées. Cependant, la communication en vigueur dans le texte littéraire fonctionne de façon spécifique non seulement parce qu'elle ne s'effectue que par la lecture, mais encore :

On a en tout cas l'impression que l'opération du décryptage ne s'érige en lecture que quand elle achoppe à une résistance du texte, cette dernière constituerait par là sa littérarité, tout comme la littérarité en tant que réserve d'illisibilité, d'indéchiffrable constituerait le lisible.¹⁶²

En d'autres termes, ce qui constitue la littérarité d'un texte c'est son côté insoumis, indéchiffrable, illisible. Pour ainsi dire, c'est sa part obtuse, inaccessible qui fait du texte une œuvre littéraire. La littérarité s'érige donc en matériau fondateur de l'image obtuse dans la mesure où cette dernière tire son inaccessibilité de la résistance, de l'illisibilité et de l'indéchiffrable qui constituent les propriétés fondamentales de la littérarité du texte.

¹⁶² Nathalie ROELENS, *Le lecteur, ce voyageur absolu*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p.44.

Autant dire qu'il y a un lien étroit entre littéarité et paradoxe comme l'affirme si bien Michel Riffaterre en ces termes :

La nature du paradoxe littéraire est de rendre l'interprétation difficile, mais non impossible à chaque lecture. C'est cette difficulté qui fait du paradoxe un facteur de littéarité pour deux raisons : d'abord parce que les paradigmes qu'elle engendre contribuent à cette unité de forme qui distingue le texte littéraire des textes qui ne le sont pas. Ensuite parce que cette difficulté, indissociable des présupposés, reste intacte à chaque relecture et que le lecteur doit encore passer l'obstacle, même s'il connaît toute les réponses. Le paradoxe appartient ainsi à la catégorie des signes qui, exigeant des lecteurs plus d'attention, assurent la pérennité d'une lecture consciente, et protègent par conséquent l'identité du texte.¹⁶³

Autrement dit, le paradoxe est l'un des fondements de la littéarité du texte, car il engendre non seulement des paradigmes singularisant le texte littéraire, mais encore, il maintient toujours intact l'obstacle que doit surmonter le sujet-lisant au contact de celui-ci. Ce paradoxe structurant la littéarité caractérise aussi l'image obtuse. Effectivement, cette dernière est une réalité aporétique du fait que tout en se laissant entrevoir aux yeux du sujet-lisant, elle refuse, par sa fuite, d'être rigoureusement saisie par l'entendement de ce dernier. Cela exige ainsi au lecteur plus d'attention et un effort de figuration toujours renouvelé :

« Dans cet ordre d'idées, l'image littéraire qui cherche à créer une perception nouvelle en mettant l'objet dans une perspective insolite est souvent prise comme l'élément le plus commun, le plus répandu de la littéarité. »¹⁶⁴

Réciproquement, la littéarité devient le lieu de cette image littéraire insolite et instable identifiée ici sous la notion d'image obtuse.

Quelque chose se joue donc dans le rapport entre l'image et le texte, dans le lien entre le figuré et l'écrit. Quelque chose que l'on perçoit bien mais dont il serait malaisé de dire avec exactitude comment cela se joue chez le sujet-lisant dans sa relation avec le texte de

¹⁶³ Michael RIFFATERRE, « Paradoxe et présupposition », dans LANDHEER R. et SMITH P.J., *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Librairie Droz, 1996, p.170.

¹⁶⁴ Gervais MENDO ZE, *S, comme stylistique : propositions pour l'ethnostylistique*, Yaoundé, L'Harmattan, « coll. Espace l'Harmattan Cameroun », 2009, p.77.

fiction. En effet, les théories de la littéarité, si elles permettent de mieux appréhender le fonctionnement du texte, paraissent inopérantes lorsqu'il s'agit de donner des informations crédibles sur le mode de déploiement de l'image obtuse dans la fiction. Cet échec constitue paradoxalement la plus brillante des réussites. Parce que, réussir à donner une formule claire de l'image obtuse c'est en réalité échouer car, étant par essence fuyante et évanescence, celle-ci ne peut être rigoureusement saisie qu'en étant pointée au loin.

Autrement dit, dès l'instant qu'une image devient nette pour le sujet-lisant, la véritable image de l'intrigue, c'est-à-dire celle de sa littéarité lui a déjà échappé. La littéarité du texte renvoyant, comme cela a déjà été souligné, à ce côté instable, indéchiffrable, insaisissable, insoumis, « il serait possible de postuler que seule la non-conformité du mouvement est gage de la littéarité de l'objet. »¹⁶⁵ Si bien que le degré de littéarité d'un texte est proportionnel à la rapidité du mouvement à travers lequel l'image obtuse qu'elle engendre se déploie ; ce mouvement étant non linéaire et régi par l'absence totale de règle. Cet axiome permet ainsi de renouer avec les stylistiques de l'écart, à cette différence que l'écart ici n'est plus celui d'un rapport à une norme, mais mesure des variations de changements d'images que le sujet-lisant peut se faire d'un texte de fiction en partant de l'image obvie à celle obtuse, ou de celle obtuse à celle obvie. Pendant l'expérience de lecture littéraire chaque rupture imaginaire correspond donc à une mise en image particulière, et la multiplication de ces ruptures densifie la littéarité du texte. De même, l'image obtuse se construit à partir de la signifiance. Dans cette étude, la notion de signifiance est à entendre au sens qu'en donne Roland Barthes dans *Le plaisir du texte* :

*La signifiance, le travail textuel de la structuration opérant dans le volume sous-jacent des pratiques de sens touche, par l'absence même de finalité, à une sorte d'érotisme final. Étant elle-même à l'instar de l'acte charnel, sa propre fin, elle n'existe que dans, par et pour le plaisir qu'elle procure : qu'est ce que la signifiance ? C'est le **sens en ce qu'il est produit sensuellement.***¹⁶⁶

La signifiance organise le sens dans une perspective suspensive, celle de l'absence d'une finalité définie. Parce que seul le plaisir délimite son domaine de définition et son champ existentiel. La signifiance tient de la part charnelle du sujet. Elle est du côté du sujet-pensant, de l'être humain et non de celui de la langue ou du langage social. La

¹⁶⁵ Laurence BOUGAULT, *Poésie et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.346.

¹⁶⁶ Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p.97. L'auteur souligne.

signifiante relève de la part active du sujet-écrivain et/ou du sujet-lisant dans le processus d'élaboration de la communication littéraire. La signifiante répond donc d'une part à l'inscription de la sensualité du sujet — Barthes préfère ce mot à *sensibilité* ou *imaginaire* pour y introduire le corps — et d'autre part au caractère atopique du texte littéraire qui s'établit en chassant de lui les sociolectes et en travaillant dans le genre où il se produit.

C'est cette part sensuelle et suspensive qui fait de la signifiante le lieu de l'image obtuse. En effet comme cela a été démontré en amont de cette étude, l'image obtuse se caractérise par son instabilité, sa fluidité. Ce caractère de non-fixité tire en réalité une grande partie de son essence de la signifiante organisatrice du sens dans le texte littéraire. De même l'image obtuse relève du sujet-lisant, elle se construit à partir de la sensualité du lecteur. Elle tient de la part charnel de celui-ci. C'est pour cela qu'elle est le lieu de la vie du texte littéraire. Effectivement, fondée sur l'infinitude de la signifiante et sur la chair du sujet-lisant, l'image obtuse est ce qui donne au texte littéraire une teneur figurative et un sens toujours renouvelé. Dans cette perspective, il est clair que la signifiante implique, outre ce qui relève du conceptuel — les idées et les mots —, tout ce qui concerne l'affectivité et donc la vie du sujet-lisant — l'émotion, le désir ou encore l'intention. Puisque, comme le démontre si bien André Joly, « Seule une théorie de la signifiante qui inclut l'affectivité est capable de rendre compte de la syntaxe expressive d'une phrase »¹⁶⁷.

En d'autres mots, seule la prise en compte de la signifiante permet de rendre compte de la dimension expressive et figurative d'une phrase. Ainsi, la signifiante textuelle est la façon qu'ont les mots de signifier, non pas par référence à un univers non-verbal, mais par référence à de complexes représentations — influencées par l'affectivité du sujet-lisant, sa sensualité — déjà entièrement intégrées à l'univers langagier. Cela fait de la signifiante un lieu vivant, donc instable. D'ailleurs comme Roland Barthes, Derrida renoue avec l'idée nietzschéenne d'une signifiante infinie et indomptable.

En effet, la *Déconstruction* derridienne soutient qu'on ne saurait fixer le sens en établissant des rapports entre les mots déclarés synonymes et un concept apparemment invariable. Derrida explique que les concepts ne sont rien d'autre que des effets illusoires produits par l'interaction infinie des signifiants. Parce que ce concept n'existe que par l'illusion idéaliste que derrière les expressions linguistiques instables et volatiles, il existe

¹⁶⁷ André JOLY, « Pour une théorie générale de la signifiante », dans MOULOUE N. et VIENNE J.M., *Langages, connaissances pratiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982, p.104.

quelque chose de stable que ces expressions dénotent. C'est d'ailleurs pourquoi Zima déclare qu'« En adoptant la perspective barthienne, on pourrait présenter la déconstruction de Derrida comme une théorie de la signifiante, d'un procès interminable de signification »¹⁶⁸.



In fine, l'image obvie et l'image obtuse sont les deux types d'images qui organisent principalement la lecture littéraire. Cependant, bien qu'elles soient complémentaires et difficilement séparables - parce qu'elles se chevauchent et se lient intimement sous l'action du feu poétique - pendant l'expérience de lecture littéraire, ces deux images sont radicalement différentes. En effet, l'image obvie se caractérise principalement par l'intentionnalité et par une relative stabilité permettant la conservation de la fonction désignative ou fonction référentielle du langage. C'est une image qui se construit à partir du lexique général du texte et de sa signification dont la charge sémantique rend possible la figuration de l'univers *diégétique*. L'image obtuse, quant à elle, se caractérise par l'ombre brouillant les frontières du clair et de l'obscur ; ainsi que par l'évanescence lui donnant son caractère flottant, instable, et fuyant. C'est une image qui se fonde essentiellement sur la littérarité avec son cortège d'indéchiffrables, d'illisibilités ainsi que sur la signifiante avec ses implications approximatives, suspensive et infinies.

¹⁶⁸ Pierre V. ZIMA, *Critique littéraire et esthétique : les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.204.

Cette première partie de l'analyse a permis de montrer les similitudes existant entre l'acte de lecture littéraire et l'expérience de phantasia. Pour ce faire, elle s'est d'abord intéressée à la lecture littéraire en montrant que le mot constitue son fondement et que si l'image surgit de sous le mot c'est parce qu'ils composent tous les deux le recto et le verso du signe linguistique. De même, il a été souligné le caractère inévitable de l'implication affective du sujet-lisant pendant l'expérience de lecture. Ce qui a amené à conclure que la lecture littéraire est un processus de *Thymosynthèse* ou *Thumosynthèse*.

Ensuite, l'étude s'est attelée à examiner la phantasia en montrant que l'objet-de-phantasia est un apparaissant flottant et fluctuant constitué par des phantasiai qui, eux, sont composées de phantasmata. Les phantasmata sont donc le berceau de l'instabilité, de la fugacité et de l'intermittence caractérisant l'objet-de-phantasia. Dans cette perspective, le rôle fondateur de la présentification a aussi été pointé en montrant que, sans son énergie, tous les constituants de l'objet-de-phantasia seraient d'une inactivité stérile.

Par ailleurs, il a été démontré que la lecture littéraire est un acte de phantasia, parce qu'elle s'organise comme une présentification du monde interne du texte et que le fantasmé, l'image mentale, cimenter la rétention du texte-lu. De même, il a été établi que la relecture littéraire n'est finalement qu'un acte de ressouvenir. Ce qui a permis de conclure que, comme tout acte de phantasia, la lecture littéraire consacre le triomphe de l'irréalité.

Enfin, cette partie de l'étude a mis en lumière les images obvies et obtuses qui organisent principalement la lecture littéraire. Pour ce faire, il a été démontré que l'image obvie, relativement stable, est celle qui vient naturellement au sujet-lisant tandis que l'image obtuse, floue et évanescence, est celle que le sujet-lisant ne perçoit que du coin de l'œil.

Ainsi, étant donné que la lecture littéraire est un acte de phantasia, avec ce que cela implique en termes d'obscurité, d'instabilité et de fugacité, quelle lecture et/ou quelle relecture est-il possible de faire de la poésie senghorienne et de son illustration picturale ? La réponse à cette interrogation constitue l'épicentre des discussions organisant la prochaine grande articulation de cette analyse.

PARTIE 2

**DE LA PHANTASIA DANS LA LECTURE
ET L'ILLUSTRATION PICTURALE
DES POÈMES DE LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR**

Les articulations précédentes de cette analyse ont déjà montré que la lecture littéraire est un acte de phantasia dans la mesure où le sujet-lisant n'accède à la vision interne de l'univers diégétique tracé par les mots du texte que par un effort de *présentification*. Cependant, elles n'ont pas montré en quoi précisément les images que se fait le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture des poèmes de Senghor sont des objets-de-phantasia. Autrement dit, à ce niveau de l'étude il est encore légitime de se demander si les images senghoriennes ont une forme définitive ou si elles sont formellement mouvantes ?

De même, qu'en est-il de leur mode d'apparition sur la ligne continue du temps ? Sont-elles stables et définitives ou en perpétuelle oscillation entre présence et absence ?

Par ailleurs, s'il est vrai que les objets-de-phantasia sont, par essence, fuyants et fluctuants, comment l'illustration picturale qui est une image fixe peut-elle être représentative de ces apparitions en constantes mutations ?

Ce sont là quelques questions qui structureront cette partie de l'analyse. Pour tenter d'y répondre, cette étude examinera d'abord le caractère protéiforme des images senghoriennes ainsi que la discontinuité et l'intermittence de leur surgissement au monde. Ensuite, elle mettra en évidence quelques thèmes organisant de manière récurrente la mise en images des poèmes de Senghor.

CHAP. 1 - DES IMAGES PROTÉIFORMES

La lecture des poèmes de Senghor confronte le sujet-lisant à des objets qui, tout en restant uniques, apparaissent par décrochages successifs, sous des formes et des couleurs toujours différentes. En fait, le sujet-lisant rencontre des espèces d'ombres fuyantes dont la présence au monde n'est pas cohérente et continue. Autrement dit, les images dissimulées sous les mots des poèmes senghoriens sont fluctuantes, fuyantes et insaisissables : elles ont le caractère protéiforme propre aux objets-de-phantasia.

Mais le caractère protéiforme de ces images découle-t-il des ambiguïtés de sens qu'instaure le poète en recourant au suprasensible et à l'obscurité ? Ou alors, s'origine-t-il dans le silence qui s'empare du verbe par le pouvoir d'une parole senghorienne énigmatique ?

De même, l'aspect protéiforme de ces images prend-t-il sa source dans la fusion nominative et/ ou dans l'harmonie des contraires lisibles entre les lignes poétiques senghoriennes ?

Ce sont là quelques questions qui se posent et/ou s'imposent à ce niveau de l'analyse. Les feuillets qui suivent tenteront de répondre à toutes ces interrogations en examinant successivement les rôles joués par les ambiguïtés sémantiques, la parole silencieuse, la fusion nominative et l'harmonie des contraires dans l'édification des images protéiformes pendant l'expérience de lecture des poèmes senghoriens.

1.1. Le jeu de l'ambiguïté sémantique

La poésie de Senghor confronte le sujet-lisant à des apparaissants dont la forme change continuellement. Ces changements s'expliquent par une culture de l'ambiguïté sémantique s'abreuvant aux sources du suprasensible et de l'obscurité.

D'abord, parlant de l'apport du suprasensible dans l'édification de l'ambiguïté sémantique des poèmes senghoriens, force est de constater que, lorsqu'il se confronte à la poésie senghorienne, le sujet-lisant a l'impression que des réalités — abstraites — propres à un *ailleurs spatio-temporel* se superposent à des réalités du monde concret. Dans le feu de cette rencontre s'opèrent un transfert mutuel de propriétés. Les corps effectivement présents s'effacent jusqu'aux frontières de l'absence alors qu'en même temps les abstractions se concrétisent. En fait, le sujet-lisant a l'impression qu'« Un double imaginaire a envahi le présent, et celui-ci se trouve, tout à coup, vidé d'une part de sa réalité. »¹⁶⁹ C'est précisément l'énergie de ces mouvements contraires qui engendre les apparitions protéiformes durant la lecture des poèmes de Senghor. C'est ainsi que le déchiffrement d'un segment tel que : «Toi, laisse de sable et de tendresse, rivière de délices/ Et collines du Nord, collines bleues du rêve de cette nuit »¹⁷⁰, confronte immédiatement le sujet-lisant à la difficulté de se figurer lesdites collines. Il lui est impossible de s'en faire une projection en images internes dans la mesure où ces collines ne sont visibles que dans le monde propre au poète : celui de son « rêve de cette nuit ». Elles sont inatteignables parce que leur existence se déploie dans un espace situé au delà du domaine des compétences de la sensibilité du sujet-lisant : un cadre suprasensible.

De même, le trait suprasensible dessine des ambiguïtés dans la poésie senghorienne en recourant au transfert de propriétés entre réalités concrètes et les irréalités abstraites. C'est dans cette perspective que le poème « tu te languis »¹⁷¹, par exemple, se donne à voir une

¹⁶⁹ Geneviève LEBAUD-KANE, *Imaginaire et création dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.174.

¹⁷⁰ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », *Œuvre poétique*, Paris Seuil, 1990, p.268.

¹⁷¹ Léopold Sédar SENGHOR, « Tu te languis » *Idem.*, pp.253-254

superposition d'apparaissants surgissant les uns des autres. Plus exactement, à la lecture de ce poème, le visage de la *Dame* du poète jaillit au détour l'évocation de son pays. En effet, le poète inaugure son texte par la promesse d'un chant en l'honneur de sa *dame*.

Cependant, très vite la louange glisse du corps de l'aimée à la beauté du pays de cette dernière. Or, le sujet-lisant garde en mémoire la première promesse. De ce fait, il localise par intuition le visage de la « *Dame* » dans les descriptions des paysages, des parfums, des saisons qui suivent. Dans cette perspective, le voir-intérieur du sujet-lisant se structure en une image certes unique mais avec une infinité de centres — de thèmes — figuratifs. Plus exactement, le caractère composite de l'apparaissant trouve sa source dans la parole du poète qui instaure une communicabilité, une intimité entre le corps de sa dame et son lieu de résidence. Pour ainsi dire, le visage de l'aimée s'impose au voir proprement interne du lecteur en dépit de son absence manifeste dans les mots du poète. En fait, c'est comme si l'absence de l'aimée était d'une ampleur, d'une intensité telles qu'elle déborde les limites du non-être pour se répandre dans la présence effective.

Or, « Cette présence dans l'absence ne manque pas d'ambigüité. »¹⁷² Lorsque le vide prend corps, le corps se vide de toute corporéité et se trouble dans son être-au-monde. De ce fait, il devient peu aisé à percevoir, même en voir interne. Le fait est que dans les poèmes de Senghor le faire-valoir est traité non pas dans la perspective de l'effacement mais dans celle du grossissement. Cela explique que dans « Tu te languis », l'évocation de la beauté des paysages et des saisons apparaît comme un prétexte pour dire l'immensité du vide engendré par l'absence de l'aimée. En réalité, dans ce poème, le visage de l'aimée se cache derrière chaque trait de beauté de la nature. C'est ainsi que, par exemple, les agréables sons et parfums de la nature font allusion à la douceur du parfum et de la voix de la *Dame*. En fait, ces réalités, à l'effectivité indéniable, se chargent de l'absence de l'aimée qui, par le pouvoir du dire poétique, les habite et devient présence effective. Dans cette perspective, les réalités effectivement présentes s'effritent dans l'absence de la dulcinée qui, elle, acquiert une présence ; mais une présence non-présente, une présence vide.

¹⁷² Geneviève LEBAUD-KANE, *Imaginaire et création dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.174.

Ensuite, l'ambiguïté sémantique et/ou figurative s'épanouit dans la poésie de Senghor à travers l'écriture d'une obscurité propre aux choses sacrées. En effet, Senghor a une affection particulière pour le surnaturel. Pour lui, la parole poétique en général et celle africaine en particulier prend sa source dans le territoire mystérieux des esprits-dieux. Certes, cette vision des choses est discutable et elle l'a été¹⁷³.

Néanmoins elle démontre la prédominance du surnaturel dans le dire poétique senghorien qui est toujours déjà déchirement du voile ténébreux séparant le monde matériel d'avec le spirituel. Plus précisément, il y a chez Senghor une dilution de la matérialité des éléments réels par l'intrusion d'éléments suprasensibles. En effet, la parole poétique étant de source divine, son surgissement dans le monde réel altère la matérialité des faits et des personnages qu'elle nomme. Cependant, cette altération n'est pas amputation ou annulation de la corporéité : elle est juste redistribution de celle-ci entre deux univers différents. Par conséquent, le sujet-lisant ne perçoit que moyennement l'apparaissant qui s'offre à son voir intérieur car celui-ci s'étend dans deux mondes : le monde des réalités concrètes et celui des abstractions divines. En fait, dans la poésie senghorienne, les actions et les personnages sont des réalités à la fois physiques, oniriques et surtout surnaturelles. En effet, la poésie de Senghor trouve sa source à la fois dans le verbe du *griot* — poétique, plaisant à l'oreille et au cœur — et dans celui du *dyâli* — contenant le savoir ésotérique et des forces cosmiques assurant l'équilibre universel. Cette double influence explique l'émergence de ces réalités protéiformes et quasi-infigurables.

Ainsi, à la lecture du segment « depuis les trompettes d'argent »¹⁷⁴, par exemple, le sujet-lisant rencontre une obscurité découlant d'une attente déçue. En effet, lorsqu'il y a mention de la préposition — il peut aussi être adverbe — « depuis », le sujet-lisant s'attend à ce que soit donnée une précision spatiale et/ou temporelle. Or, l'expression « les trompettes d'argent » ne remplit pas cette attente. Au contraire, elle le laisse dans un doute troublant. Ainsi, étant donné que le poème est dédié à Colette, la femme du poète, le sujet-lisant peut penser que « trompettes d'argent » rend poétiquement compte de la célébration des noces d'argent du

¹⁷³ Lilyan KESTELOOT, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001, pp.100-103.

¹⁷⁴ Léopold Sédar SENGHOR, «Élégie des Alizés » *op.cit.*, p.267.

couple. Cependant, il se trouve que les noces d'argent ne couronnent que les 25 ans de mariage et, à la publication de ce texte en 1972, le poète et sa muse n'étaient mariés que depuis 15ans. Autrement dit, s'il était question de célébration de noces, l'expression adéquate serait : *depuis les trompettes de cristal*. Cette expression ne pointe donc pas une célébration de noces. Elle nomme peut être simplement le matériau constitutif des trompettes. Dans tous les cas, l'enjeu poétique de cette précision échappe au sujet-lisant en se dissimulant sous un voile sémantique ténébreux. En fait, il y a chez Senghor une écriture de l'obscurité dont l'origine est à la fois africaine et européenne. Il y a, dans la poésie senghorienne, la double influence du surréalisme français et de celui des traditions orales africaines.

Du surréalisme français, Senghor hérite non seulement cette tendance à accumuler autour d'un apparaissant principal une diversité d'autres images, mais aussi cette inclination à disloquer et à disséminer des parts de l'objet mentionné dans l'ensemble du texte. Du surréalisme africain, le poète hérite cet usage codifié de l'allusion et des idéogrammes verbaux pour limiter l'intelligence de ce dont on parle à une frange d'initiés, d'avertis à l'échelle d'une tribu, d'une ethnie ou d'un clan. Pour être plus précis, l'obscurité de la poésie senghorienne vient de cette accumulation d'images diverses gravitant autour d'une image principale et/ou surgissant de celle-ci. Un apparaissant principal lui-même fragmenté et disséminé dans l'ensemble du poème en morceaux d'images dont la désignation par des allusions et des idéogrammes obscurcit davantage le sens. Par conséquent le sujet-lisant se retrouve face une présence dont il ne peut deviner les traits formels qu'à travers une figuration interne tâtonnante et toujours inachevée.

C'est ainsi que la lecture du segment de l'« Élégie des Alizés » s'étendant des « Tornades de juillet » aux « Collines bleues du rêve de cette nuit »¹⁷⁵ met le sujet-lisant en présence d'une vision ambiguë : celle d'une célébration joyeuse dans la douleur et la tristesse. Effectivement, à la lecture de cet extrait, le sujet-lisant peut aisément se figurer les activités marquant la célébration du quatorze juillet en France. Il peut se projeter en intérieurement la salve des « canons du quatorze juillet » et la présentation des « drapeaux devant l'ire de

¹⁷⁵ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », *op.cit*, pp.267-268.

Dieu, devant l'abondance de Dieu » — les officiels. Le sujet-lisant peut se figurer les jets de confettis faits « de fleurs flamboyant » et « de blanches robes » qui, après être montés dans les airs pour troubler « l'azur » du ciel, finissent par retomber « sur terre ». Il peut même se figurer « les éclairs » des feux d'artifices qui marquent la fin des festivités avant le moment où « tout le monde dort ». Il n'en demeure pas moins qu'au milieu de ces réjouissances apparaît le visage malheureux du poète dont la douleur immense donne aux festivités du quatorze juillet des allures d'une cérémonie sacrificielle. Le sujet-lisant à l'impression d'assister à un holocauste se donnant à voir par le spectacle macabre de nombreuses « blanches robes » « sur terre jonchée » témoignant de l'offrande — d'êtres pures et fragiles — fait pour apaiser « l'ire de Dieu »¹⁷⁶. Cette vision d'horreur découle de l'absence de la *Dame* du poète présentée sous les traits d'une nature « de tendresse » irriguée par une « rivière de délice » : une femme dont la beauté et la valeur vitale égalent celles de mère-nature.

Ainsi, à cause de l'absence de sa *Dame* non seulement le poète n'a « point de sommeil » mais encore il « hurle hulule » de chagrin « lorsque tout dort à l'abri des éclairs ». Parce qu'à ce moment-là, il a l'impression d'être, « comme laisse de mer »¹⁷⁷, une simple composition de débris abandonnés après le retrait de la marée-humaine.

En un mot, dans ce segment du poème, des visions totalement opposées coexistent dans une intimité profonde. Cette proximité instaure l'abolissement des frontières entre ces deux images qui créent ensemble un apparaissant protéiforme. En se nourrissant aux sources du suprasensible et de l'obscurité propre au sacré en Afrique, le jeu de l'ambiguïté sémantique dans la poésie de Senghor fonde donc le caractère protéiforme des images que s'en fait le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture. C'est d'ailleurs ce même caractère protéiforme des apparaissants qu'engendrent les nombreux silences jalonnant la poésie senghorienne.

¹⁷⁶ *Idem*

¹⁷⁷ Léopold Sédar SENGHOR, « .Élégie des Alizés », *op.cit.*, p.268.

1.2. Une parole silencieuse

La parole poétique de Senghor ne s'oppose pas au silence. Au contraire elle se fait silence, elle est silence. C'est du silence que part cette parole et c'est aussi vers lui qu'elle va. C'est au sein des espaces de silences qui rythment son déploiement que le dire poétique Senghorien acquiert une force émotionnelle remarquable. Le silence donne à la parole du poème cet aspect inachevé que le sujet-lisant tente naturellement de combler pendant l'expérience de lecture au moyen de la présentification. Ce faisant, il crée sur *ce-qui-est*, et qu'il ne perçoit pas, autre-chose, jamais conforme à *ce-qui-est* réellement. En fait, les tentatives d'achèvement du poème — qui sans cesse se vide et se recharge sémantiquement et figurativement — ajoutent des couches de sens et de formes au texte premier. Par conséquent, l'apparaissant-de-phantasia se donne à voir dans une diversité formelle.

Pour ainsi dire, dans la poésie senghorienne, le silence précède, organise et succède la parole dans la mesure où cette parole est toujours déjà silence. Le poème des mots est dédoublé par un autre poème tout aussi significatif : celui des silences. Plus exactement, le texte senghorien des silences est une œuvre dont les lignes sont tracées par des ellipses et des sous-entendus qui y installent le charme du mystère, du sacré et du secret en recouvrant sur l'ensemble des faits et des personnages un épais voile d'indéfini.

C'est ainsi que, Senghor fait silence sur le véritable nom de son épouse qu'il n'appelle que par des mots tels que « Princesse », « sopé », «sœur », « Dame » ou « Amie ». En fait, ici, le poète fait de ces noms communs des noms propres appelant uniquement son épouse dont le pseudonyme est aussi « princesse de Belborg ». Plus exactement, lorsqu'il lit l'*Œuvre poétique* (Seuil, 1990) le sujet-lisant rencontre des passages comme, « Belborg, Belborg ! Belborg, Belborg ! Ainsi murmurait ma mémoire, et dans le paquebot qui m'emportait, les machines rythmaient ton nom Princesse, et l'Afrique nocturne » (p.138), « Princesse, ton épître m'est parvenue au cœur des pays hauts, entre Gambie et Casamance » (p.145) ou encore, « Ce soir Sopé, ton visage est un ciel de pluie que traverse furtifs les rayons de tes yeux » (p.153) qui¹⁷⁸ sont autant de lieux où Senghor parle de son

¹⁷⁸ Léopold Sédar SENGHOR, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990, pages 138, 145 et 153.

épouse qu'il ne nomme jamais explicitement. La raison de cette démarche est qu'en nommant son aimée par la voie détournée de l'allusion ou de la métaphore, le poète la protège de toute tentative de saisissement en installant autour d'elle une barrière de silence propre au mystère du sacré et à l'épanouissement du rêve chez le sujet-lisant.

En fait, dans les poèmes de Senghor, le corps du silence même enfante la parole. C'est dans le silence que se niche le savoir mystérieux de la nuit, de la forêt et des tams-tams vibrant sous les mains des initiés. Ce rapport entre silence et Savoirs apparaît au poète pendant son enfance comme l'indiquent ces mots :

C'est le silence alentour.

*Seuls bourdonnent les parfums de brousse, ruches d'abeilles rousses qui
[dominent la vibration grêle des grillons*

Et tam-tam voilé, la respiration au loin de la nuit.

Toi Tokô'Waly, tu écoutes l'inaudible.¹⁷⁹

Ce rapport intime et profond au silence, Senghor le tient donc de Tokô'Waly, son oncle et initiateur au savoir sacré. Cependant, le silence qui fonde la parole poétique senghorienne n'est pas absence de parole. Il est plutôt parole inaudible des dieux et des aïeux ; il est parole créatrice. Ce dire silencieux recèle entre les plis de son déploiement inaudible non seulement les secrets de l'origine du monde mais aussi l'énergie nécessaire à la lecture présentifiante du texte. Il faut dire que le thème du silence occupe une place non négligeable dans la poésie senghorienne dans la mesure où son mouvement s'est maintes fois organisé autour des lieux silencieux. En vérité, Senghor est un parolier du silence et/ou un parolier silencieux. Parce que, sous sa plume le silence prend forme comme fondement de toutes les activités essentielles à la vie de l'être humain.

C'est ainsi que, le silence apparaît à la fois comme la voie qui permet à Senghor d'entrer dans le monde mystique des masques et la voix par laquelle le poète et les masques s'expriment. C'est dans cette perspective qu'il écrit : « Masques aux quatre points d'où souffle l'Esprit/ Je vous salue dans le silence »¹⁸⁰. Ensuite, il apparaît que c'est le

¹⁷⁹ Léopold Sédar SENGHOR, « Que m'accompagnent kôras et balafong », *Idem*, p.38

¹⁸⁰ Léopold Sédar SENGHOR, « Prière aux masques », *op.cit.*, p.25.

silence qui fonde l'ambiance et toute la tension palpables sur un champ de bataille avant et /ou après les hostilités. C'est le silence qui précède les bruit des armes et c'est encore lui qui les succède en donnant aux combattants un cadre spatio-temporel dans lequel ils écoutent « Les contes des veillés noires les bercent, et les voix graves qui épousent les sentiers du silence »¹⁸¹.

De même, le silence est la manifestation concrète de l'absence de l'aimée. Effectivement, c'est parce qu'il ne l'entend plus que le poète acquiert une conscience continue que sa *Princesse* n'est pas à côté de lui. Le silence est pour ainsi dire la concrétisation de l'éloignement spatial des amoureux comme l'indique ce segment : « Cette absence longue à mon cœur/Cette vacance de trois mois comme ce sombre couloir de trois semestres captifs. (...) / Et ton silence distant comme une mémoire qui s'oublie ! »¹⁸² En outre, le silence est le moyen par lequel s'exprime la douleur lorsque la parole atteint la limite des mots. Le silence est au delà des mots. De ce fait, il exprime l'inexpressif, il est seul apte à dire le ressentir profond de l'Homme. C'est donc en toute logique que le poète recourt au silence pour exprimer toute sa douleur au moment où il est contraint de se séparer d'avec sa « *Dame* ». En voici l'extrait :

*Est-ce donc la nuit pour toujours oh ! le départ sans au revoir ?
Je pleurerai dans les ténèbres, au creux maternel de la terre
Je dormirai dans le silence de mes larmes
Jusqu'à ce qu'effleure mon front l'aube laiteuse de ta bouche.*¹⁸³

Par ailleurs, le silence est la marque de respect et de soumission qu'adresse le néophyte à son maître et initiateur. C'est le prix que paye au sage celui qui veut acquérir la sagesse. Autrement dit, le silence est le prix du savoir. C'est précisément dans cette perspective d'idées que le poète s'incline aux « pieds » des « Ancêtres présents » à travers leurs « masques qui défient le temps » en disant ces mots : « L'eau pure sur mes pieds, servante,

¹⁸¹ Léopold Sédar SENGHOR, « Camp 1940 », *Idem*, p.79.

¹⁸² Léopold Sédar SENGHOR, « Vacances », *Ibid.*, p.44.

¹⁸³ Léopold Sédar SENGHOR, « Je t'ai accompagnée » *Ibid.*, p.179.

et seules leurs blanches semelles sur les nattes de silence »¹⁸⁴. En fait, le silence est ce qui fonde le mystère, c'est ce qui exprime le mieux l'indicible. Plus exactement, lorsque le corps de la réalité dépasse le domaine de définition de la parole, l'expression se fait silence. C'est d'ailleurs ce que souligne Senghor lorsque posant les yeux sur sa dulcinée, il ne trouve point les mots pour exprimer l'étendue de sa beauté qui de ce fait devient mystère, énigme. C'est pourquoi il déclare : « Je t'ai accompagnée jusqu'au village des greniers, aux portes de la Nuit/ Et j'étais sans paroles, devant l'énigme d'or de ton sourire »¹⁸⁵

L'énigme et le silence sont intimement liés. En effet, non seulement l'énigme accouche du silence du fait que les mots se taisent lorsqu'ils rencontrent une réalité énigmatique ; mais, réciproquement, le silence donne vie à l'énigme. Parce que tout ce qui est indicible, tout ce qui conduit à l'échec des mots devient énigme. D'ailleurs, cette relation entre le silence et l'énigme est clairement lisible dans les poèmes de Senghor où la parole se singularise par le fait qu'elle laisse subsister, en elle et autour d'elle, des lieux silencieux où s'épanouit le pouvoir imaginal du sujet-lisant.

C'est précisément ce qui se donne à voir lorsqu'en parcourant des lignes traçant la vie d'un personnage — le poète — évoluant sagement dans un univers chaotique¹⁸⁶, le sujet-lisant rencontre une phrase comme : « Non !... »¹⁸⁷ Cette phrase certes courte et brève suscite en lui une multitude d'interrogations. Parce que la brièveté de cette phrase et son caractère presque laconique contrastent avec la personnalité de celui qui la profère et qui se définit lui-même comme *le maître-de-langue*. Pour ainsi dire, le sujet-lisant se trouve confronté à l'insolite d'un *maître-de-langue* qui semble avoir perdu sa langue ; un *maître-du-dire* mis en échec par une réalité manifestement indicible. Par conséquent,

¹⁸⁴ Léopold Sédar SENGHOR, « Le retour de l'enfant prodigue », *op.cit.*, pp.50-51.

¹⁸⁵ Léopold Sédar SENGHOR, « Je t'ai accompagnée », *Idem.*, p.178.

¹⁸⁶ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », *Ibidem.*, pp.268-269.

¹⁸⁷ *Idem.* p.269.

pour tenter de saisir le sens de cette phrase, le sujet-lisant expérimente plusieurs possibilités figuratives. Plus exactement, l'audition première de cette phrase peut s'orienter vers l'expression d'une révolte. Cette phrase peut être entendue comme le signe annonciateur d'une action pouvant conduire l'éradication du chaos environnant.

À l'écoute de ce cri, le sujet-lisant peut se figurer un poète qui est révolté et décidé d'agir pour restaurer l'ordre. Mais cette phrase peut aussi être un cri d'agonie : le chant funeste d'un être humain résigné qui renonce à se battre et qui demande grâce. En d'autres mots, cette phrase peut non seulement dire l'indignation et annoncer la révolte mais elle est aussi capable de proclamer la capitulation, le renoncement. La brièveté de cette phrase passe donc volontairement sous silence de nombreux détails dont la présence aiderait à identifier avec clarté le sentiment dont elle est la voix. Ici, le poème senghorien échappe au sujet-lisant en se taisant.

Mais par ce silence, le poème parle encore mieux, car il s'exprime dans la pluralité des voix / voies qui tentent d'en résoudre l'énigme. Effectivement, l'une des caractéristiques de la parole poétique senghorienne est le mystère du voile obscur qu'elle jette sur ce qu'elle nomme. Cette obscurité mystérieuse s'explique, entre autres, par le fait que la poésie est fondamentalement orientée vers le monde interne de l'Homme : un univers interne qu'il exprime et auquel il s'adresse. Pour ainsi dire, la poésie de Senghor s'origine dans *l'inconnu-en-l'homme* qu'elle traverse de bout en bout avant de poursuivre sa route vers un infini qui n'est pas extérieur à l'être humain, mais plutôt en lui. La poésie de Senghor s'abreuve à la source mystérieuse, infinie et inconnue de l'âme senghorienne.

Cette intimité avec l'inconnu et/ou le mystère de l'être humain explique que la poésie senghorienne soit portée sur le secret, sur l'énigme, sur la signification par le détour. Autrement dit, en elle l'obscurité de l'énigme est essentielle. Ainsi la poésie de Senghor ne livre jamais une réalité aisément figurable. Elle dit toujours par l'écart, elle pose des énigmes. Les révélations qu'elle fait à travers des mots, enceintes de silence, ne sont en réalité que des leurres pour l'intelligence critique et des lueurs à suivre pour le pouvoir imaginal du sujet-lisant. C'est précisément dans cette perspective d'idées que l'intelligence

de l'expression « Amenez les drapeaux devant l'ire de Dieu, devant l'abondance de Dieu »¹⁸⁸ ne saurait se faire sans hésitations. Lorsque le sujet-lisant entreprend la compréhension de cette phrase plusieurs possibilités interprétatives s'offrent à lui, presque automatiquement. En effet, dans ce segment, le tableau qui s'offre au lecteur est d'abord celui d'un Dieu autoritaire exigeant des offrandes quoique vivant dans l'abondance. Cette contradiction résultant presque d'un caprice d'enfant, redescend le grand Dieu au niveau d'un petit dieu voire à celui d'un simple homme. De ce fait, le sujet-lisant pourrait penser que cette expression est un assaut poétique des religions avec les armes de l'athéisme.

Or le poète était un grand croyant dans la mesure où, bien que chrétien, il avait toujours un regard intéressé sur les autres formes de culte. Par conséquent, le sujet-lisant se voit contraint de réévaluer sa vision des choses. Pour ce faire, il pourrait lire dans cet extrait de poème senghorien une désignation sarcastique et/ou satirique de l'homme politique à qui la présentation des drapeaux, signe d'allégeance, donne des allures de Dieu.

Cette expression serait donc une critique de l'orgueil excessif caractérisant certaines autorités politiques se prenant pour des dieux du fait de l'immensité de leurs pouvoirs. Mais là encore, des zones d'ombres subsistent dans la mesure où s'il s'était agi d'une satire contre les abus du pouvoir politique, la graphie de *Dieu* se serait faite avec un « d » minuscule. Toute chose confortant la thèse selon laquelle le Dieu blâmé ici est bien celui vénéré par les grandes religions monothéistes. Ainsi, le sujet-lisant se trouve face à une pluralité d'hypothèses interprétatives conduisant chacune à une intelligence différente du poème. Cette multitude de voix/voies trouve sa source dans l'obscurité que jette sur le texte le dire-énigmatique.

Finalement, la parole poétique senghorienne s'écoule dans un silence propre au mystère. Cette parole silencieuse est donc une énigme que le lecteur tente de résoudre par des approches multiples dont le plus grand mérite est d'ajouter et/ou de révéler de nouvelles couches sémantiques, un peu comme si la parole poétique disait le monde en un seul souffle.

¹⁸⁸ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés » *op.cit.* p.267.

1.3. De la fusion nominative

La lecture des poèmes de Senghor laisse entrevoir une vision englobante des réalités évoquées. C'est un peu comme si toutes les choses fusionnaient en un seul corps. La parole poétique senghorienne est globalisante comme l'illustre l'extrait suivant :

*« Nuit d'Afrique ma nuit noire, mystique et claire noire et brillante
Tu reposes accordée à la terre et les collines harmonieuses.
Ô Beauté classique qui n'est point angle, mais ligne élastique élégante
[élancée !
Ô visage classique ! Depuis le front bombé sous la forêt de senteurs et les yeux
[larges obliques jusqu'à la baie gracieuse du menton et
L'élan fougueux des collines des collines jumelles ! Ô courbes de douceurs
[visage mélodique !
Ô ma lionne ma beauté noir, ma nuit noire ma Noire ma Nue
Ah ! Que de fois as-tu fait battre mon cœur comme le léopard indompté dans sa
[cage étroite.¹⁸⁹*

Comme cela se donne à voir dans cet extrait, la parole poétique de Senghor est par excellence fusionnante. C'est ainsi que, la nuit africaine n'est pas ici présentée isolément. Au contraire, elle est offerte au sujet-lisant dans un mouvement de rapprochement et/ou d'assimilation avec le continent africain lui-même. En fait, la nuit africaine est déjà à l'image du continent africain qui, lui-même, se donne totalement à voir dans le spectacle de sa nuit. Pour ainsi dire, dans la poésie senghorienne, l'espace et le temps africains coexistent et sont présentés dans le même souffle verbal. Ce n'est pas tout, la parole senghorienne ne fusionne pas que les faits de la nature entre eux, elle fait aussi tomber les frontières corporelles entre les Hommes et la nature. Ainsi en est-il de la nuit africaine présentée sous les traits d'une femme africaine qui, elle-même, se donne à voir comme une lionne. Ce segment offre donc une vue panoramique à la fois des paysages africains, de la nuit africaine et de la femme noire qui est semblable aux espaces sublimes, mystérieux, originels et insondables de l'Afrique.

Chez Senghor, il n'y a pas de digues entre les différents éléments de l'univers. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il éprouve, pour le continent africain en tant qu'espace

¹⁸⁹ Léopold Sédar SENGHOR, « Que m'accompagnent Kôras et Balafong », *op.cit.* p.39.

géographique, un amour semblable à celui qu'il éprouve pour la femme africaine en tant qu'individu. Pour le poète, ces deux réalités se ressemblent et dépendent l'une de l'autre. C'est pourquoi le mouvement de sa parole les fusionne en procédant à une personnification féminisante du continent africain qui, de fait, s'offre à voir sous les traits physique de la femme africaine : « Beauté élastique (...) ligne élastique élégante élancée. »¹⁹⁰. Dans son écoulement, la parole poétique de Senghor englobe, elle unifie. Elle fait tomber toutes les barrières entre tous les corps situés dans son champ d'opération. Cette destruction des digues fait que les propriétés des corps, différents à l'origine, fusionnent pour engendrer une réalité nouvelle, un univers totalement homogène fruit d'une synthèse harmonieuse d'hétérogénéités.

Il convient de souligner au passage que quasiment toute la poésie senghorienne se construit suivant cette structuration fusionnante. C'est ainsi que dans cette poésie, l'Afrique absente, désirée, recherchée est aussi l'Afrique éternellement présente, possédée, sinon mieux génétiquement inscrite dans le corps du poète-chercheur. De même, par ce mouvement globalisant du dire poétique, la reine de Saba — symbolisant la femme africaine en général—, l'Afrique, la princesse Belborg, l'Europe se donnent à voir sous des traits communs : ceux de l'objet après lequel soupire le poète. Autrement dit, sous les traits d'une femme aimée et aimante, présente même lorsqu'elle s'absente : c'est une nature-femme, une femme-vitale.

De la destinée de ce continent-mère dépend donc, non seulement le destin du poète, mais aussi celui de toute la communauté clanique, ethnique et/ou humaine. En vérité, c'est parce que Senghor a une conscience vive de cette destinée commune que ses poèmes pointent avec une tension amoureuse égale les univers européen et africain. En effet, le poète entretient avec ces deux continents le même rapport affectif. À ses yeux, l'opposition entre l'Europe et l'Afrique n'est que superficielle, parce qu'en réalité, unis par une seule et unique « Mer intérieure », ces deux continents sont deux « sœurs complémentaires : l'une est couleur de flamme et l'autre, sombre, couleur de bois précieux ».¹⁹¹

C'est d'ailleurs cette désignation englobante qui organise les mentions de Soukeïna-de-soie noire et Isabelle-la-belle en ces mots : « Un matin, donc, arrivèrent en courant Isabelle-la-belle aux yeux de transparence bleue, Soukeïna-de-soie noire, sourire de soleil

¹⁹⁰ Léopold Sédar SENGHOR, « Que m'accompagnent Kôras et Balafong », *Ibid.*

¹⁹¹ Léopold Sédar SENGHOR, « Vacances », *Op. cit.*, p.45.

sur les lèvres de mer !»¹⁹². C'est encore cette nomination fusionnante qui pointe la ressemblance frappante entre Kouss et Peter Pan : «Je me réveille je m'interroge, comme l'enfant dans les bras de Kouss que tu nommes Pan »¹⁹³.

De même, cette tendance à fusionner par la nomination se manifeste lorsque le poète rend hommage à la fois au peuple noir, aux travailleurs noirs et à tous les travailleurs de modeste condition dans le monde. Effectivement, lorsque parcourant l'« Élégie des Alizés », par exemple, le sujet-lisant arrive au segment délimité par la « Nuit Alizés du Royaume d'enfance » et « la floraison de nos joies »¹⁹⁴, il peut aisément entendre un chant de gloire en hommage aux oubliés. Plus précisément, il entend un chant en l'honneur de « tous les paysans » qui « ne se contentent pas de traire, et de pousser l'âne et le dromadaire, pour ployer le genou devant la bascule » et « qui sans tour arrondissent greniers et cases Relèvent les carrés »¹⁹⁵ de leurs « mains de labeur laboureurs ». Autrement dit, c'est ici un hommage rendu à tous ces gens qui portent sur leurs épaules le poids alimentaire du monde. Il s'agit entre autres de ces « pêcheurs » qui « revigorent filets et flottes de pirogues » et de ces « pasteurs » qui « raniment les troupeaux sous l'Harmattan ».¹⁹⁶

Simultanément, cet hommage constitue une dénonciation de l'injustice sociale dont sont victimes tous ceux qui exercent des métiers exigeants physiquement et moralement dans la mesure où ils ne sont jamais traités à la hauteur de la pénibilité de leurs travaux. C'est pourquoi, aux yeux de Senghor, les travailleurs modestes d'Europe, d'Asie d'Amériques et d'Afrique « qui déchantent au chant de la moisson » sont semblables à « tous les travailleurs noirs ». Par conséquent, le poète éprouve à leur égard, sans distinction, un même sentiment fraternel qui transparait dans cet hommage aux multiples couleurs : « ô tous mes frères, que je chante votre sang rouge, vos labeurs blancs mais vos joies noires ».¹⁹⁷

La lecture de ce segment de la poésie senghorienne laisse donc entrevoir des heurts incessants entre l'engagement spécifique du poète dans le combat pour l'histoire et la dignité du peuple noir et son investissement dans la défense des droits et de la dignité de

¹⁹² Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés » *Idem*, p.270.

¹⁹³ Léopold Sédar SENGHOR, « Chants d'ombre », *Idem*, p.42.

¹⁹⁴ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », *Ibid.*, pp.274-275.

¹⁹⁵ *Idem*, p.274.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ibid.*

tous les citoyens du monde. En effet, lorsque Senghor dit : « Je chante dans mon chant tous les travailleurs noirs et tous les paysans pêcheurs pasteurs/ Qui déchantent au chant de la moisson »¹⁹⁸, l'amplitude de son engagement s'élargit. Sa parole suit un regard qui a excédé les limites de la communauté noire pour embrasser tous ceux qui dans le monde souffrent de l'injustice sociale. Cet élargissement n'est pas une dispersion stérile. Au contraire, elle découle de la volonté de mettre en évidence les traits communs entre les conditions de vie et de travail des noirs et celles des membres d'autres communautés afin de souligner l'importance d'œuvrer ensemble à la construction d'un avenir plus harmonieux.

Ainsi, deux perspectives figuratives, au moins, se superposent fusionnellement à la lecture de ce segment poétique. En effet, c'est comme si, pendant l'expérience de lecture, tous les travailleurs modestes du monde se présentaient au voir proprement interne du sujet-lisant avec la peau noire tout en restant blancs, jaunes ou rouges. En fait, dans ce segment, le noir devient une couleur symbolique pour désigner tous ceux qui travaillent durement sans jamais recevoir de la société la récompense respectueuse qu'ils méritent. Évidemment, cette fusion est d'une profondeur telle que son fond est logiquement sombre, et donc invisible. Par conséquent, non seulement l'apparaissant qui s'offre au sujet-lisant ne se dévoile pas totalement, mais encore, la partie qui se dévoile présente une infinité de facettes. Cependant, cette diversité d'apparitions n'altère aucunement l'intégrité formelle de l'apparaissant qui conserve son unicité toute en se présentant différemment : c'est un apparaissant protéiforme.

Le même type d'apparaissant s'offre au sujet-lisant lorsqu'entre les lignes du poème senghorien il rencontre une expression comme « Nuit alizéenne, élyséenne nuit joalienne »¹⁹⁹. En effet, il lui est difficile de se figurer nettement la nuit qui habite le poème en ce lieu précis. Parce que, Senghor instaure dans ce segment une *con-fusion* nominative entre la nuit africaine qui se distingue par une obscurité opaque, et celle d'Occident qui est généralement perforée des points lumineux engendrés par un réseau d'éclairage public développé.

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », *op.cit.*, p.273.

Plus exactement, en nommant ces deux nuits dans un même mouvement et avec une même énergie, le poème senghorien fusionne les espaces référentiels respectifs de ces deux nuits en une seule qui est inconnue du lecteur. Par conséquent, le sujet-lisant a du mal à se faire une figuration de ce dont il est ici question. Puisque, par expérience et suivant ses connaissances des différences entre le Sénégal et la France, il se projette en interne la nuit joalienne dans une obscurité profonde et totale, insuffisance et carence ou absence d'éclairage public obligent, alors que la nuit élyséenne est clairsemée de sources lumineuses — Paris étant surnommé la « *Ville-Lumière* » et les champs Élysées pouvant constituer l'épicentre lumineux du sens de ce surnom. En d'autres mots, parce que le sujet-lisant sait que, les nuits joalienne et élyséenne se donnent à voir par des images totalement différentes, il peine à se figurer la nuit qui habite le poème qu'il lit. Et même lorsque dans sa tentative figurative, il vise cette nuit au carrefour des ombres opaques de Joal et des illuminations des champs Élysées, il reste incapable de pointer cet hypothétique carrefour avec précision. Toute chose pouvant, entre autres, s'expliquer par le fait que la nuit du poème de Senghor est une nuit singulière, c'est la nuit première : celle d'avant toutes les nuits du temps des Hommes.

Finalement, la fusion nominative permet à Senghor de renverser les frontières entre des réalités différentes pour en donner une vision entière plus précise. Cette désignation englobante permet au poète de mettre en évidence l'existence systématique de points de contacts, même entre des éléments manifestement opposés. Plus exactement, la parole poétique senghorienne souligne l'intimité essentielle des contraires en reléguant les oppositions au rang de simples superficialités. Pour le poète, le but de cette démarche est d'annuler la nécessité de choisir entre deux univers sociaux, entre deux cultures, deux continents pour lesquels il a une égale affection : l'Afrique et l'Europe. C'est précisément pour cette raison que la parole poétique senghorienne instaure dans le sillon de son déploiement une remarquable harmonie des contraires.

1.4. De l'harmonie des contraires

L'harmonie des contraires se manifeste dans les poèmes senghoriens parce que le poète écrit la dualité de sa propre personne. Pour lui, la parole ne saurait être uniforme. Au contraire, le verbe est toujours déjà pluriel. C'est d'ailleurs dans cette perspective d'idées que ses messages sont toujours à plusieurs facettes comme il le dit si bien en ces mots : « Telles sont ma réponse et ma récade bicéphale : gueule du Lion et sourire du Sage ».²⁰⁰ En effet, Senghor est pour l'action commune de toutes les cultures du monde dans l'édification d'une *civilisation de l'universel*. Pour lui, toute dualité doit s'orienter vers la concrétisation d'une forme d'unité ; et cela dans tous les domaines. C'est précisément cette vision des choses qui va structurer son écriture dont le mouvement épouse à la fois sa volonté de valoriser et de préserver les traditions africaines et son rêve de bâtir une civilisation nouvelle, fruit d'une fusion parfaite de toutes les cultures.

C'est ainsi que, dans les poèmes senghoriens, le passé et le futur se confondent. Effectivement, lorsque le poète tourne le regard vers le passé de son peuple et/ou vers les souvenirs de son enfance, il ne perd jamais de vue la direction d'un avenir qui reste à construire. Pour lui, le retour vers le passé n'est que prise d'élan, geste de retrait pour mieux percevoir les opportunités d'un avenir meilleur ; un avenir aussi glorieux et prestigieux que le présent et le passé. C'est suivant ce postulat que le passé et le futur sont donnés à voir en même temps dans la poésie senghorienne. Puisqu'en réalité, il n'y pas de frontières entre les deux, tout comme il n'y aucune barrière entre l'enfance et le paradis ou entre la mort et la vie. D'ailleurs, cette vision des choses est mainte fois rappelée par le poète : « Je ne sais en quels temps c'était, je confonds toujours l'enfance et l'Éden/ Comme je mêle la Mort et la Vie-un pont de douceur les relie »²⁰¹.

C'est assez dire que la parole poétique senghorienne est entièrement orientée vers le métissage : vers le brassage des différences pour que surgissent des réalités nouvelles encore plus fortes. C'est une parole dont le mouvement et l'intensité visent le dépassement de toutes formes de dualité en instaurant une fusion parfaite des contraires.

²⁰⁰ Léopold Sédar SENGHOR, « Messages », *Op.cit.*, p.111.

²⁰¹ Léopold Sédar SENGHOR, « D'autres chants », *Idem.*, pp.153-155

Robert Jouanny rend parfaitement compte de cette vision senghorienne du monde lorsqu'il écrit :

*Le sentiment de la dualité est fondamental chez Senghor : non pas seulement la dualité blanc/noir, maître/esclave, mais surtout celle, plus difficilement surmontable, entre profane et sacré, éphémère et éternel, réel et surréel. Son désir constant (...) est de transgresser, de féconder l'obsédante dualité du monde, qui (...) s'impose à tout esprit humain et à laquelle il est plus sensible peut-être qu'un autre pour l'avoir vécue personnellement au carrefour de deux civilisations.*²⁰²

En fait, conformément aux traditions africaines, la poésie senghorienne se construit suivant un monisme spirituel récusant toute forme de dualité dans l'expérience humaine. Autrement dit, elle ouvre systématiquement des voies de communications entre des réalités à première vue totalement opposées. Plus exactement, elle ruine les frontières séparant des oppositions telles que la mort et la vie, la joie et la peine, le visible et l'invisible. C'est précisément dans cette perspectives d'idées que s'inscrit le poème « À New York »²⁰³ dans la mesure où il se structure suivant une véritable harmonie des contraires en faisant successivement fusionner des oppositions.

Ce poème donne à voir une ville de New York tout à la fois comme un lieu d'abondance et de pénurie. En effet, bien que New York soit une ville belle et toute puissante avec sa « beauté, ces grandes filles d'or aux jambes longues »²⁰⁴ ses « yeux de métal bleu », son « sourire de givre » ainsi que ses « gratte-ciel qui défient les cyclones sur leurs muscles d'acier et leur peau satinée de pierre »²⁰⁵, elle demeure, néanmoins, une ville marquée du sceau de l'absence, de la carence. C'est une ville dans laquelle la pénurie règne en maître absolu comme l'indiquent symboliquement « les trottoirs chauves de Manhattan ». Plus exactement, c'est une ville « sans un puits ni pâturage, tous les oiseaux de l'air/ Tombant soudain et morts sous les hautes cendres des terrasses ».²⁰⁶

²⁰² Robert JOUANNY, « Dimension spirituelles de la poésie de Léopold Sédar Senghor », dans DURAND J-F., *Péguy-Senghor. La parole et le monde*, Paris, l'Harmattan, 1996, p.128.

²⁰³ Léopold Sédar SENGHOR, « À New York », *Op.cit.*, pp.119-121.

²⁰⁴ *Idem*, p.119

²⁰⁵ *Ibidem*

²⁰⁶ *Ibid.*

À la lecture de ces lignes, la figuration que le sujet-lisant se fait intérieurement de la ville de New York est celle d'un lieu qui, au delà des signes indéniables de puissance et d'opulence, souffre en son intimité de grandes et très virulentes carences. Plus exactement, le sujet-lisant arrive à se projeter, en voir proprement interne, une ville dans laquelle la richesse et la pauvreté se tiennent la main. Parce que, en dépit de sa beauté et de son prestige, New York n'a « Pas un rire d'enfant en fleur », « Pas un sein maternel », « Pas un mot tendre en l'absence de lèvres », « Et pas un livre où lire la sagesse ».²⁰⁷ De la même façon, l'harmonie des contraires se donne à voir dans ce poème senghorien à travers la ruine de la dualité nuit/jour. Parce qu'entre les lignes de ce texte, la nuit fusionne avec le jour et les deux s'annulent dans un remarquable intervertissement des propriétés que le poète souligne en ces termes : « J'ai vu Harlem bourdonnant de bruits de couleurs/ (...) J'ai vu se préparer la fête de la nuit à la fuite du jour. / Je proclame la nuit plus véridique que le jour ».²⁰⁸

De même, la ville de New York est présentée comme un lieu où les couleurs se mélangent pour enfanter d'autres couleurs. Cet extrait du poème dans lequel la fusion du blanc et du noir débouche magiquement sur le bleu l'illustre assez clairement : « Et j'ai vu le long des trottoirs, des ruisseaux de rhum blanc, des ruisseaux de lait noir dans le brouillard bleu des cigares ».²⁰⁹ Pour ainsi dire, à New York les barrières entre les ethnies et les cultures différentes n'existent plus. Et cette ruine des frontières permet l'émergence progressive, du tumulte de cette ville, d'une nouvelle race de citoyen du monde. Un citoyen fruit de l'harmonie des contraires : un mélange de « rhum blanc » et de « lait noir ».

En outre, la fusion des contraires s'illustre dans ce poème de Senghor à travers l'annulation de la dualité tradition/ modernité. En effet, l'image qui émerge entre les lignes de ce texte est celle d'une ville dans laquelle des éléments propres au passé s'insèrent avec succès dans des pratiques spécifiques au monde moderne. Autrement dit, bien qu'elle soit le lieu d'un triomphe de la raison à travers des prouesses techniques et technologiques symbolisées par « des rues de gratte-ciel (...) dont les têtes foudroient le ciel »,²¹⁰ New

²⁰⁷ Léopold Sédar SENGHOR, « À New York », *op.cit.*, pp.119-120.

²⁰⁸ *Idem*, p.120.

²⁰⁹ *Ibidem*, p.121.

²¹⁰ *Ibid*, p.119.

York apparaît aussi comme un lieu où le poète voit « revenir les temps très anciens » avec leur cortège d'histoires fabuleuses comme la légende urbaine de ses « fleuves bruissants de caïmans musqués et de lamantins aux yeux de mirages ».²¹¹

La lecture de ce poème permet donc au sujet-lisant de se figurer concrètement les avantages d'une harmonie des contraires au sein de la société. En effet, il apparaît que le prestige de la ville de New York trouve son fondement dans la fusion parfaite de toutes les différences constituant ses corps physique et moral. Autrement dit, que son charme découle de sa volonté de dépasser toutes formes de dualité pour viser l'unification des contraires. Ainsi, cette mise en évidence des oppositions fondant la puissance et la beauté de New York est une invitation adressée à tous les Hommes pour qu'ils dépassent leurs différences en mettant leurs spécificités dans l'édification d'une civilisation de l'universel.

C'est aussi cette harmonie des contraires que rencontre le sujet-lisant dans le segment de l'« Élégie des Alizés » délimité par « Or voici souches et khakhams livrés au feu », « et que l'absence soit présence ».²¹² Effectivement, il y a, à la lecture de cet extrait, la révélation d'une remarquable symbiose des différences. D'abord, s'observe le contraste entre la sérénité du poète amoureux et le tourbillon des éléments de la nature, à cause du changement des saisons. Plus exactement, le sujet-lisant a la vision d'une coexistence de forces contraires dans le monde intérieur même du poète où se côtoient fertilement la « sagesse » « des longues méditations » et la folie des « cataractes des sangs anciens »,²¹³ autrement dit la colère. De même, cette concomitance des différences se manifeste non seulement lorsque la maladie et la joie se donnent la main : « Entre deux crises, le sourire de brise sur l'oseille de l'Aïeule. /Non, sous tes yeux je serai, soufflera sur ma fièvre le sourire de tes yeux alizés »²¹⁴ mais aussi lorsque l'être et le non-être des choses se neutralisent pour « que l'absent soit présent ».

²¹¹ *Ibid*, p.121.

²¹² Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », *Op.cit.* pp.276-278.

²¹³ *Idem.* p.277.

²¹⁴ *Ibidem.*

Ainsi, à la lecture de ces segments poétiques senghoriens, le sujet-lisant se projette en voir proprement interne un univers dans lequel fusionnent les différences et/ou les oppositions pour donner naissance à de nouvelles réalités spirituelles et physiques. Plus précisément, le sujet-lisant des poèmes de Senghor voit intérieurement des actions et/ou des personnages lui apparaissant à la fois sous plusieurs facettes tout en conservant en eux-mêmes une certaine unicité. Ces objets qui apparaissent simultanément uniques et variables dans leur être-au-monde présentent, pour ainsi dire assez clairement, le caractère protéiforme propre aux apparaissants-de-phantasia.



Il apparaît que le caractère protéiforme des images senghoriennes trouve sa source non seulement dans un parfait jeu des ambiguïtés sémantiques construites grâce à un recours au suprasensible et à l'obscurité ; mais aussi dans le fait que la parole silencieuse qui structure la poésie senghorienne pose au sujet-lisant des énigmes dont les tentatives de résolution ajoutent et/ ou révèlent aux poèmes de nouvelles couches sémantiques. De même, cette articulation de l'analyse a montré que l'instabilité formelle des images de la poésie senghorienne découle de la fusion nominative de la réalité qui permet au poète de renverser les frontières entre les oppositions pour donner aux choses évoquées une forme d'unicité au delà de la variabilité de leurs apparitions. Ce chapitre a aussi établi que la variabilité formelle de ces images de la poésie senghorienne trouve sa source dans le fait que la parole du poète instaure dans son mouvement une véritable harmonie des contraires permettant le surgissement de nouvelles réalités -spirituelles et physiques - qui sont simultanément uniques et multiples. En un mot, les images que se projette intérieurement le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture de la poésie senghorienne sont des apparaissants-de-phantasia. De ce fait, elles ne se donnent à voir que suivant une certaine discontinuité.

CHAP. 2 - DES APPARITIONS DISCONTINUES

Lorsqu'il feuillette les poèmes senghoriens, le sujet-lisant est confronté à des objets-images qui se s'offrent à lui que de manière discontinue. En effet, il fait la rencontre d'apparitions qui surgissent et s'évanouissent sans cesse dans son esprit, non seulement pendant l'expérience de lecture mais aussi après celle-ci. Plus précisément, les images que voit intérieurement le sujet-lisant sont des apparaissants-de-phantasia qui lui jaillissent subitement à l'esprit avant de disparaître : ces images de la lecture sont incapables de stabiliser leur *quasi-présence* au monde.

Ainsi, on peut se demander si la discontinuité des images senghoriennes trouve sa source dans l'ambivalence des mots et expressions constituant la parole de ce poète ? Ou alors, si elle s'explique par la stylistique de la discontinuité lisible entre les lignes des poèmes senghoriens ?

De même, la discontinuité de ces apparaissants-de-phantasia ne peut-elle pas s'expliquer par la porosité spatio-temporelle caractérisant l'univers diégétique des poèmes de Senghor ?

Ce sont ces interrogations qui organiseront principalement cette articulation de l'analyse en la conduisant successivement à étudier la pluralité figurative, les traitements du Temps et de l'Espace ainsi que les modalités d'une écriture de la discontinuité dans la poésie senghorienne.

2.1. La pluralité figurative

Dans la poésie senghorienne, les mots sont « enceintes d'images ».²¹⁵ Ce sont des mots qui recèlent en eux déjà une pluralité d'images potentielles dont l'activation se fera sous l'action du sujet-lisant. Cette multitude d'images dans le corps même des mots conduit à une pluralité sémantique et à une diversité figurative. En fait, la parole poétique senghorienne laisse le sujet-lisant en autonomie relative devant toutes les images qu'enfantent ses mots. De ce fait, le sujet-lisant peut choisir librement les images qui lui conviennent pour l'intelligence du poème. Cependant cette élection ne met pas un terme aux images non-élues. Au contraire, dès qu'elles sont aperçues, souvent du coin de l'œil, elles s'animent dans le voir proprement interne du sujet-lisant. Les images délaissées se bousculent autour des images élues et, fréquemment, font intrusion dans le champ même de ces dernières. Ces assauts continus contre le premier champ de figuration instaurent un changement continu d'objets figurés en faisant que des figurations différentes succèdent à d'autres ou parfois cohabitent entre elles. Cette incessante guerre d'images fait que la figuration durant l'expérience de lecture n'est jamais stable : un apparaissant venant constamment troubler le précédent avant d'être lui-même troublé par un autre. Par conséquent, les objets figurés pendant la lecture ne s'offrent que de façon discontinue à la conscience imageante du sujet-lisant.

Cette diversité figurative est, par exemple, intérieurement visible à l'audition de la « Prière des Tirailleurs Sénégalais » ; plus exactement au segment délimité par « Seigneur écoute l'offrande » et « comme l'éclaire et la foudre ensemble ».²¹⁶ En effet, la lecture de cet extrait donne d'abord à voir l'image d'un sacrifice nécessaire : celui des « victimes noires » et « des paysans de France » qui doivent faire au « Seigneur » « l'offrande de [leurs ndlr] corps » pour « Que l'enfant blanc et l'enfant noir(...) aillent main dans la

²¹⁵ Léopold Sédar SENGHOR affirme que « Pour moi tout mot, toute parole est enceinte d'image analogiques quand ce n'est pas de plusieurs ». Consulter précisément sa « Lettre à trois poètes de l'Hexagone », *Œuvre Poétique*, 1990, p.398.

²¹⁶ Léopold Sédar SENGHOR, « Prière des Tirailleurs Sénégalais », *op.cit.*, p.74.

main ». ²¹⁷ En d'autres mots, le sujet-lisant voit d'abord le caractère essentiel du sacrifice dans l'édification d'un futur plus radieux. Il se figure le rôle fondamental du sacrifice de ces hommes pour que leurs enfants « poussent et denses dans les plaines illimitées ».

Cependant, cette vision *heureuse* du sacrifice n'occulte aucunement la sombre et lugubre violence qui l'entoure. En effet, la noblesse du sacrifice n'altère en rien sa couleur sombre et sa dimension funèbre. Quelque soit la dignité de son objectif, le sacrifice demeure moralement discutable, parce qu'il fait perdre à l'homme son humanité. D'ailleurs, cette deshumanisation est clairement perceptible dans ce segment de la « Prière des Tirailleurs sénégalais ». À la lecture de cet extrait, le sujet-lisant voit progressivement l'homme perdre ses traits humains. Plus exactement, les hommes apparaissent successivement comme de simples boucliers à l'image des « victimes noires paratonnerres », ²¹⁸ ou comme de simples automates sans émotions, sans âme, sans passé et dont l'avenir se résume à « la mort après la première poignée de main et les premières paroles échangées ». ²¹⁹ Mieux encore, le sacrifice déshumanise l'homme en le réduisant au statut de simples engrais agricoles. Cette vision des choses se fait particulièrement nette lorsque le sujet-lisant rencontre ces mots :

Seigneur, (...). Nous t'offrons nos corps(...). Pour qu'ils poussent dru dessus nous les enfants nos cadets, (...) Qu'à leurs pieds nous formions l'humus d'une épaisse jonchée de feuilles pourrie/ Ou les cendres des vieux troncs et des vieilles tiges récoltés, maltraités. ²²⁰

Ainsi, l'homme sacrifié ou l'homme qui se sacrifie perd son humanité et devient semblable à une feuille pourrie et à de la cendre de vieux tronc. Il cesse d'être un homme pour devenir non pas un objet, mais un *sous-objet*. Il est vrai que se profile ici la vision très chrétienne du retour du corps-terre sa nature de poussière ; certes, il y a ici une

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ Léopold Sédar SENGHOR, « Prière des Tirailleurs Sénégalais », *Op.cit.*, p.74.

²¹⁹ *Idem.*

²²⁰ *Ibidem.*

démarche sacrificielle caractéristique de la religion chrétienne qui repose sur le sacrifice du Christ. Cependant, il n'en demeure pas moins qu'objectivement, une feuille dite *normale* est plus indispensable qu'une feuille pourrie. De même, un vieux tronc physiquement ferme est plus utile qu'un autre à l'état de cendre. Au delà de la vision noble du sacrifice se profile donc toujours cette dimension ignoble qui vient se greffer à figuration première.

Ainsi, l'amitié entre « l'enfant blanc et l'enfant noir » ainsi que « le couple Demba-Dupont » apparaissent successivement au cours de l'expérience de lecture comme les fruits d'un holocauste noble et comme les symboles d'une offrande ignoble. C'est comme si l'offrande changeait chaque fois de visages en prenant variablement celui de l'humanité et/ou celui de l'inhumanité. En fait, le lecteur de cet extrait a d'abord une vision « heureuse » du sacrifice dans la mesure où il donne lieu à l'union des peuples et à la prospérité des générations naissantes.

Cependant, ce tableau paisible est très vite troublé par le surgissement de la dimension sinistre du sacrifice : celle qui montre l'homme réduit au statut de sous-objet. Mais là encore, cette vision ne reste que très peu de temps car elle est vite remplacée par la première. Pour ainsi dire, ces deux figurations différentes du sacrifice se font une guerre incessante dans le voir proprement interne du sujet-lisant. En fait, les images se bousculent sous les mots du poète parce qu'ils charrient dans leurs mouvements des ambivalences — enfant noir-enfant blanc, Demba-Dupont, ou encore mort-vie — dont ils font coexister les contenus sémantiques et figuratifs en mettant en lumière leurs lieux communs. C'est pourquoi, dans la poésie senghorienne, le futur se donne à voir à la fois comme la mort du passé et son prolongement. De même, la mort apparaît en même temps comme l'origine et la fin de la vie.

Le dire poétique de Senghor donne donc lieu à une diversité d'orientations figuratives qui tentent, chacune à sa manière, de faire main basse sur l'intelligence sémantique du poème. Ainsi, à la lecture d'un passage comme « Il fallait bien conduire le troupeau par tanns et harmattans, car la liberté est désert », ²²¹ le sujet-lisant est particulièrement prudent devant l'expression « la liberté est désert » qui recèle une grande pluralité de sens. D'abord elle peut

²²¹ SENGHOR (Léopold Sédar), « Élégie des Alizés », *op.cit.*, p.267.

nommer l'absence de liberté. Dans ce cas, l'aridité, le vide, l'absence qui caractérisent le désert sont ici appelés à la rescousse pour rendre palpable l'image de la non-liberté ou de l'*a-liberté*. Dans cette perspective l'impératif annoncé par le verbe falloir — « il fallait » — trouve son sens en imposant la nécessité d'une quête de la liberté absente. Ensuite, cette expression peut s'entendre comme une mention imagée de ce qui fait l'essence même de la liberté : c'est-à-dire l'absence d'entraves aux gestes libres. De ce fait, elle présente la notion incontestablement abstraite de *liberté* sous les traits concrets d'un milieu relativement plat, donc sans corps dominants — comme le sont, par exemple, certains grands arbres qui, dans la forêt, font aux plus petits une ombre néfaste à la croissance.

Autrement dit, dans cette seconde perspective d'idées, le désert caractérisant la liberté pointe cette absence d'entraves pouvant compromettre l'épanouissement individuel et collectif. Cependant, au delà de ces hypothèses, cette expression garde tout son mystère en se dissimulant sous le sable de la pluralité sémantique et de la diversité figurative. C'est aussi cette pluralité figurative et sémantique qui se donne à voir à la lecture du segment « Et point de sommeil, ô tornade ! lorsque tout dort à l'abri des éclairs ». ²²²

Plus exactement, la diversité sémantique se construit autour de l'expression « lorsque tout dort à l'abri des éclairs ». En effet, dans un premier temps, le sujet-lisant est tenté d'entendre cette formule comme désignant le sommeil des habitants après les feux d'artifice tirés le quatorze juillet. Mais très vite, cette intelligence première est troublée par la possibilité que cette expression trace la vue qu'a le poète depuis ses « hautes terrasses tristes », ²²³ d'un lieu — ville ou village — dont les rues sont désertes à cause d'un violent orage. Il y a donc ici deux images différentes construites sur le même socle expressif. Autrement dit, par cette expression, le poème tente de s'échapper par la porte dérobée de la pluralité sémantique.

²²² *Idem.* p.268.

²²³ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », *op.cit.*, p.268.

De même, la lecture du segment poétique délimité par « joie de la délivrance » et « j'ai revêtu ma livrée bise »²²⁴ laisse entrevoir des ombres épaisses donnant à la figuration de l'espace diégétique une certaine ambigüité formelle. En effet, le sujet-lisant a l'impression que la guerre et la paix constituent au même titre la matière figurative du segment. Il apparaît qu'en ces lieux, le poème effectue en même temps, et avec la même énergie, la description des deux contraires que sont la paix et la guerre. Aussi, le sujet-lisant peut d'abord être convaincu d'apercevoir, à travers des mots et expressions comme « Joie, liberté, jouir, fraîcheur, soleil, belle saison, sommeil, vie, boire, manger, roses, lumières rythmées, taureaux lustrés, poissons abondent, miel dans la voix, noces » le dessin d'un espace spatio-temporel paisible.

Cependant, la lecture d'autres passages tels que « ventouses des humidités, des chaleurs, du sang, du sperme, murmurer alentour, danger (2 fois), point n'est sommeil, lance au poing, il n'est question de boire de manger, je m'y prépare, jeûne, crucifier, barbarie »²²⁵ lui donnent à voir un cadre hostile et instable. De ce fait, il est impossible au sujet-lisant de savoir avec certitude si le texte est célébration de la paix ou dénonciation de la guerre. Parce que ces deux réalités sont traitées avec la même intensité et d'une même voix. Par conséquent, la figuration de ce segment se construit précairement au carrefour de ces deux pôles figuratifs.

Ainsi, la pluralité figurative de la parole poétique senghorienne trouve sa source dans l'ambivalence des mots et des expressions qu'elle charrie. Cette ambivalence explique pourquoi les images que se fait le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture apparaissent et disparaissent continuellement. En fait, c'est un peu comme si les poèmes senghoriens se construisaient dans une temporalité singulière. Il convient d'étudier cela de plus près.

²²⁴ *Idem.* pp.271-272.

²²⁵ *Ibidem.*

2.2. Du traitement de la temporalité chez Senghor

La discontinuité des images que se fait le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture des poèmes de Senghor trouve aussi son origine dans le traitement de la temporalité chez ce poète. Pour l'illustrer, cette analyse s'intéressera successivement à l'écriture du temps dans les poèmes intitulés « Tout le long du jour », « Mais c'est midi » et « Élégie de minuit ».

D'abord, le poème titré « Tout le long du jour ». La lecture de ce texte met le sujet-lisant en présence d'une temporalité à la fois étirée et fractionnée. Le temps de ce poème est simultanément uniforme et physiquement morcelé par le retour de l'expression « tout le long du jour ».²²⁶ En fait, au contact de cette expression le sujet-lisant a la vision d'une segmentation temporelle stricte construite autour du mot « jour ». Cependant, cette délimitation rigoureuse du temps est vite mise à mal par la proximité entre le mot « jour » et l'expression « tout le long » qui induit l'idée d'un étirement, d'un allongement temporel. De ce fait, l'expression « tout le long du jour » enfante d'une temporalité à la fois fermée et étirée.

Cependant, cet étirement ne signifie pas que des variations ou des changements s'opèrent entre les bornes temporelles du jour. Au contraire, ce dernier se déploie identiquement et invariablement en chacune de ses vingt-quatre heures comme le suggère le retour fréquent de la formule « tout le long du jour ». Plus important encore, cet étirement immobile de la temporalité impacte la spatialité et la succession des événements dans le monde interne du poème de Senghor. C'est ainsi que, par exemple, des similarités se donnent à voir entre l'inertie du temps et l'absence de mouvements illustrée par cette « Volonté inflexible sur la longueur des sables »²²⁷ et par l'apparition systématique des « petites gares uniformes » où sont systématiquement visibles de « jacassantes petites négresses à la sortie de l'École ».²²⁸ Plus précisément, l'étirement de la temporalité dans ce poème se reflète spatialement « sur les longs rails étroits », « tout le long de la ligne ».²²⁹ Mais, cette extension du temps n'est pas physiquement continue.

²²⁶ Léopold Sédar SENGHOR, « Tout le long du jour », *Op.cit.*p.15.

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ *Ibidem.*

²²⁹ *Ibid.*

Au contraire, le corps temporel est morcelé par le retour fréquent de l'expression « le long du jour » qui agit à la fois comme un instrument séparateur et comme un agent de mise en relation. Plus exactement, lorsqu'elle apparaît, cette formule abolit le segment temporel en vigueur pour inaugurer un nouveau qui est pourtant totalement identique à celui qui le précède. Autrement dit, il y a dans la temporalité de ce poème un constant jeu de discontinuité dans la continuité même. Par conséquent, les images que se fait en interne le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture apparaissent comme des immobilités fuyantes. En fait, comme le poète « durement secoué sur les bancs du train de ferraille et poussif et poussiéreux »,²³⁰ le sujet-lisant est confronté à l'illusion optique frappant tous ceux qui voyagent en train ou en voiture. C'est-à-dire, à cette impression hallucinante que les choses situées à l'extérieur des moyens de locomotion — train, voiture etc. — se déplacent pendant qu'eux sont immobiles. Ainsi, dans ce poème, la temporalité épouse et influence les mouvements du train dans lequel se trouve le poète ainsi que la *vision du monde* de ce dernier.

Ensuite, le poème intitulé « Mais c'est midi ». La lecture de ce texte donne à voir une temporalité comprimée dont le resserrement se dessine dès les premiers lueurs du poème en ces mots : « Mais c'est midi et c'est le soir ». Il y a ici rapprochées deux moments du jour qui en réalité sont séparés par six heures. Ainsi, le midi et le soir se ressemblent. De ce fait, ils se confondent en un temps unique sans pourtant s'annuler mutuellement. Cette non-annulation occasionne une apparition simultanée des faits et actions propres à chacune des périodes temporelles. C'est dans cette perspective que les sens du poète sont frappés en même temps par « les voix lointaines et proches ».²³¹ En fait, il y a dans ce poème comme une annulation de la distance spatiale calquée sur le resserrement temporel entre le midi et le soir.

Plus exactement, il apparaît que la même énergie réduisant l'écart temporel entre le midi et le soir, opère aussi à la compression de l'espace entre le proche et le lointain. C'est précisément cela qui explique que le poète soit capable de percevoir sans effort véritable « L'Ave Maria dans le soir, l'odeur des sapolilles dans le jour » et « les voix proches lointaines dans la brume ».²³² En fait, dans ce poème, le temps ne s'étire pas, il ne s'écoule

²³⁰ Léopold Sédar SENGHOR, « Tout le long du jour », *op.cit.* p.15.

²³¹ Léopold Sédar SENGHOR, « Mais c'est midi », *idem.* p.159.

²³² *Idem.* p.158.

pas : ce n'est pas une temporalité linéaire. Au contraire, c'est un temps dont l'unicité et/ou l'uniformité entraîne un resserrement spatial.

Ce qui conduit à l'émergence d'un univers de simulacres dans lequel « les choses sont sans épaisseurs ni poids ». ²³³ Autrement dit, des réalités dont les corps oscillent entre *être* et *non-être* et qui n'ont donc qu'une présence discontinue au monde. En un mot, la lecture de ce poème donne à voir des objets-de-phantasia dont la présence discontinue au monde s'origine dans la fragilisation des frontières spatio-temporelles instaurée par le déploiement du verbe poétique senghorien. Effectivement, en apparaissant simultanément à midi et le soir, tout en étant à la fois proches et lointaines, les images que se fait le sujet-lisant au contact de ce poème disséminent leurs corps entre plusieurs cadres spatio-temporels. En temps normal, cette dispersion des essences conduirait à la disparition totale par effritement. Cependant, la temporalité de ce texte étant fermée sur elle-même, les réalités qui s'y localisent ne peuvent ni totalement disparaître ni être entièrement présentes au monde. Au contraire, elles n'existent que suivant une oscillation incessante entre absence et présence effective. De ce fait, elles ne s'offrent à la conscience imageante du sujet-lisant que de façon discontinue.

Enfin, l'« Élégie de minuit ». ²³⁴ La lecture de ce poème senghorien donne à voir l'image d'une rupture entre une temporalité vécue en interne par le poète et une temporalité externe relevant du temps en lui-même. Plus exactement, il apparaît que lorsque les temporalités interne et externe se déploient harmonieusement, l'univers du poème est frappé du sceau d'une certaine euphorie, d'une félicité manifeste. *A contrario*, lorsque l'harmonie entre le temps interne et le temps externe est troublée, un épais nuage dysphorique recouvre l'univers diégétique du poème. Par conséquent, les images que se fait le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture de ce poème structurent deux univers différents mais intimement liés.

D'abord il y a l'apparition d'un univers euphorique enfanté par l'énergie de l'écoulement harmonieux des temporalités interne et externe à Senghor. Cet univers de joie et de bonheur se localise dans le passé vécu et dans le futur espéré par le poète. Plus précisément, lorsque les temps interne et externe s'écoulent à la même allure il y a surgissement d'un univers joyeux symbolisé par la vision de cet « Été splendide Été, qui nourris le poète du lait de sa lumière ». ²³⁵ En d'autres termes, se donne à voir ici une période joyeuse dont le poète se

²³³ Léopold Sédar SENGHOR, « Mais c'est midi », *Op.cit.*, p.159.

²³⁴ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie de minuit », *Op.cit.*, pp.202-204.

²³⁵ *Idem.* p.202.

souvent en ces mots : « Moi qui poussais comme blé de printemps, qui m'enivrais de la verdeur de l'eau, du ruissellement vert dans l'or du temps ». ²³⁶

En effet, lorsque les temporalités interne et externe se synchronisent dans ce poème, le sujet-lisant voit surgir automatiquement des images de la vie heureuse et épanouie que le poète avait dans le passé. Plus exactement, se donne à voir au sujet-lisant les traits d'une vie heureuse que Senghor a perdue et dont il souhaite retrouver les plaisirs dans le futur :

*Toi seigneur du cosmos, fais que je repose sous Joal-l'Ombreuse
Que je renaisse au Royaume d'enfance bruissant de rêves
Que je sois berger de ma bergère par les tanns de Dylôr où fleurissent les Morts
Que j'éclate en applaudissements quand entre dans le cercle Téning-Ndyaré et
[Tyagoum-Ndyaré
Que je danse comme l'athlète au tamtam des Morts de l'année. ²³⁷*

Plus précisément, le déploiement harmonieux des temporalités interne et externe donne naissance à un univers de félicité, à un espace euphorique. Cependant, lorsqu'un blocage de la temporalité interne du poète vient enraillé la machine harmonieuse des temporalités, surgit un univers de souffrances et de peines : un espace dysphorique. En effet, lorsque le temps interne du poète s'arrête, lorsqu'il devient répétitif, sans progression, la vie de Senghor aussi s'immobilise avec lui. Par conséquent, la nécessaire et vitale alternance physiologique entre l'éveil et le sommeil n'est plus respectée. En fait, lorsque l'énergie vivante de l'éveil déborde ses frontières pour coloniser des lieux temporels naturellement affectés au sommeil, la vision interne du sujet-lisant est tout de suite frappée par le spectacle d'un poète «debout, lucide étrangement lucide», ²³⁸ « vingt-quatre heures sur vingt-quatre, et les yeux ouverts ». ²³⁹ Autrement dit, le sujet-lisant se projette en voir proprement interne les souffrances d'un insomniaque confronté à « l'Enfer, l'absence de sommeil ce désert du poète/ Cette douleur de vivre, ce mourir de ne pas mourir ». ²⁴⁰ Le sujet-lisant aperçoit intérieurement l'image d'un poète « crucifié sur la pierre par les païens ». En fait, le poète, comme tous prophètes, souffre de l'incrédulité des Hommes qu'il tente de sauver par l'instruction.

²³⁶ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie de minuit », *Op.cit.*, p.202.

²³⁷ *Idem*, p.204.

²³⁸ *Ibidem*, p.203.

²³⁹ *Ibid*, p.202.

²⁴⁰ *Ibid*. p.203.

Plus précisément, le sujet-lisant aperçoit le poète confronté à une vive souffrance dont il souhaite être délivré par la « Douceur du poignard en plein cœur, jusqu'à la garde/ Comme un remords ». ²⁴¹ Mais cela n'est qu'un souhait, comme il le dit bien, « Ce n'est qu'une prière ». En réalité, Senghor garde l'espoir de dormir « du sommeil de la mort qui nourrit le poète » lorsque « viendra la paix viendra l'Ange de l'aube, viendra le chant des oiseaux inouïs/ Viendra la lumière de l'aube ». ²⁴² C'est ici la vision d'une résurrection du poète sur ses propres ruines tel phœnix renaissant de ses cendres. En un mot, la lecture de ce poème donne à voir deux modes temporels — interne et externe — qui organisent l'univers diégétique différemment selon qu'ils évoluent en harmonie ou pas.

En effet, lorsque les temporalités interne et externe s'écoulent harmonieusement, les images de la lecture tracent un univers diégétique euphorique. Cependant, lorsque cette harmonie des temporalités est brisée, c'est un monde de souffrances, un univers dysphorique qui surgit des mots du poème. C'est assez dire que la lecture de ce poème senghorien donne à voir une temporalité à la fois fixe et mouvante ; un temps qui tout en étant fermée sur lui-même se répète identiquement. De ce fait, l'univers diégétique du poème oscille incessamment entre différents pôles sémantiques — vie/mort, espoir/désespoir etc. En d'autres mots, durant l'expérience de lecture de ce poème, le sujet-lisant se fait des images dont la présence au monde est irrégulière et discontinue.

Ainsi, il apparaît que la mutation continue de la temporalité est une des sources de l'apparition discontinue des images senghoriennes. Le temps chez Senghor est à la fois allongé et/ou comprimé, interne et/ou externe, mobile et/ou immobile. Il y a, dans la poésie senghorienne, une instabilité temporelle qui contamine toutes les réalités qu'elle évoque. Par conséquent, les images de ces corps immergés dans une temporalité toujours changeante ne peuvent s'offrir à la conscience imageante du sujet-lisant que de manière discontinue. Par ailleurs, si la responsabilité de la temporalité dans l'apparition discontinue des images que se fait le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture des poèmes senghoriens est désormais assez clairement perceptible, il reste encore à mettre en lumière celle non moins importante de la spatialité. Le cheminement de cette analyse conduit donc désormais aux lieux où se donne à voir la part du traitement de la spatialité dans la construction discontinue des images de la poésie senghorienne.

²⁴¹ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie de minuit », *op.cit.* p.203.

²⁴² *Idem.* p.202.

2.3. Des spécificités de la spatialité senghorienne

Dans la poésie senghorienne, l'espace est traité de telle manière qu'il porte toujours en lui les germes de l'intelligence sémantique et figurative des textes. Dans les poèmes senghoriens, l'évocation d'un lieu n'est jamais anodine. L'espace chez Senghor porte le mystère et/ou la légèreté des activités qui s'y font : il est toujours déjà consacré. C'est d'ailleurs ce qui justifie l'évocation féérique ou magique que fait le poète de Joal, sa ville natale. Effectivement, dans la narration de ses souvenirs d'enfance, les joaliens et leurs activités quotidiennes acquièrent des traits quasiment divins comme en témoignent, par exemple, ces images lointaines des « signares à l'ombres vertes des vérandas/ Les signares aux yeux surréels comme un clair de lune sur la grève ».²⁴³ Ces traits divins caractérisent aussi les souvenirs qu'a le poète des cérémonies mortuaires durant son enfance joalienne, avec leurs spectacles de « festins funèbres fumant du sang des troupeaux égorgés/ Du bruit des querelles, des rhapsodies des griots ».²⁴⁴ En réalité, cette vision mythique que le poète a du Joal de son enfance explique l'évocation mythifiante et/ou mystifiante qu'il en fait. L'écriture de l'espace dans les poèmes de Senghor détermine donc, dans une certaine mesure, le caractère discontinu des images que s'en fait le sujet-lisant. Pour l'illustrer, l'analyse s'intéressera, tour à tour, au traitement de la spatialité dans les poèmes intitulés « Visite », « Neige sur Paris » et « Luxembourg 1939 ».

D'abord, le poème titré « Visite ». Ce texte montre que l'espace chez Senghor n'est pas une catégorie isolée. Au contraire, il est un carrefour à la fois géographique et temporel. En fait, chez ce poète l'espace ne s'autodéfinit pas : il est défini par ce qui s'y passe. Plus exactement, dans la poésie senghorienne le cadre spatial change suivant les circonstances et les individus. Ainsi, selon qu'il soit ou non habité par des mirages, selon que s'y manifestent ou non des esprits, l'espace change tout en restant lui-même. Autrement dit, l'espace est à la fois en perpétuelle mutation et assure une pluralité de

²⁴³ Léopold Sédar SENGHOR, « Joal » *op.cit.* p.17.

²⁴⁴ *Idem.*

fonctions. Ainsi, il rend simultanément possibles les perceptions justes et l'illusion perceptive. De même il abrite à la fois les hommes et les esprits, les vivants et les morts.

C'est l'idée de cette perpétuelle variabilité spatiale que pointe le poète en ces mots :

*C'est le même soleil mouillé de mirages
Le même ciel qu'énervent les présences cachées
Le même ciel redouté de ceux qui ont des comptes avec les morts.
Voici que s'avancent vers moi mes mortes à moi ...²⁴⁵*

Il y a donc chez Senghor une perméabilité entre le monde des dieux et celui des Hommes. Il y a une porosité entre l'univers spirituel et le monde physique. C'est d'ailleurs ce qui se donne à voir au sujet-lisant lorsqu'il s'approche du poème intitulé « Neige sur Paris ». En effet, la lecture de ce texte laisse entrevoir une transfiguration de Paris qui passe de l'impureté humaine à la sainteté divine. En fait, il y a comme un dédoublement du visage de Paris sous l'action de la neige. Il y a d'une part le Paris « mesquin et mauvais »²⁴⁶ des Hommes tels que le « Rebelle juif et catholique »²⁴⁷ et d'autres parts le Paris « purifié par le froid incorruptible/Par la mort blanche »²⁴⁸ le jour de la naissance du Seigneur.

La capitale française apparaît doublement au voir proprement interne du sujet-lisant : elle est simultanément un territoire vil et avilissant ainsi qu'une terre sainte et purifiante. En réalité, le Paris mesquin des hommes se transforme totalement en tabernacle divin lorsqu'il se recouvre de « draps blancs ». C'est d'ailleurs cette profonde redéfinition spatiale qui offre au poète l'occasion de se renouveler personnellement par l'oubli des douleurs du passé. Plus exactement, lorsque le poète se retrouve dans une ville de Paris sanctifiée, il est lui aussi purifié et donc disposé à pardonner en oubliant les humiliations -

²⁴⁵ Léopold Sédar SENGHOR, « Visite », *Op.cit*, p.48.

²⁴⁶ Léopold Sédar SENGHOR, « Neige sur Paris », *Op.cit*, p.23.

²⁴⁷ *Idem*, p.24.

²⁴⁸ *Ibidem*, p.23.

l'esclavage, la colonisation — subies par son peuple. Cette vision des choses est clairement déclinée en ces mots :

*Seigneur, j'ai accepté votre froid blanc qui brûle plus que sel.
Voici que mon cœur fond comme neige sous le soleil.
J'oublie
Les mains blanches qui tirèrent les coups de fusils qui croulèrent les empires
Les mains qui flagellèrent les esclaves, qui vous flagellèrent
Les mains blanches poudreuses qui vous giflèrent, les mains peintes poudrées qui
[m'ont giflé
Les mains sûres qui m'ont livré à la solitude à la haine
Les mains blanches qui abattirent la forêt de rôniers qui dominait l'Afrique [...].²⁴⁹*

Il y a donc dans ce poème le spectacle d'une coexistence poreuse entre deux univers différents : celui des dieux et celui des humains. Cette perméabilité entre le Paris mesquin et le Paris saint — le Paris purifié — fait que les réalités constitutives de l'un se déversent systématiquement dans l'autre en un commerce continu et réciproque. C'est pourquoi, les images que se fait le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture oscillent toujours entre deux univers : elles relèvent simultanément, et dans les mêmes proportions, du monde des humains et de celui des esprits. Autrement dit, la figuration que se fait le sujet-lisant de l'univers diégétique de ce poème senghorien n'est jamais stable. Parce que, les apparaissants qui la composent n'ont pas de présence effective dans un monde précisément déterminé. Il y a des traces de leurs corps à la fois dans les univers physique et spirituel. Or, ils ne sont effectivement présents ni dans l'un ni dans l'autre car leur être-au-monde est toujours fragmenté, dispersé. De ce fait, ces apparaissants-de-phantasia ne s'offrent au voir proprement interne du sujet-lisant que de manière variable et discontinue.

C'est aussi cette irrégularité qui caractérise les images que se fait en interne le sujet-lisant lorsqu'il s'approche du poème intitulé « Luxembourg 1939 »²⁵⁰. Effectivement, la lecture de ce poème rend possible l'apparition d'une multitude d'images dont la présence discontinue au monde s'origine dans une spatialité essentiellement construite autour de la *présence* et de

²⁴⁹ *Ibid*, p.24.

²⁵⁰ Léopold Sédar SENGHOR, « Luxembourg 1939 », *op.cit.* p.69.

la *non-présence*. En d'autres mots, la lecture de ce texte rend possible le surgissement à la fois de réalités effectivement présentes et celui de corps totalement absents. En fait, les réalités absentes apparaissent sous l'évocation des réalités présentes dont elles constituent le fondement figuratif. Dans cette perspective, le tableau de Luxembourg fait dans ce poème ne montre pas qu'une ville en ruine, une ville en état de guerre où « On installe des canons pour protéger la retraite ruminante des sénateurs/ On creuse des tranchées sous le banc ».²⁵¹

Il y a aussi sous les mots de ce poème les images du lieu paisible que le poète a connu pendant sa jeunesse avec « les fleurs de septembre et les cris halés des enfants qui défiaient l'hiver prochain ».²⁵² De fait, deux visions de Luxembourg coexistent intimement dans ce poème de Senghor : dans l'une c'est un lieu paisible, dans l'autre il apparaît comme un espace infernal. Cependant, ces deux représentations sont tracées par un seul et unique geste verbal : celui qui nomme le vide et l'absence.

En disant l'absence — de ce qui était et qui n'est plus —, le verbe poétique senghorien la fait advenir dans la présence : non pas une présence effective, mais une quasi-présence. Ainsi, lorsque le poème donne à voir un lieu dépourvu de vie, « Sans flâneurs sans eaux, sans bateaux sur les eaux, sans enfants sans fleurs »,²⁵³ le sujet-lisant aperçoit du coin de l'œil ce à quoi ressemblait le Luxembourg avant la description faite par le texte : un lieu vivant où les gens flânaient paisiblement au bord de l'eau en admirant le spectacle des bateaux ; un cadre rayonnant par la présence joyeuse des enfants et des fleurs. En fait toutes ces choses, que le poète ne voit plus et dont il nomme d'une voix nostalgique l'absence, accèdent à la présence pendant l'expérience de lecture. Les images des réalités absentes apparaissent donc au sujet-lisant avec la même intensité que celles des réalités présentes. Cela s'explique par le fait que le déploiement de la parole poétique senghorienne dans ce texte a renversé toutes les digues entre *présence* et *non-présence*. Par conséquent, lorsque le poète dit « Je ne reconnais plus ce Luxembourg, ces soldats qui montent la

²⁵¹ *Idem.*

²⁵² *Ibidem.*

²⁵³ Léopold Sédar SENGHOR, « Luxembourg 1939 » *Op.cit.* p.69.

garde », « Ce Luxembourg où je ne reconnais plus ma jeunesse, les années fraîches comme des pelouses », ²⁵⁴ le sujet-lisant arrive à se figurer simultanément le Luxembourg — présent — que le poète a sous les yeux et celui — absent — qu'il souhaite retrouver dans ses souvenirs de jeunesse. Cependant, ces deux visions du Luxembourg se bousculent continuellement dans la conscience imageante du sujet-lisant qui n'a, finalement, de l'univers diégétique du poème que des apparaissants-de-phantasia s'offrant de manière discontinue.

Ainsi, il apparaît que l'écriture de l'espace constitue l'une des origines de la discontinuité des images senghoriennes. Chez ce poète, un cadre spatial est toujours en relation intime avec d'autres.

Dans la poésie senghorienne, l'espace est en perpétuelle mutation car il est constitué de plusieurs lieux différents, ouverts les uns sur les autres. De ce fait, les réalités qui habitent l'espace diégétique des poèmes senghoriens n'ont de présence au monde que sous formes de traces dispersées. Par conséquent, les images de ces objets spatialement disséminées ne s'offrent à la conscience imageante du sujet-lisant que de manière discontinue. Cependant, au-delà de tout cela, n'est-il pas légitime de penser que cette discontinuité des images que se fait le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture des poèmes de Senghor découle surtout d'une forme d'écriture de la discontinuité chez ce poète ? L'étude de figures de styles comme la syllepse, l'anacoluthie, etc. permettra d'étayer cette hypothèse.

²⁵⁴ Idem.



*(Fig. 1) Hans Erni. Terre promise d'Afrique.
Symphonie en noir et or avec dix-sept lithographies originales de Hans Erni.
(Lithographie, 1966)*

2.4. Des éléments d'une écriture de la discontinuité

Le caractère discontinu des images que se fait le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture des poèmes senghoriens trouve aussi son origine dans leur style d'écriture même. En effet, il y a dans ces poèmes un ensemble de figures rhétoriques dont l'enjeu fondamental est de troubler le sens même de la parole qui en fait usage. Ces figures construisant la discontinuité sémantique et figurative des poèmes de Senghor sont nombreuses. Cependant, pour la clarté de l'étude, seules la syllepse, l'anacoluthie, l'hyperbate et l'hypallage seront abordées dans cette articulation.

D'abord, il apparaît que le déploiement de la parole poétique senghorienne s'organise en de nombreux lieux autour de la syllepse. Il faut dire que le verbe poétique senghorien s'épanouit essentiellement à la frontière logique du sens et du non-sens — qui est non pas absence de sens, mais sens qui se cache. Il se déploie en des lieux où la langue parle de plusieurs voix, elle progresse en de multiples voies. Chez Senghor la langue se dédouble par le pouvoir polysémique des mots. Le dire poétique senghorien se construit à partir des mots, des expressions et des personnages qui sont déjà en eux-mêmes porteurs d'images diverses, de charges imaginaires issues d'univers multiples. C'est ainsi que, la pagination d'un poème comme « Chaka », par exemple, permet au sujet-lisant de faire la rencontre d'une voix-personnage dont le nom « La Voix Blanche » attire tout de suite l'attention.

Effectivement, avant même de plonger au fond sémantique du discours de cette voix, le sujet-lisant cherche à en identifier l'origine. Il cherche le visage et le corps de cette « Voix Blanche », non seulement dans l'univers diégétique du poème, mais aussi dans le monde réel. Cette recherche, cependant, n'est pas du tout reposante. Parce qu'en cherchant l'origine concrète de « La Voix Blanche » le sujet-lisant rencontre en lui-même une pluralité de corps-images pouvant logiquement l'avoir enfantée. En effet, cette voix peut provenir des hommes blancs, c'est-à-dire de ces étrangers occidentaux que Chaka voit comme des ennemis envahisseurs. Cette perspective d'idées est d'ailleurs assez bien illustrée dans cette séquence où « La Voix blanche » accuse Chaka d'avoir « mobilisé le Sud contre les Blancs » ; et que ce dernier répond en ces mots : « Ah ! te voila Voix Blanche, voix partielle, voix endormeuse. / Tu es la voix des forts contre les faibles, la conscience des possédants de l'Outre-mer ».²⁵⁵

²⁵⁵ Léopold Sédar SENGHOR, « CHAKA », *op.cit.* p.129.

Le sujet-lisant peut donc, comme Chaka, voir derrière « La Voix Blanche » des visages de Blancs. Mais cette intelligence des choses est vite tempérée lorsque, s'arrêtant un instant, le sujet-lisant découvre la syllepse dissimulée au fondement même du nom de ce personnage. Une syllepse qui tout de suite s'active et pousse au front de la conscience imageante du lecteur l'autre objet-image dissimulé sous l'expression *voix blanche* c'est-à-dire celui de la *voix sans timbre*. Par conséquent, lui apparaît avec force et conviction la possibilité tout aussi légitime que cette « Voix Blanche », cette « voix sans timbre », soit celle des autres africains à savoir des Zoulous à l'égard desquels le fer de Chaka — chef-guerrier — était souvent d'une générosité mortelle. Autrement dit, cette voix silencieuse, qui dans le poème se nomme « La voix Blanche », est celle des Zoulous sans voix : ceux qui ne constituent pas le Chœur des louangeurs de Chaka. Elle n'est donc pas celle des Blancs envahisseurs, mais celle des noirs qui désapprouvent les actions de Chaka, retranchés dans les profondeurs sécurisées du silence. En un mot, la syllepse qui fonde le nom de ce personnage fait que les images qui lui sont attachées n'apparaissent au voir interne du sujet-lisant que de façon discontinue car un visage chassant constamment l'autre.

De même, c'est encore une syllepse qui se donne à voir lorsqu'évoluant au sein de l'univers poétique senghorien, le sujet-lisant tombe sur passage comme : « Que mouraient au loin les hommes comme aujourd'hui, que fraîche était, comme un limon, l'ombre des tamariniers ». ²⁵⁶ Effectivement, le sujet-lisant peut avoir une double intelligence de ce passage suivant l'orientation sémantique du terme *limon*. D'abord, il peut entendre *limon* au sens d'alluvion, c'est-à-dire comme un dépôt de terre — fait de sables et d'argiles — émergé, laissé par les eaux lorsqu'elles regagnent leur lit après en être sorties. Cependant, *limon* peut aussi renvoyer au citron, non seulement le fruit, mais aussi l'arbre, le citronnier — *citrus limon*. Par conséquent, il est permis de penser que la syllepse construite autour du mot *limon* impose une double intelligence sémantique qui à son tour multiplie les perspectives figuratives possibles de ce segment poétique, toute chose inscrivant le mouvement des apparaissants durant l'expérience de lecture dans une discontinuité certaine.

Ensuite, l'écriture de la discontinuité dans la poésie senghorienne se construit avec les armes de l'anacoluthie. En effet, la parole poétique de Senghor peut parfois se faire haletante, tremblante. Elle peut se déployer par bribes diffus, par jets confus comme si elle était prise de convulsions et hoquets : c'est précisément le cas son « Élégie pour Martin Luther King ».

²⁵⁶ Léopold Sédar SENGHOR, « Que m'accompagnent Kôras et Balafong », *Op.cit* .p.30.

En effet, dans ce poème où la plume trace dans l'émotion l'hommage que Senghor rend au Pasteur-Lutteur américain, le verbe se trouble et la parole devient obscure, incompréhensible. En fait, c'est parce qu'elle est contrainte à l'expression de l'inacceptable, la parole poétique se charge de la confusion et de l'incompréhension même qui caractérisent Senghor devant cette disparition violente et tragique. C'est précisément cette incompréhension qui se donne à voir lorsque le poète écrit : « Je sens qu'aujourd'hui, mon peuple je sens que / Quatre Avril tu es vaincu deux fois mort, quand Martin Luther King ». ²⁵⁷ La désarticulation syntaxique de cette phrase est à l'image du profond désarroi qu'éprouve le poète. En fait, le malaise de Senghor contamine sa plume qui à son tour désarticule la langue française et la pousse aux frontières de l'erreur. Ce qui trouble le sens du poème en le nichant dans un espace d'indétermination d'où les images internes propres, à l'expérience de lecture, sortiront dotées d'un *être-au-monde* instable, c'est-à-dire discontinu.



*(Fig.2) Alfred Manessier - Élégie pour Martin Luther King
Panneau central du tryptique
(Lithographie. 1976)*

²⁵⁷ Léopold Sédar SENGHOR, «Élégie pour Martin Luther King », *op.cit* .p.305.

L'écriture de la discontinuité dans les poèmes senghoriens peut aussi se construire autour de l'hyperbate. En effet, il arrive parfois que la parole de ce poète donne l'impression d'un dédoublement ainsi que l'illustre ce segment : « Cinquante chevaux seront ton escorte, tapis de haute laine et de mille pas/ Et des jeunes gens à livrée d'espoir ».²⁵⁸ Dans cette phrase, l'articulation mentionnant les jeunes apparaît comme le rallongement d'une phrase qui paraissait logiquement achevée. Mais cet achèvement est vite remis en cause par la réactivation soudaine de la parole dont le mouvement progressif ajoute des jeunes gens à l'escorte. C'est un peu comme si, sous l'impulsion d'une énergie surgissant du fond du poète, ses pensées étaient rattrapées par son expression. Il y a donc clairement ici une deuxième voix ou encore une seconde articulation de la même voix qui réorganise l'intelligence sémantique de cet extrait poétique sur un fondement dialectique. Cette dialectique sémantique impacte logiquement l'entreprise figurative qui en découle pendant l'expérience de lecture.

De même, l'écriture de la discontinuité dans la poésie senghorienne trouve son fondement dans la ruine des liens logiques entre structures syntaxiques et sémantiques orchestrée par l'hypallage. Effectivement, lorsque le dire poétique senghorien se déploie, la relation logique entre sens et référence se trouble, non seulement au sein du signe linguistique en lui-même, mais aussi dans son rapport avec d'autres composants linguistiques. Le poète en donne lui-même une illustration particulièrement convaincante lorsqu'il déclare : « Je ressuscite la caravane des ânes et dromadaires dans l'odeur du mil et du riz/ Dans la scintillation des glaces, dans le tintement des visages et des cloches d'argent. »,²⁵⁹ ou encore, lorsqu'il promet : « Et tout le jour assis à l'ombre de tes cils, près de la Fontaine Fimla / Fidèle, je paîtraï les mugissements blonds de tes troupeaux ».²⁶⁰ Dans des segments poétiques comme ceux-ci, le sujet-lisant peut percevoir les transferts qualitatifs qui s'effectuent dans l'univers tracé par les mots de la poésie senghorienne. Plus exactement, cette inversion des propriétés, entre d'une part les visages et les cloches et, d'autre part la *Dame* et le bovin, entraîne une confusion figurative dans la mesure où la logique perceptive des cinq sens est profondément éprouvée voir simplement annulée.

Ainsi, lorsque le sujet-lisant se laisse aller à se figurer le tintement des visages, celui réel de cloches se fait aussi entendre comme pour rétablir la vérité sensorielle. Cependant

²⁵⁸ Léopold Sédar SENGHOR, « Messages », *Idem.* p.110.

²⁵⁹ Léopold Sédar SENGHOR, « Le retour de l'Enfant prodigue », *Op.cit.* .p.53.

²⁶⁰ Léopold Sédar SENGHOR, « Une main de lumière », *Idem.* p.177.

ce rétablissement est vain et précaire. Puisque, très vite, l'objet-image construit par le tintement des visages revient à l'assaut de la consciente imageante du sujet lisant dont il prend le pouvoir, avant d'être en à son tour chassé par le retour *re-conquérant* de la « vérité » des sens. De même, si le sujet-lisant tente d'entendre intérieurement les mugissements blonds, ceux véritables de bovins retentissent comme pour rétablir la logique de la réalité. Mais, là encore, c'est une entreprise vaine qui sera réduite à néant par le retour des apparaissants-de-phantasia ayant pour noyau les *mugissements-blonds*. La lecture de ces extraits permet donc l'émergence de heurts sémantiques et figuratifs entre l'univers qui doit exister logiquement et celui qui existe poétiquement. C'est précisément ce conflit entre les univers poétique et réel qui conduit à une apparition discontinue des images que se fait en interne le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture de ce poème. Finalement, il est permis de dire que dans son déploiement la parole poétique senghorienne structure déjà la discontinuité des images qui apparaîtront au sujet-lisant pendant l'expérience de lecture. Dans la poésie de Senghor les mots et les expressions constituent des carrefours sémantiques et figuratifs qui abritent et façonnent avec la même énergie des univers d'images totalement opposés. Cette perspective d'idées s'explique en partie par l'affection que manifeste le poète à l'égard des figures rhétoriques comme la syllepse, l'anacoluthie, l'hyperbate et l'hypallage qui sont non seulement nombreuses dans ses poèmes mais aussi et surtout profondément significatives.



Il apparaît que la discontinuité des images que se projette en interne le sujet-lisant pendant la lecture des poèmes de Senghor s'explique, non seulement par l'ambivalence des mots et expressions fondant la pluralité sémantique et figurative de la parole poétique senghorienne, mais aussi, par la style d'écriture de ce poète où des figures de rhétorique comme la syllepse, l'anacoluthie, l'hyperbate et l'hypallage façonnent simultanément des univers totalement opposés. De même, l'apparition irrégulière des images de la poésie senghorienne s'origine à la fois dans les mutations continues de la temporalité au sein de l'univers diégétique senghorien et dans le fait que, chez ce poète, un cadre spatial est toujours déjà ouvert sur d'autres cadres plus ou moins éloignés. Cette porosité spatio-temporelle fait que les réalités évoquées dans les poèmes senghoriens ont toujours une corporéité dispersée dans plusieurs univers et ne s'offrent donc à la conscience imageante du lecteur que de manière discontinue. Ainsi, les images que se fait intérieurement le sujet-lisant devant ces poèmes sont des apparaissants-de-phantasia. De ce fait, ils se caractérisent aussi par une certaine intermittence.

CHAP. 3 - DES APPARITIONS INTERMITTENTES

La lecture des poèmes de Senghor confronte le sujet-lisant à des images qui apparaissent et disparaissent aussi vite qu'elles surgissent. Ce sont des images fugaces dont la présence-au-monde ne se fait que par intermittence. Plus précisément, ces images intermittentes présentent entre leurs brèves *ré-apparitions* des métamorphoses pouvant convaincre le sujet-lisant d'être en présence d'autres images. Ainsi, l'expérience de lecture des poèmes senghoriens engendre le jaillissement d'objets-de-phantasia dont la présence-au-monde toujours fuyante laisse le lecteur-critique en proie au questionnement :

Le caractère intermittent des images de la poésie senghorienne s'origine-t-il dans l'usage des affirmations déniantes, ou alors dans le mystère du sacré lisible dans l'univers diégétique senghorien grâce au recours à un cadre spatio-temporel mythique ?

Ces images intermittentes ne trouvent-elles pas leur source dans l'équivocité et la polyphonie de la parole poétique senghorienne génialement organisée autour des silences énigmatiques, ainsi que des formules ambiguës et polysémiques ?

Cette articulation de l'analyse tentera d'apporter des réponses précises à ces interrogations en montrant dans quelle mesure une écriture de la fluctuation logeant l'univers diégétique des poèmes senghoriens entre mythe et réalité, ainsi qu'une parole poétique équivoque et polyphonique donnent naissance aux images intermittentes que se fait le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture.

3.1. Une écriture de la fluctuation

L'apparition par intermittence des images senghoriennes résulte d'une écriture de la variabilité construite à la fois sur des affirmations déniantes, des ignorances feintes et des jeux sur la sémantique des mots. Il convient d'étudier chacune de ces modalités d'écriture.

D'abord, l'affirmation déniante. C'est un procédé d'écriture permettant à Senghor de donner plus de relief aux réalités évoquées en les présentant de manière lacunaire. En fait, le poète ne présente qu'une partie des réalités qu'il évoque comme pour suggérer au sujet-lisant qu'elles sont d'une grandeur telle qu'il est impossible de les connaître totalement. Dans cette perspective, il donne donc volontairement l'impression de parler d'objets dont il n'a de connaissance que confidentielle. Ainsi, en jetant son ignorance à la face du sujet-lisant, le poète donne plus de grandeur aux choses qu'il évoque et trouble la représentation même que s'en fait le sujet-lisant. Effectivement, face à l'incapacité affichée par le poète, le sujet-lisant doute de la fiabilité de l'univers qu'il s'est construit en interne en suivant les mots du poème. Il y a donc chez Senghor une écriture de la nuance dont le but est de troubler la figuration que se fait le sujet-lisant en marquant certaines réalités de l'univers diégétique du poème d'une inconnaisabilité source d'instabilité figurative.

Cela est, par exemple, perceptible dans le segment de l'« Élégie des Alizés » délimité par « Alizés de l'enfance mon enfance » et « fraîcheur du lait de corossol au matin de décembre !... ».²⁶¹ En effet, lorsqu'il examine cet extrait, le sujet-lisant a d'abord l'impression de voir intérieurement le tableau du métissage qui a caractérisé l'enfance de Senghor. Ainsi, en suivant les lignes du poème, il découvre un univers habité par des gens venant de milieux géographiques différents. Le sujet-lisant y rencontre à la fois « ceux qui arrivaient de France » et « ceux qui tombaient de Kaolack ». Il voit simultanément évoluer dans un même cadre spatio-temporel des « velours des peaux noires, des pétales des peaux roses ! ».²⁶² Autrement dit, le sujet-lisant aperçoit intérieurement un univers dans lequel les différences coopèrent à la construction d'une cohésion sociale. Cette harmonie des

²⁶¹ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », *Op.cit.* pp.269-271.

²⁶² *Idem.* p.269.

différences est d'ailleurs dignement symbolisée par l'amitié unissant « Isabelle-la-belle aux yeux de transparence bleue » et « Soukeïna-de soie noire ».²⁶³

En effet, ces deux jeunes filles, issues de familles, de pays et de cultures différents sont pourtant liées par une amitié profonde se donnant à voir dans ce segment :

Un matin, donc, arrivèrent en courant Isabelle-la-belle aux yeux de transparence bleue et Soukeïna-de-soie noire, sourire de soleil sur lèvres de mer !

“Mes amis oh ! voici les Alizés, les vrais Alizés sur leurs ailes mer et ciel. Comme des anges, ils arrivent des Canaries, mais ils partirent des Açores, de je ne sais quelle île encore.

On dit des Rivières du Nord, de l'île où les jeunes filles se nourrissent de glace.”²⁶⁴

L'amitié unissant Isabelle et Soukeïna est donc d'une force telle que ces deux jeunes filles se déplacent ensemble et parlent quasiment d'une seule voix. Elles sont les figures représentatives de la mixité sociale qui a caractérisé l'enfance du poète. C'est d'ailleurs, la force immense du souvenir de ce métissage et de cette cohésion sociale qui organise le déploiement de la parole senghorienne dans ce segment. En effet, si le sujet-lisant prête attention à la conjugaison des verbes de cette articulation, il se rend compte qu'elle se fait presque toujours à la troisième personne du pluriel, du présent, du passé simple ou de l'imparfait. Plus précisément, le sujet-lisant peut voir des conjugaisons comme : «c'étaient (2 fois), s'ouvraient (2 fois), arrivaient, tombaient, cherchaient, viraient, tissaient, tombèrent, fanèrent, furent, s'émurent, arrivèrent, arrivent, partirent, nourrissent, soufflèrent, sifflèrent ».²⁶⁵ La conjugaison de tous ces verbes contribue à donner une impression de mouvement d'ensemble dans l'univers diégétique tracé par les mots du poème. En d'autres mots, la lecture de ce segment donne à voir une communauté dans laquelle tous les membres agissent ensemble comme un seul homme : c'est-à-dire un univers où règne une « concorde dans les cœurs », fondement de cohésion sociale.

²⁶³ *Ibidem.* p.270.

²⁶⁴ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des alizés », *Op.cit.* p.270.

²⁶⁵ *Idem.* pp.269-270.

Cependant, cette vision des choses est vite nuancée voir contrariée par le surgissement de l'expression « les visages venus d'où » nichée dans la phrase :

*Et la rentrée des classes, les visages venus d'où qui s'ouvraient
Et ceux qui arrivaient de France, comme des pommes rouges ceux qui
[tombaient de Kaolack, fruits lourds du rônier
-Velours des peaux noirs, pétales des peaux roses !²⁶⁶*

Plus exactement, lorsque le poète fait mention des « visages venus d'où », toutes les informations livrées dans cet extrait s'enlisent dans l'ambigüité. En effet, sans même tenir compte de l'originalité de sa forme, cette expression ne pointe que l'inconnaissabilité du lieu sur lequel elle est pourtant censée instruire le sujet-lisant. Mieux, elle active comme une tension douteuse sur l'existence véritable de ce lieu dont la présence réelle au monde est pourtant attestée par l'effectivité des visages qui en proviennent. C'est un peu comme si cette expression affirmait l'existence effective de ce lieu tout en la niant. Le but de cette manœuvre d'écriture est de donner au tableau du métissage tracé dans ces lignes une plus grande dimension.

En d'autres mots, le poète aspire à ce que le sujet-lisant perçoive l'infinité de la grandeur du métissage dont il parle. Pourtant, s'il est aisé au sujet-lisant de se projeter en voir proprement interne l'étendue du métissage issu de la coexistence entre les originaires de France et ceux de Kaolack, il lui est encore plus difficile de se figurer ce même métissage lorsque s'ajoutent aux premiers cités « les visages » anonymes de « ceux venus d'où ». En fait, ces visages aux origines inconnues donnent au tableau de la mixité peint ici, une dimension quasi mystique. Effectivement, considérant la porosité entre le monde des Esprits et celui des Hommes dans l'univers senhorien, le sujet-lisant est tenté de localiser l'origine de ces visages anonymes dans le monde des Esprits.

²⁶⁶ *Ibidem*, p.269.

Autrement dit, le sujet-lisant peut légitimement se figurer la présence discrète des *Kouss* au sein du groupe constitué par le poète enfant et ses camarades d'école. La mention de ces visages d'origines inconnues vient donc troubler la représentation de l'univers de mixité que se fait en interne le sujet-lisant. Parce que la figuration de l'univers diégétique de ce poème senghorien diffère totalement selon que le sujet-lisant la construise avec « ces visages venus d'où » et/ou sans eux. En fait l'ignorance — feinte ? — au sujet de l'origine de ces visages fait naître une multitude de représentations possibles de l'univers diégétique. Ainsi, du fait qu'elles s'annulent mutuellement et cela sans cesse, toutes ces possibilités figuratives n'apparaissent que par intermittence à la conscience imageante du sujet-lisant.

De même, c'est encore cette ignorance simulée qui apparaît comme fondement de la figuration intermittente de l'univers diégétique lorsqu'annonçant la venue des Alizés, Isabelle et Soukeïna déclarent : « Comme des anges, ils arrivent des Canaries, mais ils partirent des Açores, de je ne sais quelle île encore ».²⁶⁷

En effet, y a dans cet extrait comme une peur chez Senghor de briser un éventuel tabou en nommant explicitement certains lieux où les Alizés ont pris naissance. Ici, le poème renvoie aux forces de l'univers tout entier dont l'être humain non initié ne se représente pas clairement les jalons, il pointe l'idée de l'infinitude du monde. Ainsi lorsque Senghor parle « de je ne sais quelle île encore », le sujet-lisant a tout de suite l'impression d'être en présence d'une ignorance feinte. Parce qu'il constate qu'après avoir pourtant clairement nommé des lieux tels que *les Canaries* et *les Açores*, le poète renonce brusquement à donner les autres noms. Cette rétention d'informations pique donc au vif l'imagination du sujet-lisant qui s'ébranle d'une hypothèse figurative à une autre. Toute chose donnant aux projections qu'il se fait en interne une variabilité et une présence au monde par intermittence.

²⁶⁷ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », *Op.cit.* p.270.

Cependant, l'écriture de l'intermittence chez Senghor ne s'organise pas qu'autour des silences toponymiques : elle se construit aussi sur des espèces de jeux sémantiques. C'est précisément dans cette perspective que s'inscrit l'expression « toi seule absente ma présente » qui se donne à lire dans « Absente absente, toi seule absente ma présente ma Sopé ». ²⁶⁸ Effectivement, l'intelligence de cette tournure apporte un vent de confusion dans la vision que le sujet-lisant a des rapports entre le poète et sa bien-aimée. Parce que, dans « ma présente » s'invite inopinément un soupçon de chosification de l'être aimée qui cesse d'être un individu à part entière pour devenir la *propriété* du poète. Ce soupçon de chosification est d'ailleurs conforté dans une certaine mesure à la lecture de l'expression « vide le gynécée » que le sujet-lisant peut apercevoir dans « Je tourne autour de quelle absence ? Vastes les stalles et vide le gynécée comme laisse de mer » ²⁶⁹.

En effet, le *gynécée* est ce lieu qui, dans la Grèce antique, était affecté aux femmes dans l'arrière de l'habitation. Là-bas, elles se consacraient à des tâches ménagères ou à diriger l'exécution de celles-ci. Autrement dit, le gynécée est le symbole le plus fort de la marginalisation des femmes dans la Grèce Antique. Aussi, lorsque les yeux du poète y cherchent sa bien-aimée, l'image que s'en fait le sujet-lisant est celle d'une épouse reléguée au rang de simple servante. Certes, cette considération honteuse de la femme est totalement opposée aux idées du poète. Cependant, il n'en demeure pas moins que l'héritage sémantique de ce mot trouble la figuration du texte en offrant, par intermittence, des visions différentes de la relation unissant le poète et sa *Sopé*.

Finalement, l'écriture de la fluctuation fonde l'intermittence des images de la poésie senghoriennes grâce aux affirmations déniantes et à l'ignorance feinte qui fertilisent différentes hypothèses figuratives. Mais qu'en est-il de la localisation de l'univers diégétique des poèmes senghoriens entre mythe et réalité ?

²⁶⁸ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », *Op.cit.* p.268.

²⁶⁹ *Idem.*

3.2. Un univers diégétique logé entre mythe et réalité

L'une des raisons expliquant l'apparition intermittente des images de la poésie senghorienne est la double dimension mythique et réelle caractérisant l'univers diégétique des poèmes senghoriens. En effet, la lecture de ces textes donne au sujet-lisant l'impression d'évoluer dans un monde construit aux frontières entre le sacré et le profane, entre monde des êtres humains et celui des dieux. Le monde tracé par les mots de la poésie senghorienne est partagé par les humains et les esprits. C'est un univers à la fois immatériel et matériel, irréel et réel. Senghor confronte le sujet-lisant à un cadre spatio-temporel dans lequel réalité et irréalité se côtoient intimement et s'annulent mutuellement ; un lieu où les contraires se réinvitent les uns à la force des autres. Le monde peint par les poèmes de Senghor est donc renversé et renversant. C'est un univers qui surprend systématiquement le sujet-lisant grâce à une tension constante entre mythe et réalité ; une tension aux modalités fondatrices multiples et variées.

D'abord, la tension entre mythe et réalité dans l'univers diégétique senghorien se construit sur la présence des indicibles. C'est-à-dire de ces lieux inaccessibles à la parole humaine, de ces cadres interdits au dire-profane. En effet, lorsque dans son déploiement, la parole poétique senghorienne rencontre ces lieux, elle devient laconique, elle se vide, se tait. Cela s'explique dans la mesure où non seulement ces lieux indicibles précèdent la parole humaine, mais encore ils la dépassent. Par conséquent, les mots du poète ne peuvent nommer ces espaces où la parole ne fait la preuve de ses limites qu'en se taisant. C'est d'ailleurs l'ombre d'un de ces lieux innommables qui se donne à voir dans l'extrait suivant :

Perdu dans l'Océan Pacifique, j'aborde l'île Heureuse- mon cœur est toujours en errance, la mer illimitée. /Les requins ont des ailes blanches d'archanges, les serpents distillent l'extase, et les cailloux.../ Des femmes qui sont femmes, des femmes qui sont fruits, et point de noyau : des femmes-sésames.²⁷⁰

²⁷⁰ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Saudades », *Op.cit.*p.209

À la lecture de ce segment, le sujet-lisant a l'impression que le poète tait volontairement la localisation précise du lieu dont il parle, comme pour ne pas briser un éventuel tabou. En fait, Senghor semble bien connaître ce lieu qu'il s'empresse pourtant de situer vaguement et laconiquement en le perdant dans l'immensité du plus grand des océans.

Par conséquent, cette démarche amplifie le mystère autour du lieu décrit qui se charge donc d'une dimension mythique — au regard des êtres surnaturels tels que des « Requins » aux « ailes blancs d'archanges », des « serpents » sources « d'extases » et des « femmes-sésame » qui y habitent — tout en restant réelle, car localisable — certes confusément — dans l'Océan Pacifique. Plus exactement, la non-localisation du lieu décrit dans cet extrait trouble la conscience imageante du sujet-lisant dans la mesure où ce dernier connaît l'immensité des compétences du poète en matière de géographie. En effet, le sujet lisant a vu Senghor localiser l'univers interne de ses poèmes dans des lieux divers et variés comme « le Niger le Congo et le Zambèze, l'Amazone et le Ganges »²⁷¹; il l'a entendu parler des « murs ardents de Chicago », des « murs ardents de Gomorrhe », du « feu sur Moscou ».²⁷² Mieux encore, le sujet-lisant a vu le poète livrer avec précision des informations météorologiques liées à plusieurs cadres géographiques différents en ces mots :

*Il pleut sur New York sur Ndyongolôr sur Ndyalakhâr
Il pleut sur Moscou et sur Pompidou, sur Paris et banlieue, sur Melbourne
sur Messine sur Morzine
Il pleut sur l'Inde et sur la Chine [...] Pleut sur le Sahara et sur le middle
West [...]*²⁷³

Autant dire que les compétences topographiques du poète ne sont pas un secret pour le sujet-lisant. Ce dernier sait que Senghor est capable de localiser fidèlement ce dont il parle en donnant précisément les références géographiques. Or, dans le morceau de l'« Élégie des Saudades » isolé à la page précédente, le poète apparaît laconique, évasif voire, pressé

²⁷¹ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Saudades », *Op.cit.*p.207

²⁷² Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Eaux », *Idem.* p.211

²⁷³ *Idem.* pp.212-213

de soustraire au sujet-lisant la vision de ce dont il parle en le dissimulant hâtivement dans l'immensité de l'Océan Pacifique.

Pour ainsi dire, cette partie du poème échappe à la vision interne du sujet-lisant à cause d'une forme de sacralisation topographique caractéristique des mythes. En effet, à la lecture de ce segment, le sujet-lisant perçoit comme une hésitation dans l'appellation localisante de ce lieu qui est pourtant parfaitement connue du poète. Cet embarras verbal confère à la localité évoquée ici un caractère mythique et sacré. Parce que, le sacré est secret et le secret fonde le mystère qui lui est la force vivifiante de mythe. Ainsi, étant donné que le sacré surpasse le profane, il est donc à la fois indicible du verbe humain et inaudible aux oreilles non-initiées. C'est pourquoi le poète en tant qu'initié — tenu au secret des choses invisibles — fait logiquement le choix d'éviter la désacralisation de certains lieux par une désignation trop explicite puisque, la clarté corrompt et/ou annule le sacré.

Ensuite, la tension entre mythe et réalité dans l'espace diégétique des poèmes senghoriens s'organise autour d'une fusion des temporalités mythique et réelle. En effet, lorsque dans ses poèmes, Senghor évoque le temps mythique, celui-ci jaillit dans le temps de la réalité effective et le trouble. Autrement dit, la temporalité du mythe vient perturber le temps du monde réel qui est aussi celui que connaît le sujet-lisant. Plus exactement, le lecteur ne connaît pas le temps du mythe non seulement parce que celui-ci est différent du temps des humains mais aussi parce qu'il n'en a jamais fait l'expérience perceptive. Ce manque de connaissance par la sensation conduit logiquement à une impossibilité chez le sujet-lisant de fantasmer le temps du mythe. En d'autres mots, le lecteur est systématiquement confronté à des difficultés figuratives lorsque Senghor recourt au temps mythique. Ce flottement figuratif est entre autres perceptible à la lecture du segment suivant :

*Nuit et Nuit claire
Nuit blonde, que les serpents avaient promise
A Nyilane la douce, Nuit calme et Nuit palmes,
ma douce Nuit ma nuit nounou
Nuit Alizéenne élyséenne
Nuit joalienne, Nuit qui me rend à la candeur de mon enfance
Nuit Nuit, tu as été en des nuits sombres
l'Amie qui cause avec l'amie et peuple l'insomnie*

*L'Amie qui trouve la solution, qui s'incline et console.*²⁷⁴

Effectivement, lorsqu'il lit ce segment le sujet-lisant n'arrive pas à se figurer avec précision la « Nuit » qui l'habite. Cela s'explique par le fait que la « Nuit » dont il est question dans cet extrait est celle qui précède toutes les nuits de la temporalité humaine. En d'autres mots, le sujet-lisant n'arrive pas à se projeter avec précision la nuit décrite dans cet extrait du poème parce qu'il n'en a jamais fait la connaissance par l'expérience perceptive. La « Nuit » dont parle Senghor dans ce segment est celle qui précède la naissance du monde et tant que monde : c'est la nuit créatrice qui abritait jadis le créateur avant cette première construction par la parole : « Que la lumière soit ! ». C'est donc une Nuit qui se situe à la marge du cadre spatio-temporel connu du sujet-lisant. Comme le dit si bien Senghor, c'est la « nuit claire et blonde, que les serpents avaient promise/A Nyilane la douce ». Autrement dit, c'est la nuit sacré qui recouvre sous une obscurité bienveillante et protectrice les mystères des origines du monde et de son ordre. C'est d'ailleurs sur les pas de cette nuit-première que marche la nuit africaine de l'initiation : cette « Nuit non nuit »²⁷⁵ qui libère l'initié du voile de l'ignorance.

En un mot, la nuit qui recouvre l'espace diégétique de ce poème est infigurable parce qu'elle est pleine de mystères et de secrets qui ne sont accessibles qu'aux seuls initiés. Ce n'est donc pas une nuit connaissable de tous : c'est la nuit mythique du commencement du monde. A ce titre, elle est logiquement infigurable au sujet-lisant. Aussi, étant donné que le lecteur n'a aucune connaissance par les sens du temps mythique, il lui est impossible de se le projeter en interne pendant l'expérience de lecture.

De même, c'est encore le recours au temps mythique qui plante les germes de l'instabilité figurative lorsque le poète confesse que l'« assaillent toutes les odeurs de l'humidité primordiale, et les pourritures opimes ».²⁷⁶ En effet, lorsqu'il lit ce segment le sujet-lisant est incapable de se faire en interne une figuration stable de ce que désigne

²⁷⁴ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », *Op.cit.*p.273

²⁷⁵ *Idem.*

²⁷⁶ Léopold Sédar SENGHOR, « J'aime ta lettre », *Op.cit.*p.236.

réellement l'expression « humidité primordiales ». Parce que, le mot *primordiale* nomme ici une humidité propre à un cadre spatio-temporel antérieur au temps et à l'espace des humains. Pour ainsi dire, l'humidité évoquée ici est celle d'un lieu situé hors du temps et de l'espace des réalités concrètes. Elle appartient au temps des origines, au temps du mythe. De ce fait, il est impossible au sujet-lisant de se la figurer puisqu'il n'en a jamais fait l'expérience perceptive.

En fait, le recours au mythe trouble la figuration de l'univers diégétique des poèmes senghorien dans la mesure où il impose au sujet-lisant de fantasmer l'inconnu. Or le pur imaginaire n'existant pas, le sujet-lisant comble cette absence de matériau propre au mythe en puisant dans sa propre expérience de la réalité. Par conséquent, il se figure l'univers du mythe sous les traits du monde tel qu'il le connaît. Cependant même en faisant cela, le sujet-lisant est conscient d'être loin de la figuration précise de ce dont parle le poème de Senghor. C'est pourquoi il va renouveler sa tentative figurative pour essayer d'avoir une vision plus précise des réalités mythiques décrites. Mais toutes les tentatives se solderont par des échecs. Parce qu'aucune d'elles ne parviendra à restituer l'univers mythique tracé par les mots du poète.

Finalement, l'apparition intermittente des images de la poésie senghorienne s'explique par un recours au temps et à l'espace mythiques instaurant dans l'univers interne des poèmes des lieux indicibles et des faits propres à la matinée du monde qui est inconnue du sujet-lisant. Mais s'il est vrai que le mythe instabilise la figuration de l'univers diégétique du poème senghorien en le logeant entre réalité et irréalité, le caractère intermittent de ces images ne trouve-t-il pas aussi son origine dans l'équivocité de la parole poétique de cet auteur ?

3.3. De l'équivocité de la parole poétique senghorienne

L'équivocité de la parole poétique fonde l'apparition intermittente des images de la poésie senghorienne dans la mesure où l'obscurité qu'elle engendre dans le discours pousse le sujet-lisant à des créations discursives et figuratives. En effet, lorsque suivant le déploiement de la parole poétique senghorienne, le sujet-lisant se trouve confronté à des zones d'ombres, sa liberté de sujet-lisant ainsi que la nécessité de progresser dans la lecture lui imposent de créer, par la force de son imagination, les réalités qu'il ne perçoit pas. Cependant, ces objets-de-phantasia créés par le sujet-lisant ne sont pas ceux dont parle le poète. Il y a donc dans la lecture de la poésie senghorienne une superposition de deux univers figuratifs : celui que dessinent — souvent sous ratures — les mots des poèmes, et celui que se projette en interne le sujet-lisant. En fait, plus le poème senghorien se cache, plus sa projection figurative se fertilise. Et ce qui contribue à l'obscurité créatrice dans les poèmes de Senghor, c'est le *dire-équivoque* de cette parole énigmatique que ce poète manie à la perfection. D'ailleurs, Senghor ne fait aucun mystère sur cet usage particulier de la langue car, il reconnaît volontiers avoir « promu l'énigme au rang d'une institution ».²⁷⁷

C'est peu dire que le verbe poétique senghorien affectionne une certaine opacité qui se traduit dans l'écriture par une parole équivoque. C'est d'ailleurs cette équivocité verbale qui se donne à voir lorsque Isabelle et Soukeïna affirment que les Alizées proviennent « des Rivières du Nord, de l'île où les jeunes filles se nourrissent de glace ».²⁷⁸ En effet, lorsque ces deux enfants évoquent « des rivières du Nord », l'impression qui se dégage est celle d'un déficit d'informations. Parce que, le nord en tant que point géographique est à la fois unique et variable dans la mesure où on peut parler du nord d'un état, d'une ville d'un quartier d'un continent. De ce fait, le sujet-lisant se demande si pour repérer les rivières dont il est ici question le nord doit être considéré dans sa dimension planétaire, ou simplement régionale. Autrement dit, le sujet-lisant peut se faire plusieurs intelligences différentes de cette expression. Et chacune de ses interprétations orientera la figuration de l'univers diégétique dans une nouvelle perspective. Cette expression porte déjà en elle les germes d'une équivocité qui diversifiera les interprétations possibles à la fois du segment isolé ici et du poème-source.

²⁷⁷ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégies de Alizés » *Op.cit*, p.272.

²⁷⁸ *Idem.* p.270.

L'équivocité qui triomphe encore lorsque le poète parle « de l'île ou les jeunes filles se nourrissent de glace ». En effet, cette expression est volontairement évasive. Elle feint de fournir une indication précise sur un lieu, alors qu'en réalité elle ne livre que des généralités. Si le sujet-lisant accepte que quasiment toutes les jeunes filles du monde mangent des glaces, toutes les îles terrestres intègrent logiquement le champ désignatif de cette expression. De même, si le sujet-lisant entend cette expression comme indiquant un lieu où les filles ne mangent que de la glace pour vivre, alors on se retrouve en présence d'un lieu unique habité par des créatures mythiques. Dans les deux cas le poème ne donne aucune information complémentaire préférant se tenir dans un silence que le sujet-lisant comblera en se présentifiant les réalités passées sous silence. Cette présentification arbitraire et subjective instaure une variabilité des interprétations qui, à son tour, débouche sur une instabilité et une diversité des figurations de l'espace diégétique du poème senhorien. Toute chose conférant un caractère intermittent aux images que se fait le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture.

En outre, la parole poétique senhorienne se charge d'équivocité en organisant son déploiement autour de la polysémie des mots. C'est précisément cela qui se donne à voir dans l'extrait suivant : « Les tempêtes suscitent les humeurs, le palais blanc s'ébranle dans ses assises de basalte/ L'on est long à dormir allongé sous la lampe sous la violette du cap ».²⁷⁹ En effet, la mention dans ce segment des « humeurs » et de la « violette du cap » confronte le sujet-lisant à un flou figuratif complet. Parce que, « humeurs » étant un terme générique — dont l'amplitude sémantique est davantage élargie par la marque du pluriel —, son intelligence laisse logiquement le sujet-lisant à un carrefour polysémique où il devra nécessairement faire un choix. Or ce choix inévitable n'est pas aisé à faire et rien n'indique au lecteur comment procéder. Par conséquent, pendant l'expérience de lecture, le sujet-lisant apparaît hésitant au centre de ce carrefour sémantique, les yeux tour à tour rivés sur une direction interprétative et sur une autre, sans avoir assez d'éléments pour choisir la plus légitime. De même, parlant de l'expression « la violette du cap », il apparaît qu'elle aussi fonde l'équivocité sémantique de ce segment en restreignant la fourniture des détails explicatifs. En effet, le cap étant un espace plus ou moins vaste, le lecteur ne peut éviter de se demander si la couleur violette ici mentionnée est celle du ciel, des eaux, de la terre ou

²⁷⁹ Léopold Sédar SENGHOR, « J'aime ta lettre » *Op.cit.*p.235.

alors de ces tous ces éléments vus simultanément. Suivant les réponses apportées à ces interrogations, la projection interne de l'univers diégétique pendant la lecture changera.

La parole poétique senghorienne fertilise donc en elle l'équivocité en cultivant l'économie des éléments clarifiants. C'est précisément dans cette perspective d'idées que s'inscrit l'obscurité recouvrant le segment suivant : « La saison s'est annoncée sur les toits aux vents violents du Sud-Ouest/ Tendue de tornades, pétrie de passion ».²⁸⁰ Parce que, lorsque le sujet-lisant rencontre cet extrait du poème, il a du mal à se projeter clairement en interne « La saison(...) pétrie de passions » dont parle le poète. Cela s'explique par le fait que les passions sont nombreuses et qu'en plus chacune d'elles a à son actif une tradition de querelles théoriques sources d'une véritable instabilité sémantique. Par conséquent la figuration que se fait le sujet-lisant de la saison ici décrite varie logiquement au gré des hypothèses formulées sur la nature précise des passions évoquées par le poète.

De même, c'est encore l'ombre fertile de l'équivocité qui recouvre l'expression vieillie « m'amie » dans « J'aime ta lettre bleu, plus douce que l'hysope/ Et sa tendresse, qui me dit que tu es m'amie ».²⁸¹ En effet, ce tour de langage a un héritage sémantique négativement connoté comme le témoigne, par exemple, l'usage qu'en fait madame Pernelle dans le *Tartuffe*²⁸² de Molière. Certes, le sujet-lisant peut penser sans risques de se tromper que le poète ne l'utilise pas ici dans une perspective péjorative. Cependant, cela ne lui interdit pas de s'interroger sur l'objectif du poète en utilisant cette expression caractérisée par un héritage sémantique souillé alors que la langue française est riche de beaucoup d'autres, plus belles et donc aptes à appeler l'être-aimé. Il est vrai que l'esquisse de réponse peut s'orienter vers l'hypothèse d'une tentative d'ennoblissement sémantique comme cela s'est fait avec le terme *Nègre* — et le concept de *Négritude*. Mais, il n'en demeure pas moins que ces hésitations interprétatives rendent instables les projections de l'espace diégétique que se fait intérieurement le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture du poème. L'usage de l'expression « m'amie » trouble donc la figuration que se fait le sujet-lisant des rapports entre

²⁸⁰ Léopold Sédar SENGHOR, « J'aime ta lettre », *Op.cit.*, p.236.

²⁸¹ *Idem.*

²⁸² Jean-Baptiste POQUELIN dit Molière, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*(1669), in *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1979. Dans ce texte, Madame Pernelle s'adresse à Dorine la servante en ces termes : « Vous êtes, **mamie**, une fille suivante/ Un peu trop forte en gueule, et fort impertinente. / Vous vous mêler sur tout de dire votre avis. » Selon Richelet, le mot « mamie », — qu'il écrit aussi « m'amie » — est une abréviation ancienne et familière de « Mon amie ». Ce mot, poursuit-il « ne se dit guère qu'en parlant à des servantes » — c'est l'usage qu'en fait ici madame Pernelle pour nommer Dorine — ou « qu'entre petits bourgeois ». Nous soulignons.

le poète et sa *Dame*. Le passé avilissant de cette expression vient entacher l'usage noble qu'en fait Senghor au nom de l'amour profond et de l'affection qu'il a pour sa bien-aimée.

En outre, l'action fertilisante de l'équivocité dans l'apparition intermittente des images de la poésie senghorienne se donne à voir lorsque le poète dit : « Les reptiles mous ont rampé sous genoux ». ²⁸³ En effet, à la lecture de ce segment le sujet-lisant a du mal à identifier « Les reptiles mous » ici désignées au milieu de l'immense population constituant la classe des reptiles — serpent, lézard, crocodile, etc. Effectivement, tous les reptiles étant de type vertébré, aucun d'eux ne manifeste une quelconque mollesse. Cependant, le sujet-lisant peut penser que le poète fait allusion aux traces de ruissèlement des gouttes d'eaux de pluie sous ses genoux. Cette hypothèse n'épuise pas les interrogations multiples se construisant à la fois autour de la présence du nom générique « reptiles » — dont le caractère généralisant est exacerbé par la marque du pluriel — et par la cohabitation inhabituelle du nom « reptiles » avec l'adjectif « mou » ; un adjectif qui, loin de restreindre le champ d'investigation, l'élargit à des limites lointaines et inconnues. En fait, tout se passe comme si la mention du nom généralisant « reptiles » et de l'adjectif « mou » n'était qu'un artifice pour attirer l'attention du sujet-lisant et donc le détourner d'autre chose.

Ainsi, l'équivocité du dire-poétique senghorien fonde l'apparition intermittente des images que se fait le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture dans la mesure où elle instaure un jeu de balancier entre plusieurs interprétations à la fois. La parole poétique de Senghor insère, dans son déploiement, des éléments installant le doute dans l'intelligence sémantique des mots et expressions utilisés. Chez Senghor, le sens de la parole poétique est toujours éloigné des sentiers sécurisés de l'unité logique. Cela s'explique par le fait que sur son dire-poétique plane une épaisse obscurité produite des carences de détails explicatifs, des formulations vagues et énigmatiques ainsi que des jeux constants sur la polysémie des mots. Il est donc impossible au sujet-lisant de se faire une intelligence précise de ce que nomme la parole poétique senghorienne dans la mesure où cette dernière est ordinairement distribuée entre différents pôles sémantiques et figuratifs. Des figurations qui n'apparaissent à la conscience imageante du sujet-lisant que par intermittence parce qu'elles se bousculent, s'annulent et fusionnent continuellement entre elles. Mais si la part de l'équivocité dans l'apparition intermittente des images de la poésie senghorienne est établie, qu'en est-il de celle de l'élargissement des frontières spatio-temporelles lisible et/ou visible chez ce poète ? C'est précisément à cette interrogation que tentera de répondre le prochain mouvement analytique.

²⁸³ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés » *Op.cit.* p.268.

3.4. Une parole polyphonique

Dès l'abord de cette articulation, il faut souligner que parler de polyphonie dans la poésie senghorienne est une aventure périlleuse. Parce que, le genre poétique ne fait pas partie de la littérature polyphonique étudiée par Bakhtine qui le considère plutôt comme un discours totalement monologique. Cependant, plusieurs théoriciens ont pointé les limites de ce postulat en mettant en évidence la force polyphonique de la parole poétique. À l'origine de quelques unes de ces voix protestantes apparaissent les visages de Roman Jakobson et Linda Waugh qui, dans *La charpente phonique du langage*, murmurent que la polyphonie est ce qui donne aux œuvres poétique leur capacité à dépasser, « à surmonter la platitude et l'univocité des messages verbaux »²⁸⁴. De même, dans son *Langage poétique : Forme et fonction*,²⁸⁵ Ivan Fonagy soutient explicitement l'idée d'une polyphonie de la parole poétique. La mention de la notion de polyphonie dans la lecture des textes poétiques senghoriens se légitime donc dans la mesure où elle pointe la pluralité des voix y construisant le sens. Polyphonie est le terme qui dit le mieux la multiplicité des épaisseurs sémantiques qui construisent le corps de la parole senghorienne dont le déploiement laisse entrevoir une superposition de messages différents œuvrant ensemble à l'édification sémantique des poèmes. En fait, dans les poèmes de Senghor, la polyphonie est l'élément qui ruine la quête linéaire du sens en montrant qu'en dessous de son homogénéité formelle, la parole poétique senghorienne recèle une diversité de messages qui en structurent le corps sémantique. Autrement dit, la polyphonie est l'élément qui permet à la parole poétique de s'affranchir du diktat de la logique discursive du sens immédiatement, apparent, tel qu'il triomphe dans les conversations courantes. C'est d'ailleurs dans cette perspective d'idées qu'abonde Ivan Fonagy lorsqu'il affirme :

*L'orchestration polyphonique, loin d'apparaître comme un luxe, permet au poète d'émettre simultanément des messages sur le triple plan de la conscience claire, du subconscient et de l'inconscient.*²⁸⁶

²⁸⁴ Roman JAKOBSON et Linda WAUGH, *La Charpente phonique du langage*, Paris, Minuit, 1980, p.280.

²⁸⁵ Ivan FONAGY, « Le langage poétique : forme et fonction », *Diogène* numéro 51, 1965, pp.72-116.

²⁸⁶ *Idem*, p.104.

En fait, la parole poétique de Senghor est une superposition de voies/voix faisant que son sens, loin d'être unique, est toujours déjà multiple. C'est d'ailleurs cette superposition de couches sémantiques qui construit la localisation du poète au sein de sa communauté. Plus exactement la polyphonie du dire poétique senghorien présente le poète sous les traits d'un individu qui, tout en étant totalement intégré au sein de sa communauté, apparaît aussi fréquemment en dehors de celle-ci. C'est, entre autres, cette instabilité caractérisant la position sociale du poète qui se manifeste dans l'extrait de l'« Élégie des Alizés » délimité par « Or voici souches et khakhams livrés au feu », « et que l'Absente soit présente ».²⁸⁷ À la lecture de ce segment le poète apparaît d'abord comme un individu totalement impliqué dans les activités quotidiennes rythmant la vie au sein de sa communauté. Dans cette vision première, l'individu que voit en interne le sujet-lisant n'est pas que poète : il est aussi et surtout un paysan pris dans le tumulte excitant du changement des saisons. C'est ainsi que le sujet-lisant peut aisément se présentifier l'enthousiasme débordant du poète-paysan qui, au moment précis où « souches et Khakhams livrés au feu, que les terres font leur toilette/ Pour semailles profondes »,²⁸⁸ se préoccupe aussi du choix des semences qui donneront une meilleure récolte : « Nous choisirons des semences de choix/ De telle dilection, semences de longues méditations ».²⁸⁹

Dans ce passage, le poète-paysan apparaît donc particulièrement soucieux de l'avenir de sa communauté. Il est conscient que l'arrivée de la saison des pluies est un moment essentiel à la survie de la collectivité. Il sait que c'est un rendez-vous avec la nature que le travailleur de la terre ne doit pas manquer. Par conséquent, il prend toutes les précautions nécessaires pour réagir efficacement au temps convenable afin de faire une bonne récolte. C'est d'ailleurs cette nécessité contraignante d'ajuster ses actions aux changements des saisons qui entraîne chez le poète-paysan l'état d'agitation lisible en ces termes : « que je me hâte pendant qu'il fait encore bon (...) déjà, j'entends au loin la rumeur de la pluie qui monte des ténèbres du Sud ».²⁹⁰ Ainsi, par les yeux du poète-paysan, le sujet-lisant perçoit toute la tension liée à la transition saisonnière.

²⁸⁷ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », *Op.cit.* pp.276-278.

²⁸⁸ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », *Op.cit.* p.276.

²⁸⁹ *Idem.* pp.276-277.

²⁹⁰ *Ibidem.* p.277.

En effet, le sujet-lisant voit intérieurement que le paysan doit attendre que la pluie soit à l'horizon de son cadre spatio-temporel pour se décider, hâtivement, à mettre le feu à son champ. Par conséquent, pour ne pas rater son rendez-vous, le paysan demeure à l'écoute de la nature : il est toujours attentif à la *rumeur* des vents qui précèdent la pluie.

En un mot, le sujet-lisant se projette un poète qui, en tant que paysan, prend part à la vie au sein de sa communauté en se hâtant pour « livrer au feu » son champ avant l'arrivée de la pluie et en s'appliquant au « choix » « des semences de choix ». Cependant, ce même poète apparaît aussi totalement isolé des autres membres de la communauté. En fait, c'est comme si brusquement le poète se retrouvait à la frontière entre le cadre concret de sa communauté et un « Ailleurs » plus abstrait. Le poète construit avec l'énergie d'une retrouvaille amoureuse fantasmée un monde parallèle au monde réel. Il érige par la force de son imagination un monde-de-phantasia dans lequel il coule des jours paisibles avec sa bien-aimée. Le cadre de vie phantasmé par le poète n'est ni concret, ni abstrait : c'est un monde de l'entre-deux. C'est un univers parallèle personnel et imaginaire qui n'est visible qu'« entre deux tornades sèches » et/ou « entre deux crises ». Dans ce lieu inatteignable à toute nuisance extérieure, le poète retrouve sa dulcinée ainsi que l'indiquent ces mots : « Non, sous tes yeux je serai, soufflera sur ma fièvre le sourire de tes yeux alizés / Tes yeux vert et or comme ton pays, si frais au solstice de juin ». ²⁹¹ D'ailleurs, la conjugaison au futur simple du verbe être — je *serai* — qui s'ajoute à d'autres comme « je vivrai », « soufflera » — 2 fois —, indique, entre autres, le caractère projeté et donc phantasmé des faits évoqués et de l'univers qui en est le théâtre.

Il y a donc ici un type singulier d'onirisme tourné vers le futur mais dont la force dans le présent est telle qu'il construit autour du poète une bulle-isolante. C'est un onirisme qui donne corps à la dulcinée de Senghor qui, bien que physiquement absente, apparaît dans une quasi-présence dont la *non-corporéité* surpasse la présence effective. *L'être-là* de la « Normande », la « conquérante » du poète s'épanouit donc à l'abri de l'écoulement du temps qui dans son mouvement altérateur contraint toute beauté à se faner. Pour protéger sa *Sopé* du temps qui passe, le poète n'en pousse jamais l'être-au-monde jusqu'à l'effective concrétude. Par conséquent, la *Dame* de Senghor ne demeure présente au monde que d'une présence dont l'absence est le principal matériau, comme l'indiquent

²⁹¹ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », *Op.cit.* p.277.

ces mots :

*Où es-tu donc, yeux de mes yeux, ma blonde, ma normande, ma conquérante ?
Chez ta mère à la douceur vermeille ?(...)
Chez ta mère à la vigne vierge, avec le rouge-gorge domestique, les merles et
mésanges dans les framboises ?
Ou chez la mère de ta mère au chef de neige sous les Ancêtres poudrés de lys
Pour retourner au Royaume d'Enfance ?²⁹²*

En réalité, l'enjeu de ces interrogations est simplement rhétorique dans la mesure où le poète sait où se trouve sa bien-aimée dans le présent, chez sa mère, et dans le passé lointain de l'enfance, chez sa grand-mère maternelle. Le fait est que le poète et sa *Dame* ne partagent pas le même cadre spatio-temporel. C'est donc pour palier à cette séparation géographique, source de souffrances, que Senghor fait advenir par la force de son imagination un univers-de-phantasia dans lequel lui et sa Sopé peuvent s'épanouir à l'abri de toutes nuisances. Cependant, puisque sa dulcinée est unique, elle ne peut exister deux fois dans une seule et même dimension. Par conséquent, son être-au-monde se localise à la frontière du concret et de l'abstrait, au lieu où le temps est suspendu et où l'être s'éternise dans son *non-être-au-monde* en échappant aux changements spatio-temporels. Elle est un apparaissant-de-phantasia.

Ainsi, à la lecture de ce segment le poète apparaît comme isolé de l'agitation occasionnée par le passage de la saison sèche à la saison de pluie. Il semble avoir la tête dans un monde parallèle bien qu'étant effectivement présent dans le monde réel. Cette dispersion du corps entraîne la dispersion des sources de la parole et instabilise la figuration que se fait le sujet-lisant de la place du poète au sein de sa communauté. La lecture de cette articulation laisse donc le sujet-lisant perplexe quant au positionnement du poète dans la société. D'abord, le poète apparaît comme un être participant à la vie de la communauté à travers le choix de semences — « Nous choisirons les semences de choix »²⁹³— et l'empressement de mettre le feu à son champ avant l'arrivée de la pluie pour se garantir une bonne récolte — « Que je me hâte pendant qu'il fait encore bon ».²⁹⁴ Cependant, quelques lignes plus loin, s'opère un repositionnement spatial du poète qui s'isole volontairement du reste de la communauté en se créant un univers particulier dans lequel ne vivent que lui et sa dulcinée.

²⁹² *Idem.* pp. 277-278.

²⁹³ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », *Op.cit.* p.276.

²⁹⁴ *Idem.* p.277.

Ce repositionnement spatial conduit aussi à un bouleversement de la hiérarchie sociale dans la mesure où, en se désolidarisant des paysans et du travail de la terre, il se meut dans les hauteurs du pouvoir et de la noblesse. L'intelligence de cette mise à l'écart volontaire n'est donc pas à l'abri des ambiguïtés. Elle peut à la fois être perçue comme un éloignement dédaigneux du poète, noble, devant la corporation paysanne, ou comme une tentative de préserver le caractère sacré de l'Amour en éloignant le champ de son épanouissement des préoccupations matérielles et périssables. Dans tous les cas, le texte laisse au lecteur la possibilité de faire un choix interprétatif. Toute chose rendant instable l'entreprise figurative qui en découle.

Pour ainsi dire, le caractère polyphonique de la parole poétique senghorienne, à cause de la multiplicité des messages différents qu'elle véhicule simultanément, installe un flou, une épaisse couche d'obscurité sur le domaine affecté à son intelligence sémantique. C'est précisément cette obscurité enrichissante qui englobe de sa robe sombrement lumineuse la vision de la fonction du poète au sein de sa communauté. En effet, si le sujet-lisant à l'impression que Senghor est plutôt le guide prophétique de son peuple, un rôle qui socialement le place parmi les privilégiés de sa communauté, lui s'en défend à haute-voix en ces termes :

*Non, je ne suis pas prince au bandeau pourpre, pagne classique, poitrine
[crucifié de cauris blancs
Je ne suis pas le guêpier de Nubie le gonolek de Barbarie
Mais combassou du Sénégal, j'ai revêtu ma livrée bise.²⁹⁵*

Effectivement, pour Senghor, le poète n'est pas le prince de son peuple mais seulement son gardien-défenseur, autrement dit son serviteur. Le sujet-lisant pourrait se satisfaire de ces paroles si d'autres segments de poèmes ne laissaient pas entendre le contraire. En effet, il y a dans l'« Élégie des Alizés » des mots donnant au poète les traits d'un prophète-libérateur des siens. Cette idée est clairement renforcée lorsque sujet-lisant réalise que le tableau de l'onction d'huile que trace Senghor lorsqu'il dit que «de l'huile vierge, je m'oindrai le front et les yeux », ²⁹⁶ s'inscrit directement dans la perspective de l'élection divine des Guides du peuple de Dieu dans la tradition judéo-chrétienne. C'est ainsi que le Roi David, par exemple, a été consacré par l'onction d'huile et son prédécesseur le Roi Saül également.

²⁹⁵ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », *Op.cit.* p.272.

²⁹⁶ *Idem.* p.271.

Il y a donc ici comme une volonté manifeste du poète de légitimer et/ou de diviniser ses actions futures en les faisant précéder du geste suprême de consécration. Ce faisant, Senghor se réclame d'une tradition dont il fait pourtant une application inhabituelle dans la mesure où, contrairement aux autres messies qui sont consacrés par *Autrui* — même Jésus a été baptisé par Jean le Baptiste —, le poète lui *s'auto-consacre*. Ici encore l'ombre se fait plus dense. Parce que, cette auto-consécration peut être vue à la fois comme une usurpation ou comme une justification du caractère inédit de sa mission à savoir, le sauvetage d'un peuple qui fut grand avant que des siècles d'animalisation à outrance arrivent quasiment à le convaincre de son insignifiance dans l'histoire humaine. Mais ceci est un autre débat. Toujours est-il qu'ici Senghor apparaît comme un pasteur, un prophète pour sa communauté comme chez Hugo et Rimbaud où le poète est respectivement le *guide* et le *voyant* du peuple.

C'est là d'ailleurs tout l'enjeu de la métaphore de l'épouse qui féconde les lignes suivantes : « Miel dans la voix des jeune filles-pour les noces du printemps on se disputera ses aigrettes. / Je dis noces avec mon peuple, et je m'y prépare par la veille et le jeûne ».²⁹⁷ Effectivement, dans cet extrait le clin d'œil à l'histoire biblique du fiancé — Jésus — et des jeunes épouses — les chrétiens — veillant pour l'attendre avec des lampes à huile²⁹⁸ est sans équivoque. Cependant, ici encore le brouillard tombe et laisse le sujet-lisant à se demander si de la même façon que Jésus est l'époux de son Église, le poète se voit comme l'époux de son peuple ou simplement son serviteur. Ainsi, pendant que le sujet-lisant porte son attention sur ce genre de questions, le poème senghorien lui change de corps et poursuit son chemin.

Finalement, la polyphonie de la parole poétique fonde l'apparition intermittente des images que se fait le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture en installant le *doute* au centre de l'intelligence sémantique des poèmes senghoriens. Cela s'explique par le fait que la dynamique polyphonique du discours poétique tente invariablement de conjoindre, dans un même mouvement discursif, des messages qui normalement suivent des trajectoires sémantiques différentes. Mais cette coexistence des contraires est toujours instable dans la mesure où elle peut à la fois s'organiser en fusions complémentaires et/ou en oppositions irréductibles des niveaux de sens. Par conséquent, cette cohabitation influence de son instabilité formelle la figuration de l'univers diégétique du poème. En effet, lorsque le sujet-lisant s'approche des poèmes senghoriens, lui saute d'abord aux yeux un sens

²⁹⁷ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », *Op.cit.*p.272.

²⁹⁸ Lire « la parabole des dix vierges » dans la *Bible*. Précisément dans Matthieu 24:1-13.

premier : riche de sa cohérence formelle et de son crédit universitaire. Cependant, très vite l'aspect homogène de ce sens institué se fissure et laisse entrevoir la diversité des orientations sémantiques qui le fondent. Autrement dit, la lecture de la poésie senghorienne donne d'abord lieu au surgissement d'un sens homogène et stable qui est ensuite remplacé par une orientation sémantique hétérogène et instable. En fait, à la lecture des poèmes senghoriens, le triomphe d'un sens unique et homogène est toujours éphémère. Ce triomphe ne dure que le temps bref que mettent les autres niveaux de sens pour imposer, par l'énergie du *doute* — cartésien —, d'autres orientations sémantiques au sujet-lisant. Cette multiplicité sémantique influence la figuration de l'univers diégétique qui, épousant la variabilité sémantique enfantée par la polyphonie de la parole poétique senghorienne, offre à la vision interne du sujet-lisant des objets-de-phantasia n'apparaissant que par intermittence à sa conscience d'image.



L'apparition intermittente des images de la poésie senghorienne trouve sa source dans une écriture de la fluctuation alimentée par des affirmations déniantes et une ignorance feinte fécondant plusieurs figurations possibles de l'univers diégétique des poèmes. Elle s'origine mais aussi dans le recours au temps et à l'espace du mythe qui insèrent dans l'univers des poèmes senghoriens des lieux et des faits indicibles, car propres à la matinée du monde. De même, il apparaît que le surgissement par intermittence des images de la poésie senghorienne s'explique par l'équivocité d'une parole poétique faisant planer sur l'univers diégétique de poèmes une épaisse obscurité faite des carences explicatives, des formules énigmatiques et des jeux sur la polysémie des mots. Enfin, ce chapitre a démontré que ces apparitions intermittentes d'images pendant l'expérience de lecture s'alimentent dans la polyphonie qui souligne la pluralité et l'instabilité sémantiques de la parole poétique senghorienne causées par la coexistence avortée et toujours recommencée de différents sens. Toute chose faisant que la figuration de l'univers interne du poème senghorien se construit autour d'objets-de-phantasia apparaissant par intermittence à la conscience imageante du lecteur. Mais si la lecture de la poésie senghorienne ne confronte le sujet-lisant qu'à des images protéiformes se donnant à voir de manière discontinue et intermittente, sur quoi se fondent concrètement les illustrations picturales des poèmes senghoriens ?

CHAP. 4 - QUELQUES INVARIANTS DE L'ILLUSTRATION SENGHORIENNE

L'illustration de la poésie senghorienne s'organise autour d'un certain nombre d'idées récurrentes. Plus précisément, il s'agit de thèmes qui constituent des foyers de cristallisation imaginale à l'origine de l'énergie guidant les traits illustreurs des peintres.

Dans cette perspective, la récurrence dans les poèmes de Senghor des appels au métissage culturel sous prétexte que l'Afrique a toujours été un lieu de rencontres entre les cultures permet-il l'identification de quelques invariants ?

De même, que peut-on dire de l'omniprésence des traditions africaines et des références à la nature dans les poèmes de Senghor ?

Ce sont là autant de questions auxquelles tentera de répondre ce chapitre en montrant tour à tour comment la force du métissage, l'histoire millénaire de l'Afrique et de ses traditions ainsi que le caractère sacré de la nature constituent quelques invariants de l'illustration picturale des poèmes senghoriens.

4.1. La force noble du métissage

Le thème du métissage est cher à Senghor dans la mesure où, pour lui, le mélange par l'entremise d'une ouverture de *soi* à *autrui* constitue la semence adéquate pour un renouvellement fiable de l'humanité. Autrement dit, le métissage est le matériau de base de l'édification d'une *civilisation de l'universel*. En fait, Senghor prêche la bonne parole de l'hybridation en connaissance de cause. Parce qu'il est lui-même un métisse culturel pour avoir longuement bu à la fois aux sources africaines et occidentales de la connaissance. C'est donc un « sang-mêlé » qui se réclame comme tel, qui le revendique haut et fort quitte parfois à remonter aux sources portugaises — semble-t-il — de son nom de famille. Pour ainsi dire, Senghor encourage le métissage en se prenant lui-même comme exemple-argument. Et le poète fait si bien l'éloge du mélange dans ses prises de paroles que celui-ci s'impose presque systématiquement dans la lecture des poèmes senghoriens où la voix de l'hybridité se laisse entendre avec une force singulière.

Le métissage s'impose presque automatiquement dans l'illustration de certains poèmes senghoriens. Qu'on se le dise, ce thème est traité comme tous les autres. En fait, il n'acquiert une importance particulière qu'à travers une surdétermination volontaire orchestrée par le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture. Ce grossissement de la valeur de l'hybridation est d'ailleurs alimenté par tous les discours extra-littéraires du poète : ses interviews, ses études critiques et théoriques, ses *Liberté*²⁹⁹(s). Cet aspect de la question sera examiné ultérieurement, pour l'instant, il convient juste de souligner que l'hybridité constitue un des foyers énergétique alimentant le travail de mise en images des poèmes de Senghor. En effet, de nombreux illustrateurs de Senghor organisent leurs travaux autour de ce thème alors qu'il n'est pas toujours traité avec la même intensité. C'est ainsi que les illustrations que font

²⁹⁹ Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté I : Négritude et Humanisme*(1964), *Liberté III : Négritude et Civilisation de l'Universel*(1977), *Liberté V : Le Dialogue des cultures* (1993), tous ces ouvrages sont publiés à Paris chez Seuil.

Marc Chagall³⁰⁰ et Hans Hartung³⁰¹ de l' « Élégie des Alizés » donnent à voir des tableaux structurés autour du thème de la rencontre, du mélange, de la fusion des contraires.

D'abord, la mise en images de l' « Élégie des Alizés » par Marc Chagall. L'illustration picturale que fait ce dernier du poème senghorien donne à voir un couple constitué par un personnage peint en noir et un autre en blanc dont les corps sont intimement liés. En fait, les corps de ces deux personnages sont non seulement physiquement solidaires, mais encore ils rencontrent dans leur prolongement unifié celui d'un oiseau assez imposant avec lequel s'opère une troisième fusion des corps. La toile de Chagall offre le spectacle d'une fusion entre trois corps différents. Des corps qui ne forment plus qu'un parce qu'ils ont un destin commun en plus de partager le même cadre spatio-temporel. C'est assez dire que le mélange ou la fusion des différences est le message que saisit principalement Marc Chagall dans son expérience de la lecture du poème de Senghor. Il faut dire que les mentions de ce thème dans l' « Élégie des Alizés » ne sont pas inexistantes. Cette idée d'un avantage lié à l'unification des différences apparaît en ces termes :

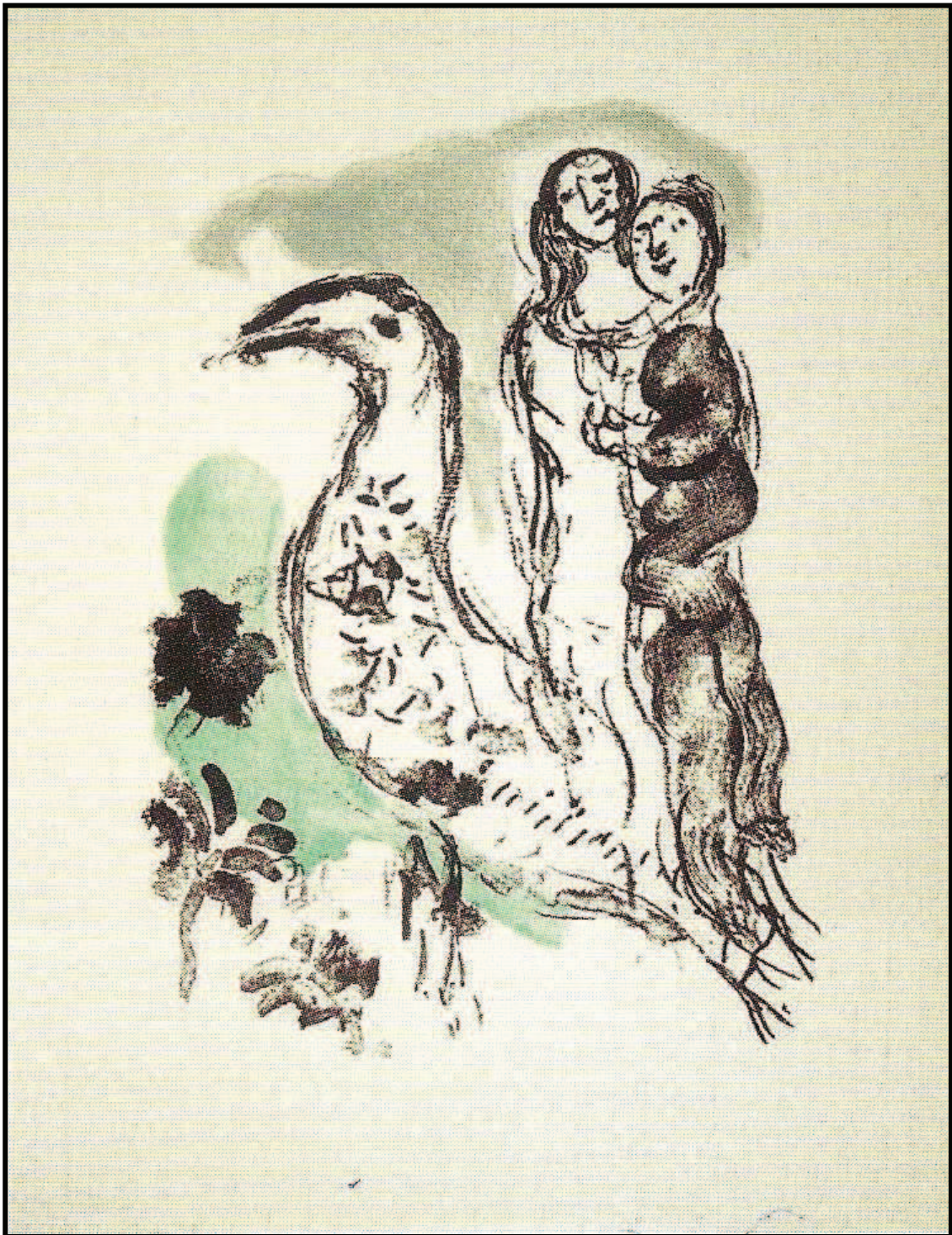
*Et la rentrée des classes, les visages venus d'où qui s'ouvraient
Et ceux qui arrivaient de France, comme des pommes rouges, ceux qui tombaient
de Kaolack, fruits lourds du rônier
-Velours de peaux noires, pétales de peaux roses !³⁰²*

Dans ces mots, le métissage se donne à voir sous les traits diversifiés des élèves provenant simultanément de plusieurs régions du monde qui sont tous rassemblés et heureux dans la classe du poète, pendant son enfance. Ce n'est pour ainsi dire pas une « classe consanguine » qui s'offre en spectacle. Au contraire, c'est un lieu d'échanges, de contacts entre différentes cultures, entre plusieurs visions du monde.

³⁰⁰ Léopold Sédar SENGHOR, *Élégie des Alizés*, Lithographie originale de Marc Chagall, Paris, Seuil, 1969. Voir aussi dans *Léopold Sédar Senghor, le Poète et les Peintres*, Paris, Bibliothèque historique de Paris, 2006, p.24.

³⁰¹ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », Eaux-fortes originales de Hans Hartung, dans *Élégie majeures*, Genève, Regard, 1978. Visible aussi dans *Léopold Sédar Senghor, le Poète et les Peintres, Idem*, pp.44-45.

³⁰² Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés » *op.cit* p 269.



*(Fig.3) Marc Chagall - Élégie des Alizés
(Lithographie originale. 1969)*

C'est une classe-témoin des bénéfices d'une ouverture culturelle réussie comme le témoigne avec force l'amitié profonde unissant symboliquement « Isabelle-la-belle aux yeux de transparence bleue, Soukeïna-de-soie noire, sourire de soleil sur les lèvres de mer ! »³⁰³ En effet, l'amitié de ces deux enfants démontre que les différences n'interdisent pas les branchements culturels entre les Hommes de pays, de régions et de conditions sociales différentes. Bien au contraire, les différences fertilisent les échanges enrichissants entre des cultures de prime abord totalement étrangères les unes des autres.

L'ouverture à autrui permet à l'être humain de se réaffirmer dans son être-monde par la découverte de l'univers de *l'Autre*. Un univers différent face auquel il tentera naturellement de faire une comparaison avec le sien. De cette comparaison surgira la révélation d'une humanité commune et la conviction d'un destin à construire ensemble. En fait, lorsqu'il va au contact de l'autre, l'être humain se découvre et découvre ce dernier. Cette découverte mutuelle source d'émerveillement est très prisée par les enfants qui se lient très vite d'amitié sincère à l'image de celle unissant Isabelle et Soukeïna. D'ailleurs, cette leçon, portant sur les avantages du métissage, reçue par le poète dans sa cours d'école, résonnera encore en lui pendant l'âge adulte. Ceci pouvant peut-être expliquer cet extrait de texte montrant le poète d'ébène cherchant des yeux sa Dame de chêne : « Où es-tu donc, yeux de mes yeux, ma blonde, ma Normande, ma conquérante ? »³⁰⁴

Le thème du métissage est donc incontestablement lisible dans l'« Élégie des Alizés ». Cependant, il n'est ni le seul ni forcément le plus évoqué dans ce poème qui traite aussi de la valeur du travail, de la pression liée à l'exercice du pouvoir, du vide de l'être-aimé ou encore du souvenir douloureux de l'esclavage. Mais à tous ces thèmes, Chagall préfère celui du métissage comme lieu de floraison de son travail d'illustration. Ainsi les deux personnages de couleurs différentes intimement liés sur sa toile peuvent aussi bien être le poète ébène et sa dulcinée de Chêne ou les inséparables Isabelle et Soukeïna. Plus précisément, Chagall a choisi de montrer la beauté du fruit qui se donne à

³⁰³ *Idem*, p 270.

³⁰⁴ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Alizés », *op.cit.* p 277.

voir lorsque Joal et la Normandie se donnent la main, lorsque la France et le Sénégal se lient d'amitié forte, lorsque l'Afrique et l'Occident accordent leurs violons.

C'est donc ici un choix du peintre, un geste d'engagement sûrement à l'image de celui du poète choisissant de prêcher le mélange des cultures nécessaire à la renaissance heureuse du monde. Pour ainsi dire, chez Chagall le mélange est une ouverture mutuelle conduisant à la fécondation des différences. C'est aussi autour du mélange que Hans Hartung choisit d'organiser son illustration de l'«Élégie des Alizés». Plus précisément, la mise en images effectuée par Hartung se concentre sur l'aspect physique des vents Alizés tel qu'il est pointé par Senghor en ces mots :

*Comme des morts propices, les premiers vents alizés caressant les collines des mamelles
Dédaignant la piste des longs courriers, les premier Alizés.
Ils viraient en sifflant sur leur traîne sur leurs pennes sur leurs ailes
Tissaient un tour d'honneur sur la Métropole, avant de s'annoncer aux conques
bouches de Gambie. [...] Et pendant trente jours, soufflèrent sifflèrent les Alizés
sur leurs ailes rythmées.³⁰⁵*

Dans ce segment, les vents acquièrent un corps, ils deviennent presque concrets. Les Alizés sortent de l'invisible et se font palpables comme leurs actions sur l'environnement. Mieux encore, les vents Alizés sont presque humanisés puisqu'ils sont dotés comme les humains de cette aptitude à caresser et à crier. Les vents se donnent donc à voir comme des être vivants à part entière : ils se mettent en mouvement et font des choix. Ce sont des êtres hybrides dans la mesure où ils sont humanisés par leurs capacités à dédaigner et à tisser, tout en apparaissant comme des animaux ailés et sifflants. En fait, en héritant à la fois des traits de l'être humain et de ceux de l'animal, les vents Alizés prennent des allures d'une créature terrifiante. En réalité, la force terrifiante de ce corps s'origine dans la quantité. Plus exactement, dans cette même quantité de vent qui différencie la petite brise agréable de l'ouragan horifiant.

³⁰⁵ *Idem.* p 270.

Effectivement, le premier est faible parce qu'il est seul, le second est d'une force dévastatrice parce qu'il résulte de l'action commune de forces multiples. C'est d'ailleurs cette toute puissance de la fusion des différences que choisit Hans Hartung comme source illustrative du poème senghorien. Plus précisément, la mise en images qu'il fait du poème de Senghor se constitue des vents dont les mouvements puissants et les composants tourbillonnants donnent des allures de cyclone. En effet, sur ce tableau sont visibles à la fois des vents provenant du bas de la toile à gauche pour s'étendre sur tout le flanc droit de celle-ci. Ces premiers vents sont rejoints dans leur progression — sensiblement au centre du tableau — par d'autres courants plus virevoltants trouvant leurs sources dans le haut de la toile à droite et au centre.

Cette rencontre de vents différents et contraires crée une zone de forte tension au milieu du tableau qui ressemble fort à l'œil d'un cyclone. Hartung matérialise d'ailleurs assez clairement cette zone de force par des traits plus appuyés, quitte à en faire une zone d'ombres. Hans Hartung a donc fait le choix de démontrer la toute puissance de l'hybridation en mettant en évidence la multitude des courants comme source première de la toute puissance des vents Alizés. Évidemment, ce choix du peintre peut avoir d'autres explications possibles.

Ainsi, le métissage apparaît comme un thème fondateur dans la mise en images des poèmes des Senghor. Cependant ce thème n'est pas le seul traité dans les poèmes senghoriens. Il y a donc toujours pour l'illustrateur la nécessité de choisir l'idée autour de laquelle il organisera son travail. C'est précisément ce choix libre qui explique que Chagall et Hartung donnent deux illustrations différentes du même poème. En fait, le thème du métissage s'impose, par le poème et surtout par les travaux critiques de Senghor, comme matériau de base. La liberté de l'illustrateur n'agit que dans son traitement. Mais au delà du métissage, le passé glorieux de l'Afrique n'organise-t-il pas aussi l'illustration des poèmes de Senghor ?



*(Fig.4) Hans Hartung - « Élégie des Alizés »
(Eau-forte originale. 1978)*

4.2. L'Afrique, terre des mélanges millénaires

L'autre élément caractérisant la poésie senghorienne et son illustration est l'affirmation de l'idée selon laquelle l'Afrique est une terre d'accueil millénaire. En fait, le poète et ses illustrateurs aspirent à donner une vision concrète de tous les branchements culturels qui ont eu pour principal théâtre le sol africain. Effectivement, l'Afrique est depuis des milliers d'années le berceau d'échanges commerciaux politiques et culturels entre plusieurs populations du monde. Ce sont justement ces multiples et fertiles contacts entre cultures différentes que pointe Senghor dans son « Élégie de Carthage » et que restitue picturalement Pierre Soulages. Plus exactement, ce sont ces rencontres entre les cultures différentes ainsi que leurs inévitables cortèges de tensions hostiles que met en images Pierre Soulages.

D'abord, il faut souligner que l'illustration picturale que fait Pierre Soulages de l'« Élégie de Carthage »³⁰⁶ a la forme d'un idéogramme chinois constitué de six épais traits de peinture noirs, trois à la verticale et trois à l'horizontale, qui se rencontrent dans une anarchie apparente. Ces traits noirs reposent sur un fond gris-clair qui se donne plutôt à voir comme blanc eu égard à l'effet optique induit par le contraste entre le noir et le gris-clair sous l'arbitrage de la lumière. Cependant, ces lignes noires organisant la forme de l'illustration ne présentent pas de limites rigoureuses parce qu'en elles sont encore visibles les touches de pinceaux qui les ont fait naître. Le corps-objet qu'enfantent ces lignes noires porte encore clairement les marques des gestes du travail qui a conduit à son surgissement dans monde réel. Autrement dit, ces traits paraissent comme toujours en esquisse, ils semblent inachevés en leurs limites, toujours en friches. En fait, les extrémités des lignes de cet idéogramme témoignent des traces de pinceaux guidés par la main du peintre. De même, lorsque le tableau de Soulages est observé à une certaine distance, il laisse apparaître comme la vision d'une planète. Effectivement, il semble que les six lignes noires construisent un univers précis dans les limites de la toile. Cet univers peut être inscrit dans un cercle passant quasiment par toutes les extrémités des traits et dont le centre serait sensiblement à l'intersection entre le trait verticale central et celui horizontal central.

³⁰⁶ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie de Carthage », aquatinte originale de Pierres Soulages, dans *Les Élégies Majeures*, Genève, Regard, 1978. Voir aussi dans *Léopold Sédar Senghor, le Poète et les Peintres*, Paris, Bibliothèque historique de Paris, 2006, p.28.

L'illustration que fait Pierre Soulages de ce poème senghorien se donne donc à voir immédiatement de manière globale. C'est un monde dans lequel les couleurs se rencontrent, les traits s'entrecroisent avec certaines tensions. C'est un univers de mélanges, certes avec quelques tensions inhérentes à la rencontre des différences. En réalité, toutes les caractéristiques formelles de cette toile trouvent leur source entre les lignes de l'« Élégie de Carthage ». En effet, l'illustration que fait Pierre Soulages de ce poème se construit sur des thèmes dispersés dans l'ensemble du texte. Plus exactement, ces thèmes sont des lieux autour desquels s'organise l'imagination du lecteur-illustrateur. Dans l'« Élégie de Carthage », ces lieux de cristallisation imaginaire sont nombreux ; il convient de les étudier plus en détails.

D'abord le premier lieu de cristallisation imaginaire qui s'offre à la lecture de l'« Élégie de Carthage » est le noir. La couleur noire, le noir ébène, le noir de la nuit, le noir du nègre. Cette perspective d'idées est clairement illustrée par la récurrence dans ce poème senghorien d'expressions appelant implicitement ou explicitement la couleur noire. C'est par exemple le cas lorsque le poète évoque le « front d'ébène bleu » de son père, les « arabesques d'ombre » des hirondelles, (p.315), « la Négrresse, la Grande-Prêtresse de Tanit couleur de nuit ? » (p.316), « la ténèbre des hautes forêts », « sa sombre splendeur », « Les Garamantes à la peau de daim noir » (p.317), le « Héros sombre et sans ombre » (p.318), « sa peau sombre de bronze ! » (319), le salut « aux faces noires d'ivoire » (p.320)³⁰⁷. Cette omniprésence du noir dans le poème de Senghor explique, entre autres, la prédominance de cet élément dans l'illustration qu'en fait Pierre Soulages : elle justifie pourquoi la plus grande partie du tableau peint par Soulages — pour donner à voir autrement ce poème — est constituée d'une multitude de traits noirs relativement épais.

Cependant le noir n'est pas le seul constituant de cette mise en images. En effet, sur les lieux du tableau non-colonisés par le manteau noir, se manifeste triomphalement la couleur gris-clair qui, par un effet d'optique, apparaît plutôt comme un blanc à cause du contact intime le liant à l'empire noir. C'est assez dire que l'image de cette illustration trouve sa beauté esthétique dans le riche contraste qu'elle instaure entre le noir et le blanc ou, plus exactement, entre le noir et le gris-clair. Là encore, l'origine de ce rapprochement se donne à voir dans le poème de Senghor à travers le thème du brassage, du mélange des différences pour une renaissance plus glorieuse de l'ensemble de l'humanité grâce à la magie salvatrice du métissage.

³⁰⁷ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie de Carthage », *op.cit.*, pages, 315 à 320.

Cela est précisément lisible lorsqu'évoquant son « *Souvenir souvenir !* » du passé carthaginois, le poète déclare :

*C'est donc ici qu'abordèrent jadis le courage et l'audace
En cette Afrique ici, qu'affadis par la lymphe consanguine, les Tyriens s'en
[vinrent chercher
Une seconde fois le fondement de la floraison.³⁰⁸*

L'action commune des couleurs noire et gris-clair donne à l'illustration de Soulages sa beauté lumineuse. Ce métissage des couleurs pour la beauté de la toile de Soulages est à l'image de celui qui renouvela les Tyriens et les Africains dans le sein de Carthage. En fait, Senghor et Soulages accordent leurs violons pour un chant doux et mélodieux prêchant l'hybridation. Parce qu'ils pensent tous les deux que la chance d'une renaissance plus radieuse de l'humanité dans le futur ne sera saisissable que dans le mélange harmonieux des différences, exactement comme « Il n'y aurait pas de chant si **tar** et **darbouka** n'accomplissaient l'orchestre, prêtant leur rythme syncopé aux **kamenjabs** et aux **rebabs**, au **naï** suave **oud** lyrique, au **quanoun** ». ³⁰⁹

De même, étant donné que les rencontres entre des éléments fondamentalement différents se font rarement en toute sérénité, les tensions belliqueuses qu'elles engendrent inévitablement sont visibles. Elles se donnent à voir non seulement dans le poème de Senghor, mais aussi dans son illustration picturale que fait Pierre Soulages. Effectivement, la guerre se donne à voir dans l'« Élégie de Carthage » lorsque l'expérience de lecture conduit le sujet-lisant à se projeter, en voir proprement interne, le spectacle de l'excitation et de l'agitation qui caractérisent un champ de bataille avec son cortège de morts et de douleurs. Ainsi, lorsque le poète parle de « ce soulèvement soudain dans ma poitrine » de « ces palmes harmonieuses/ Qui (...) /S'agitent, sous la menace de l'orage. », « de nouveau le coup de foudre dans l'aorte », ³¹⁰ le sujet-lisant se figure aisément la forte émotion et la montée d'adrénaline qu'éprouve tout être humain présent sur un champ de bataille.

³⁰⁸ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie de Carthage », *op.cit.* p.319.

³⁰⁹ *Idem*, p.320.

³¹⁰ *Ibidem.* p.315.

Plus exactement, le spectacle d'un conflit sanglant, la vision d'une guerre entre deux camps différents et mutuellement hostiles, s'offre au sujet-lisant lorsqu'il entreprend de se figurer « La puissance du Nord (...) / Qui avançait sans césure de ses murs massifs de légions. », lorsqu'il voit intérieurement que « les Cavaliers numides / Sur les ailes, en javelines de feu font flamber leurs fureurs berbères barbares ». ³¹¹

La guerre apparaît clairement au sujet-lisant lorsqu'il aperçoit « sur la Mer du Milieu, des flottes d'honneur engagées, lancées comme des vols de milans blancs » ³¹² avec à leurs têtes des chefs redoutables tels que « Diogoye-le-Lion », « Iarbas, fils de Garamantis », « Énée », « Hannibal », « Hamilcar », « Jugurtha » et « Scipion » qui n'ont qu'« une seule cible : frapper au cœur la puissance de l'être ». ³¹³ C'est donc en toute logique qu'après le passage ravageur de ces chefs-de-guerre, un spectacle de ruine, de désolation et de tristesse saute aux yeux intérieurs du sujet-lisant. Dans le voir proprement interne du sujet-lisant, la figuration interne de ce poème senghorien se caractérise donc logiquement par une omniprésence de la mort symbolisée par l'image de « la stèle sur le promontoire » et l'audition de ces mots confessant la douleur du poète : « Pourtant ce soir / Sur toi je pleure, sur toi Didon, ma plus grande désolation », ³¹⁴ « je te sentais si perdue », « tu pleurais ton dieu blanc », « tu pleurais Énée ». ³¹⁵

L'agitation de la guerre qui est lisible dans le poème de Senghor s'étend donc jusqu'au geste illustrateur de Soulages en donnant à la rencontre des lignes structurant la toile de ce dernier une forme d'anarchie, de désordre. L'intensité des conflits agitant l'« Élégie de Carthage » explique, entre autres, pourquoi l'illustration de ce poème s'organise autour de plusieurs traits noirs aux bordures « en friche ». En fait, les limites de ces traits ne sont pas précises : un peu comme si ces lignes noires sortaient des limites de leurs propres corps pour coloniser un ailleurs fait de gris-clair — métissage du blanc et du noir.

³¹¹ *Ibid.* p.317.

³¹² Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie de Carthage », *Op.cit.* p.318.

³¹³ *Idem.* p.319.

³¹⁴ *Ibidem.* p.317.

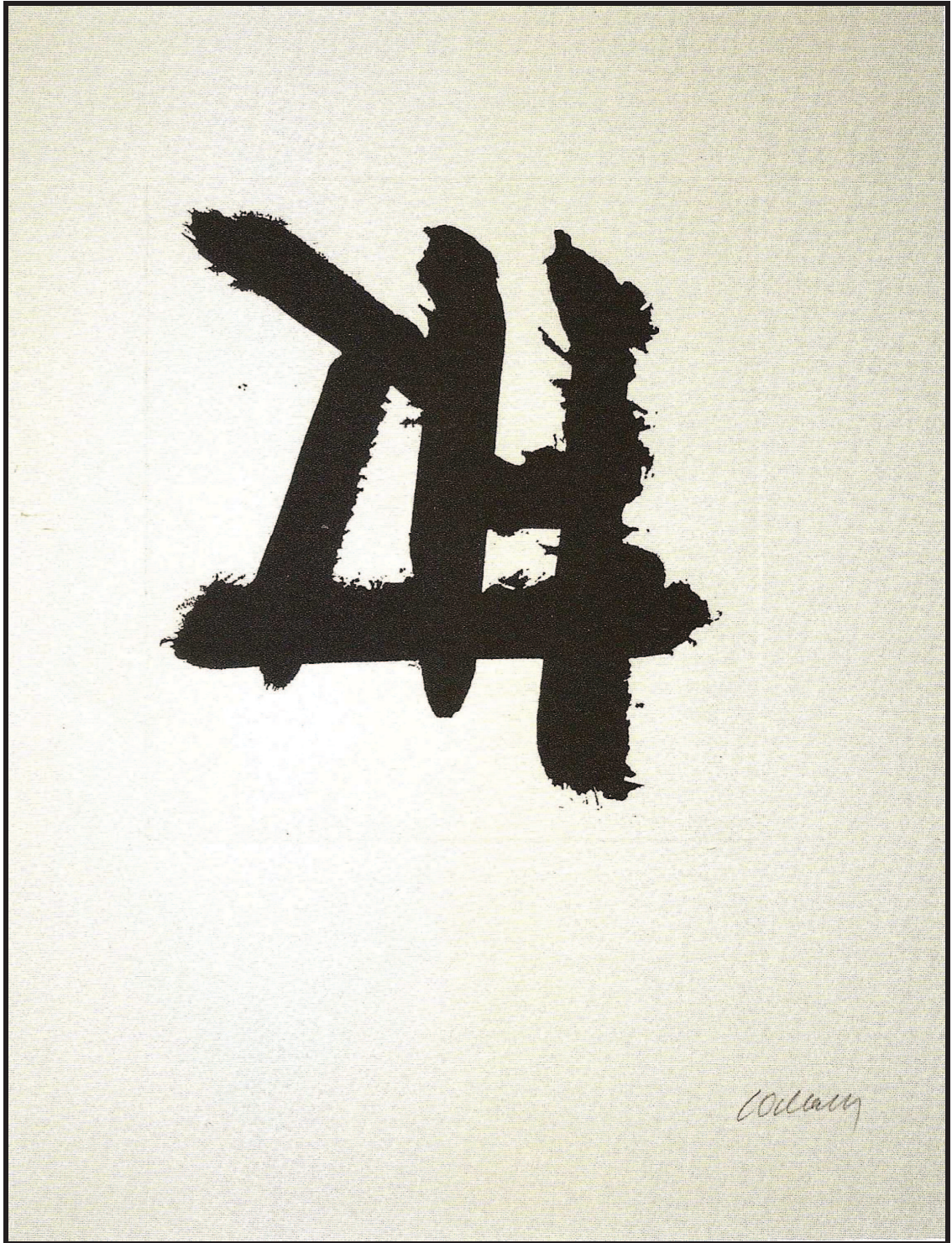
³¹⁵ *Ibid.* p.316.

Cependant, au delà de cette apparence chaotique, la toile de Soulages montre une certaine unité entre ses différentes composantes. En effet, lorsque ce tableau est observé à certaine distance et dans certaine perspective, il révèle à son observateur la vision d'un univers particulièrement homogène logé au milieu d'un vaste espace gris-clair. C'est sensiblement comme l'image que les astronautes ont de la terre depuis l'espace : celle d'une petite boule bleue dans une immensité noire. En fait, lorsqu'est posé sur la toile de Soulages un « regard, et circulaire aux quatre horizons », ³¹⁶ lorsque ce tableau est observé « de l'Océan à l'Océan », il laisse apparaître l'image d' « Une seule nation sur une seule terre et sans couture ».

Autrement dit, « D'une Numidie bien numide : une nation nation, une terre totale ». ³¹⁷ En définitive, l'illustration de l' « Élégie de Carthage » par Pierre Soulages s'abreuve abondamment à la source des mots et expressions de Senghor. Effectivement, tous les éléments qui composent cette toile semblent suivre des instructions disséminées dans l'ensemble du poème. En fait, il y a dans ce texte des lieux dont l'autorité sémantique et figurative guide les gestes du peintre. Il s'agit précisément des mots et expressions où s'élabore le *thumosynthèse* dont la force figurative rejaillit sur le tableau. Ainsi, qu'il s'agisse de la couleur des traits, de leurs formes ou de leurs rencontres anarchiques, chaque caractéristique de cette toile trouve dans le poème de Senghor des mots et expression résonnant comme des directives. Pour ainsi dire, même le caractère abstrait de cette toile semble avoir été prescrit par le poème. L'illustration picturale de ce poème senghorien par Pierre Soulages épouse presque fidèlement les contours du texte : les traits du pinceau suivent, tels des ombres fideles, les mouvements sémantiques des mots du poème.

³¹⁶ *Ibid.* p.320.

³¹⁷ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie de Carthage », *Op.cit.* p.319.



*(Fig. 5) - Pierre Soulages - Élégie de Carthage
(Aquatinte. 1978)*

4.3. La richesse des traditions africaines

La mise en images des poèmes de Senghor tend aussi à mettre en lumière la richesse mystérieuse des traditions africaines. Ces traditions de la nuit dans lesquelles la culture du secret est fertile, dans lesquelles les choses essentielles de la vie sont protégées par une épaisse couche d'obscurité mystique. Autrement dit, à montrer cette Afrique où les mystères de l'univers ne sont dévoilés que dans des lieux consacrés, ne sont visibles que par des yeux avisés. C'est précisément cette culture du secret qui transparaît dans l'illustration que fait André Masson³¹⁸ du poème de Senghor « Prière aux masques ». En effet, la mise en images de ce poème donne à voir un visage surgissant du milieu d'un ensemble de symboles divers. Ce visage est visiblement celui d'une femme à en juger des traits fins du visage, de la coiffure haute et imposante ainsi des bijoux qu'elle porte autour du cou. Plus précisément, le visage-masque occupe quasiment l'ensemble de l'espace délimité par les frontières de la toile. En fait, c'est comme si le visage surgissait de l'action coordonnée de tous les symboles du tableau, tout en étant déjà lui-même la matrice de ces symboles. Autrement dit, l'univers des symboles donne vie au masque en même temps que le masque enfante l'univers des symboles.

Par ailleurs, les formes de cette illustration semblent assez proches de la réalité, même si apparaît aussi une tension instable consistant à cacher le visage-masque tout en le donnant à voir le plus clairement possible. Effectivement, il est difficile à l'observation de cette toile de savoir si le masque a d'abord été peint avant d'être dissimulé sous une multitude de symboles ou si c'est la disposition, hasardeuse ou pas, de ces symboles qui donne naissance au visage-masque. Cette difficulté, mieux cette impossibilité s'explique par le fait que tous les éléments composant l'illustration picturale de la « Prière aux masques » par André Masson peuvent apparaître successivement et/ou simultanément sur un plan unique et/ou sur deux plans différents.

Autrement dit, cette toile manifeste une spécificité dimensionnelle faisant que le surgissement du visage-masque n'est possible qu'au prix d'un puissant effort d'abstraction de tous les éléments du tableau qui lui sont étrangers. Dans cette perspective d'idées, non seulement le plan unique préalable se métamorphose en un plan à deux dimensions, mais

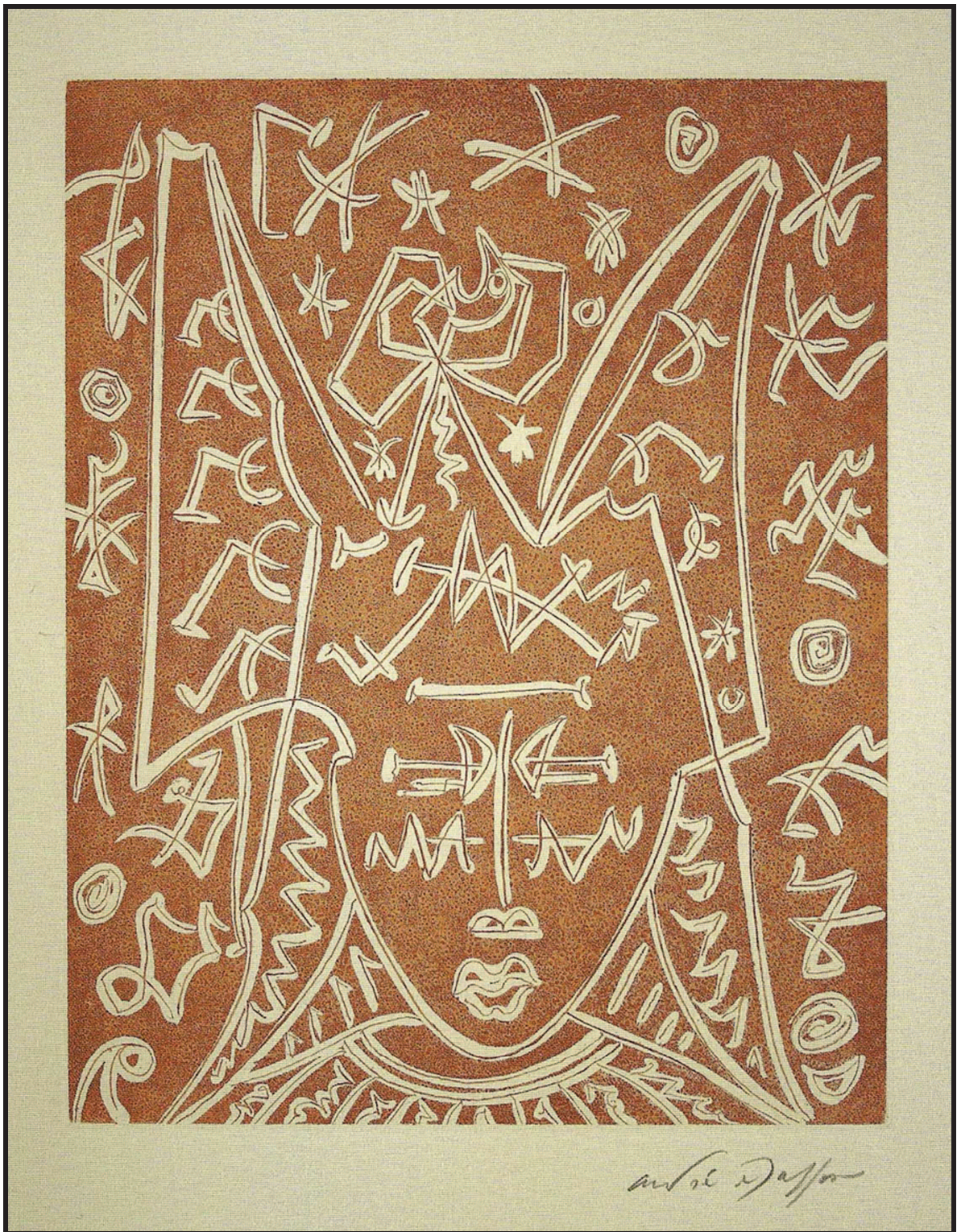
³¹⁸ Léopold Sédar SENGHOR, « *Chants d'ombre* », gravures originales d'André Masson, Genève, Regard, 1976.

encore est ouverte la voie logique d'une abstraction inverse, celle qui en rendant invisible le visage-masque donne à voir avec plus de force tous les autres éléments du tableau. Toute chose impliquant une inversion des catégories dimensionnelles faisant du visage-masque l'arrière plan de la toile, alors que l'ensemble dispersé et diversifié des symboles se hisse au premier plan. Pour ainsi dire, les éléments de ce tableau apparaissent sur un plan unique et/ou sur deux plans différents. Dans tous les cas, il y a ici la vision d'une réalité qui toujours se dissimule : il y a dans ce tableau une mise en images du secret et du sacré comme cela se donne à lire dans le poème de Senghor qu'il illustre.

La composition de ce tableau semble suivre des recommandations dictées par une voix localisée entre les lignes de la « Prière aux masques », il convient d'étudier cela de plus près. D'abord, le visage-masque. Parlant de sa forme, l'impression qui se dégage à son observation est celui de la vision d'un triangle rectangle avec ses deux longueurs et deux largeurs reliées par quatre angles relativement droits. Des angles qui sont par ailleurs les extrémités physiques du visage-masque. Il est difficile dans cette perspective de ne pas voir en cette toile de Masson une matérialisation d'un de ces « Masques au quatre coins d'où souffle l'esprit »³¹⁹ évoqués par Senghor. En effet, il y a ici quelque chose de profondément spirituel dans cette illustration. Notamment dans la dimension même du masque qui est immense proportionnellement à la surface totale délimité par la toile.

En fait, le masque apparaît comme la force créatrice même de la toile. Son corps est la toile et la toile n'exprime que son corps. Plus précisément, il y a ici le spectacle allégorique des rapports entre les *Esprits* — les dieux — et le monde des humains dans l'animisme africain. Parce que, dans les croyances animistes, les dieux sont partout. Ils sont d'une omniscience et d'une omnipotence faisant que le monde des hommes est toujours déjà à leur image. En effet, si les dieux habitent l'univers des hommes de toutes parts, cet univers acquiert logiquement les traits et la propriété de leurs corps spirituels. C'est d'ailleurs là tout le fondement de la religion animiste où les objets de la nature sont doués de propriétés divines : on y entend partout la voix des esprits, on y touche leurs incarnations diversifiées et banalisées. Ainsi, lorsque l'animiste voit en un arbre quelconque le lieu de résidence d'un dieu, il le vénère comme un dieu. Pour lui, l'arbre est dieu parce que dieu y réside. Cela justement parce que le corps du dieu et celui de l'arbre, intimement fusionnés, se confondent totalement : le corps de dieu s'étant fait arbre, l'arbre devient dieu.

³¹⁹ Léopold Sédar SENGHOR, « Prière aux Masques », *op.cit.* p.25.



(Fig. 6) – André Masson - *Chants d'ombre*
(Gravure originale. 1976)

Dans la religion animiste, le monde concret des êtres humains, des animaux et des choses est donc le corps des dieux. De ce fait, voir cet univers concret, ce monde des réalités effectives, c'est aussi voir les multiples visages des dieux. C'est entre autre cette vision du monde qui explique le fait que les animistes vénèrent quasiment tous les animaux et les végétaux constituant leur cadre naturel. En fait pour eux l'objet ou l'animal observé ne se définit pas en lui-même mais plutôt par rapport à l'*Esprit* ou aux *Esprits* qui s'y trouvent. La chose vénérée et adorée par l'animiste est divine du fait que les dieux résident en elle. Ici, l'essence divine se confond à celle de la chose. C'est précisément cette fusion des propriétés entre le monde des êtres humains et celui des esprits qui est clairement lisible dans le poème de Senghor et qu'André Masson restitue génialement dans son tableau.

Effectivement, la toile de Masson recrée cette intimité, cette communicabilité des essences entre l'univers des esprits et celui des Hommes en donnant à voir un visage-masque dont l'apparition dépend exclusivement de la disposition de l'ensemble des autres signes du tableau qui, lui-même, n'existe que par le visage-masque. Autrement dit, le visage-masque habite l'ensemble de la toile : il constitue le matériau fondateur du tableau qui n'existe comme tel que tant qu'il garde vivants les traits du visage. Pour ainsi dire, André Masson arrive à restituer toute la grandeur spirituelle attachée aux masques non seulement dans le poème de Senghor, mais aussi dans la culture africaine où l'essence du masque ne se réduit pas au simple objet-physique mais se définit par rapport à l'*Esprit* divin qui l'habite.

C'est donc pour rendre compte de la grandeur spirituelle conférée au masque dans le poème de Senghor que l'illustration qu'en fait André Masson s'organise autour d'un grand visage occupant quasiment l'ensemble de la surface délimitée par la toile. En fait, les traits illustrateurs de Masson suivent avec attention le déploiement de la parole poétique senghorienne lorsqu'elle déclare par exemple :

*Masques ! Ô Masques ! (...) Vous distillez cet air d'éternité où je respire l'aire
[de mes pères
Masques aux visages sans masques, dépouillés de toute fossette comme de toute
[ride
Qui avez composé ce portrait, ce visage mien penché sur l'autel de papier blanc
A votre image, écoutez-moi !³²⁰*

³²⁰ Léopold Sédar SENGHOR, « Prière aux Masques », *op.cit.* p.25.

Ces mots laissent clairement transparaître toute la description du visage-masque surgissant au milieu de la toile d'André Masson. En fait, c'est un peu comme si les traits du pinceau s'épanouissaient dans l'exécution des ordres directement donnés par le poème. Effectivement, la parole poétique senghorienne souligne la grandeur divine des masques en les saluant dans un silence et en vantant leurs pouvoirs créateurs. C'est justement toute cette grandeur démiurgique des masques que restitue André Masson avec ce visage imposant sur sa toile. De même, étant donné que le divin est sacré et secret, la toile se charge donc naturellement d'un certain mystère en occultant le visage-masque sous une multitude de symboles pour rendre cette dimension occulte caractéristique des masques dans les traditions négro-africaines. Par conséquent, de la même manière que les dieux des animistes se donnent à voir dans un regard transcendant les réalités matérielles qu'ils habitent, la vision du visage-masque de la toile de Masson nécessite une abstraction de ce qui lui est externe et une considération juste de ce qui lui est interne.

Finalement il apparaît que l'illustration picturale de la « Prière aux masques » par Masson puise principalement son énergie dans la première partie du poème. Dans cette première articulation poétique Masson trouve plus fertile de souligner la dimension spirituelle et toute la richesse mystique des masques dans les traditions africaines. Il montre que dans les cultures africaines le regard se porte au delà de la matière, que les yeux des initiés traversent le visible pour pouvoir saisir l'invisible. Cependant, au-delà de cette importance accordée aux traditions dans la poésie senghorienne et son illustration, que peut-on dire de la dimension mystérieuse de la nature qui se donne aussi à lire dans les poèmes de Senghor ?

4.4. Une nature mystérieuse et sacrée

La dimension sacrée de la nature, mieux sa grandeur mystique, est aussi un lieu autour duquel se cristallise l'imaginaire des illustrateurs de Senghor. Il faut dire que dans la poésie senghorienne en général, la nature apparaît systématiquement comme l'incarnation de la puissance pure. La nature est source de la vie : c'est la mère au sens profond que peut lui donner le poète qui appartient à une société matrilineaire. En fait, Senghor porte sur la nature un regard à la fois romantique et animiste. La nature pour lui est un lieu de poésie et de mystère. C'est une source de savoirs dont les leçons ne sont audibles par ceux qui ont payé le prix de la souffrance silencieuse exigée pendant l'initiation. D'ailleurs, le poète à lui-même a été initié par Tokô Waly son oncle maternel :

*Tokô Waly mon oncle, te souviens tu des nuits de jadis quand s'appesantissait
[ma tête sur ton dos de patience ?
Ou que me tenant par la main, ta main me guidait par ténèbres et signes ?
Les champs sont fleurs de vers luisants ; les étoiles se posent sur les herbes sur les
arbres.
C'est le silence alentour.
Seuls bourdonnent les parfums de la brousse, ruches d'abeilles rousses qui
dominent la vibration grêle des grillons
Et tam-tam voilé, la respiration au loin de la nuit.
Toi Tokô Waly, tu écoutes l'inaudible
Et tu m'expliques les signes que disent les ancêtres dans la sérénité marine des
constellations
Le Taureau le scorpion le léopard, l'Éléphant les poissons familiers
Et la pompe lactée des Esprits par le tann céleste qui ne finit point.³²¹*

Autrement dit, Senghor a été formé dans son enfance à lire les signes de la nature. Grâce aux enseignements, aux révélations mystiques qu'il a reçus de son oncle maternel, Il sait entendre la voix de mère-nature et il en connaît la puissance. Le poète sait l'immensité des connaissances que confère la nature à celui qui sait l'écouter, l'entendre la respecter.

Mais la nature n'a pas que des savoirs immenses, elle est aussi toute puissante. Elle est puissante par sa grandeur, par l'infinité des savoirs qu'elle regorge ; elle est puissante par son mystère, puissante par sa beauté. En fait, lorsqu'il observe la nature, Senghor ne voit

³²¹ Léopold Sédar SENGHOR, « Que m'accompagnent Kôras et Balafong », *Op.cit.* p.38.

rien de banal, d'ordinaire. Au contraire, pour lui qui a écouté attentivement les révélations instructives de son Tokô Waly, l'auditeur de l'inaudible, tous les éléments de la nature ont toujours déjà en eux quelque chose de puissamment surnaturel, de mystérieux.

C'est précisément dans cette perspective que s'inscrit son « Élégie des Eaux ». En effet, ce texte résonne comme une tentative de mise en lumière de la toute puissance de la nature en soulignant celle de l'eau qui est l'un de ses principaux composants. En fait, l'eau est tellement omniprésente dans la vie de l'être humain que celui-ci n'en perçoit même plus la densité mystique. Pour ainsi dire, l'Homme voit l'eau comme une simple banalité : il n'en voit plus le mystère³²². Pour lui, l'eau est ordinaire : avoir de l'eau coule de source. C'est exactement contre cette vision du monde que Senghor s'insurge en mettant en lumière les pouvoirs de l'eau qui sont pourtant visibles mais que très peu de gens remarquent.

Ainsi, est pointé le rôle de l'eau dans la re-naissance du peuple juif. En effet, c'est par l'action de l'eau que ce peuple a pu échapper à la poursuite de Pharaon décidé à les ramener morts ou vivants en Égypte. C'est l'eau a qui épargné ce peuple juif d'un retour tragique à l'esclavage et qui lui a rendu justice en ôtant la vie à Pharaon et à l'ensemble de son armée. Et Senghor n'a pas oublié cette intervention divine par l'action de l'eau. Plus précisément il n'a pas oublié cet épisode de l'histoire où, sous l'injonction de Dieu, Moïse frappe les eaux de la mer qui se fend en deux pour laisser passer le peuple juif avant de se refermer sur elle-même engloutissant le tyrannique Pharaon. Il fait d'ailleurs clairement allusion à cet événement en ces mots :

*L'Occident l'Orient les peuples extrêmes sont couchés sur le sable, proues de
[pierre terrassées par l'Athlète.
C'est Pharaon d'Égypte par la barbe et le bâton de Moïse.³²³*

³²² Voir à ce titre le documentaire d'Anastasya Popova intitulé « *Water : le pouvoir secret de l'eau* » sortie le 28mars 2012 avec les interventions instructives de plusieurs éminents scientifiques, philosophes et écrivains comme Kurth Wuthrich (prix Nobel de chimie 2002), Jacques Collin ingénieur et auteur des ouvrages comme *L'eau, le miracle oublié* et de *L'Insoutenable vérité de l'eau*, Yann Olivaux Biophysicien et auteur de *La nature de l'eau*, etc. Ce film montre, en l'illustrant par des preuves scientifiques, que l'eau est un être-vivant, qu'elle a une mémoire, qu'elle a une immense puissance mystique. Cette puissance de l'eau est d'ailleurs très bien connue des grands observateurs de la nature comme ce redoutable guerrier Massaï qui, dans l'émission « *Rendez-vous en terre inconnue* » (diffusée le 21/01/2014 sur France 2), explique avoir très peur de l'eau mais aucune frayeur devant le Lion. Cela s'explique, selon ses propres aveux, du fait qu'il connaît le lion, il peut donc le combattre avec ou sans armes, mais qu'il ne peut pas combattre l'eau parce qu'il n'en connaît pas le corps.

³²³ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Eaux », *Op.cit.* p.211.

Pour ainsi dire, l'eau a quelque chose de divin. C'est d'elle dont Dieu se sert pour sauver ses enfants de la tyrannie, c'est aussi par elle que les êtres humains accèdent à la pureté, condition essentielle pour s'approcher du créateur. Autrement dit, l'eau est ce qui donne à l'humain la possibilité de cesser d'être un simple Homme pour s'élever au rang de Surhomme au sens religieux du terme. C'est-à-dire, de devenir un homme *mis à part*, un homme vivant dans le monde des Hommes mais sans être de ce monde auquel il n'appartient plus. C'est précisément parce qu'il connaît cette puissance mystique de l'eau que le poète l'invoque en ces mots :

*Je vous invoque, Eaux du Troisième Jour
Eaux murmures des sources, eaux si pures des altitudes, neiges ! Eaux des
[torrents et des cascades
Eaux justes, mais vous Eaux de miséricorde, je vous invoque d'un cri rythmé
[et sans dédit
Eaux des grands fleuves et de la mer plus vaste et de la mer plus vaste.
Et toi Soleil toi Lune, qui gouvernez les eaux du mouvement contraire en qui
[se confond l'Unité
Je vous lamente Eaux lustral pour l'expiation.³²⁴*

Ces mots suffisent à dire que l'eau est un membre essentiel du corps de la nature, du corps de Dieu. C'est elle qui apporte la miséricorde, c'est cette porte ouvrant sur la rencontre de l'être humain avec son créateur. C'est elle qui purifie c'est par elle que l'Homme renaît comme que le témoigne si bien la pratique Judéo-chrétienne du *Baptême-d'eau*. En réalité, l'eau est un mystère pour l'être humain parce qu'elle est profondément spirituelle. En même temps, l'eau est l'élément de la nature qui conditionne seul la vie en tenant entre ses flots le sort de l'ensemble de l'humanité. Ce n'est pas un hasard si les lieux privés d'eaux sont des lieux sans vie. Le désert, par exemple, symbolise à lui seul la mort lorsque l'eau s'absente. Autrement dit, l'eau n'est pas essentielle qu'à la vie spirituelle de l'homme, elle conditionne aussi son existence concrète et physique. En effet, si la religion chrétienne, par exemple, soutient que l'être humain a été créé à partir de la boue — un mélange de poussière et d'eau —, les scientifiques eux avancent plutôt que l'homme s'est formé à partir de l'eau. Ils en veulent pour preuve la composition du corps humain qui est formé à sensiblement 60 % d'eau chez l'homme adulte, de 55% chez la femme adulte et qui peut atteindre 78% chez le nouveau-né.

³²⁴ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Eaux », *Op.cit.* pp.211-212.

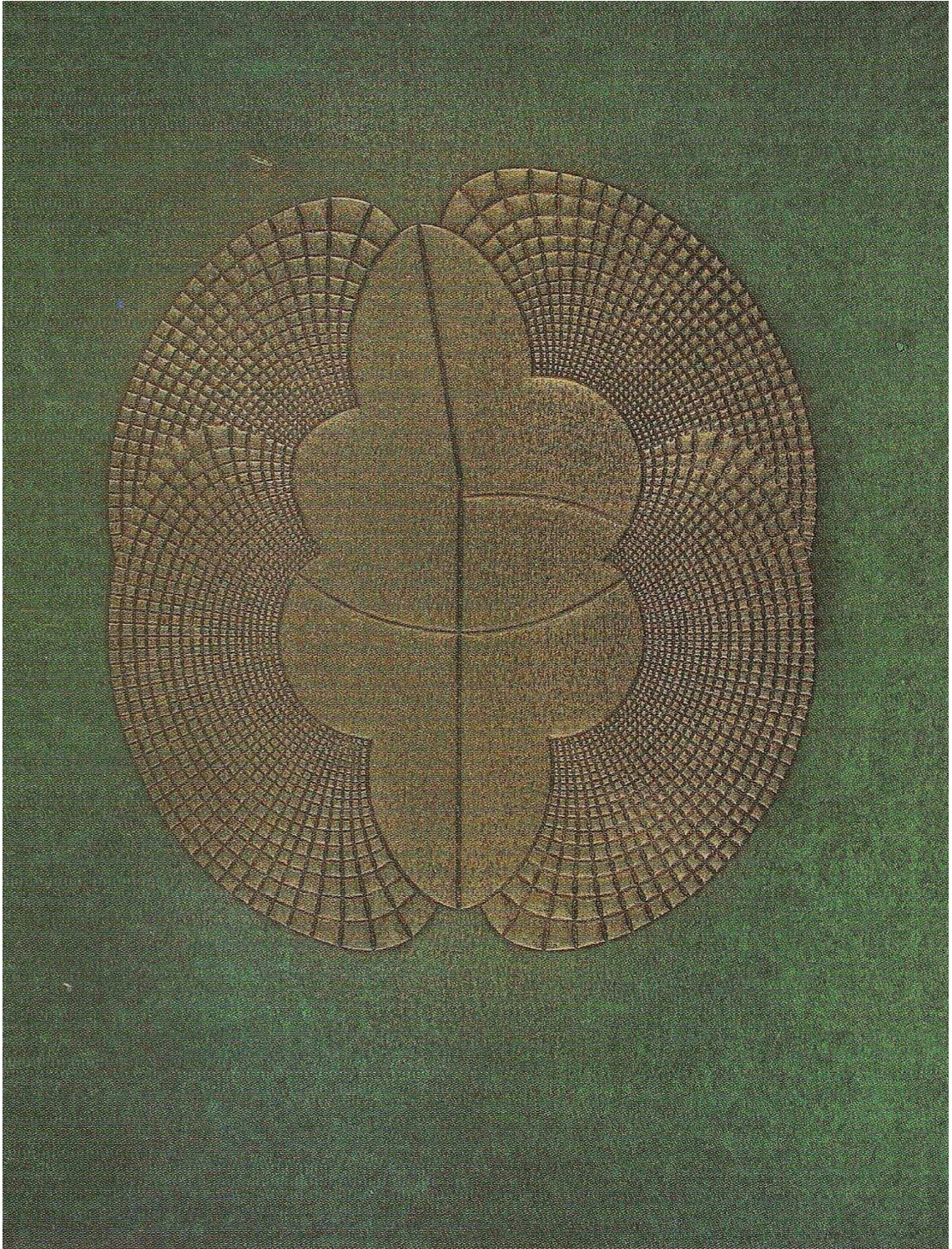
En fait, cette grandeur mystérieuse de l'eau, reconnue par les religieux, avouée par les scientifiques est poétisée dans le poème de Senghor et influence la mise en images de son « Élégie des Eaux » effectuée, entre autres, par Marc Pessin³²⁵ et Patrice Vermeille³²⁶. En effet, un invariant apparaît dans les illustrations proposées pour ce poème : cette constante est la grandeur, la force de la nature. Il convient d'observer cela de plus près. D'abord, dans les deux gravures de Marc Pessin qui illustrent le poème de Senghor, l'impression de grandeur de l'eau est rendue par le même procédé : celui d'un fond de couleur uniforme laissant jaillir en solitaire, en son milieu, un corps représentatif de l'infinie et invisible multitude. Ainsi, sur la première illustration apparaît un fond uniformément vert au milieu duquel surgit un corps en argent ressemblant presque à une représentation moléculaire de l'eau. De même, sur la deuxième toile c'est un fond uniformément doré qui laisse surgir en son milieu un corps lui aussi laissant penser à une représentation de molécule d'eau et qui est constituée en trois couleurs : aux extrémités il est marron, au milieu il est beige et au centre il est doré. En fait, dans ces deux illustrations, la grandeur de l'eau est suggérée par l'immensité conférée au fond de couleur uniforme par le surgissement d'un corps en son centre. Ce fond clair symbolise pour ainsi dire la puissance réelle mais non immédiatement visible de l'eau.

Ensuite, parlant de l'illustration de l'« Élégie des Eaux » par Patrice Vermeille, il faut dire qu'elle est sûrement celle qui offre le mieux à voir la force physique de l'eau, sa puissance destructrice. En effet, cette gravure montre simultanément un espace situé sous l'eau — la partie vert-foncé et basse du tableau — et un autre situé hors de l'eau — la petite partie vert-clair et haute du tableau.

Cependant, à l'observation, il est aisé de constater que la partie matérialisant le monde immergé est un lieu de chaos. L'observateur perçoit vite l'action destructrice des courants, matérialisés par les traces vert-clair sur l'immensité imposante vert-foncé, qui ont déjà brisé un bloc de béton.

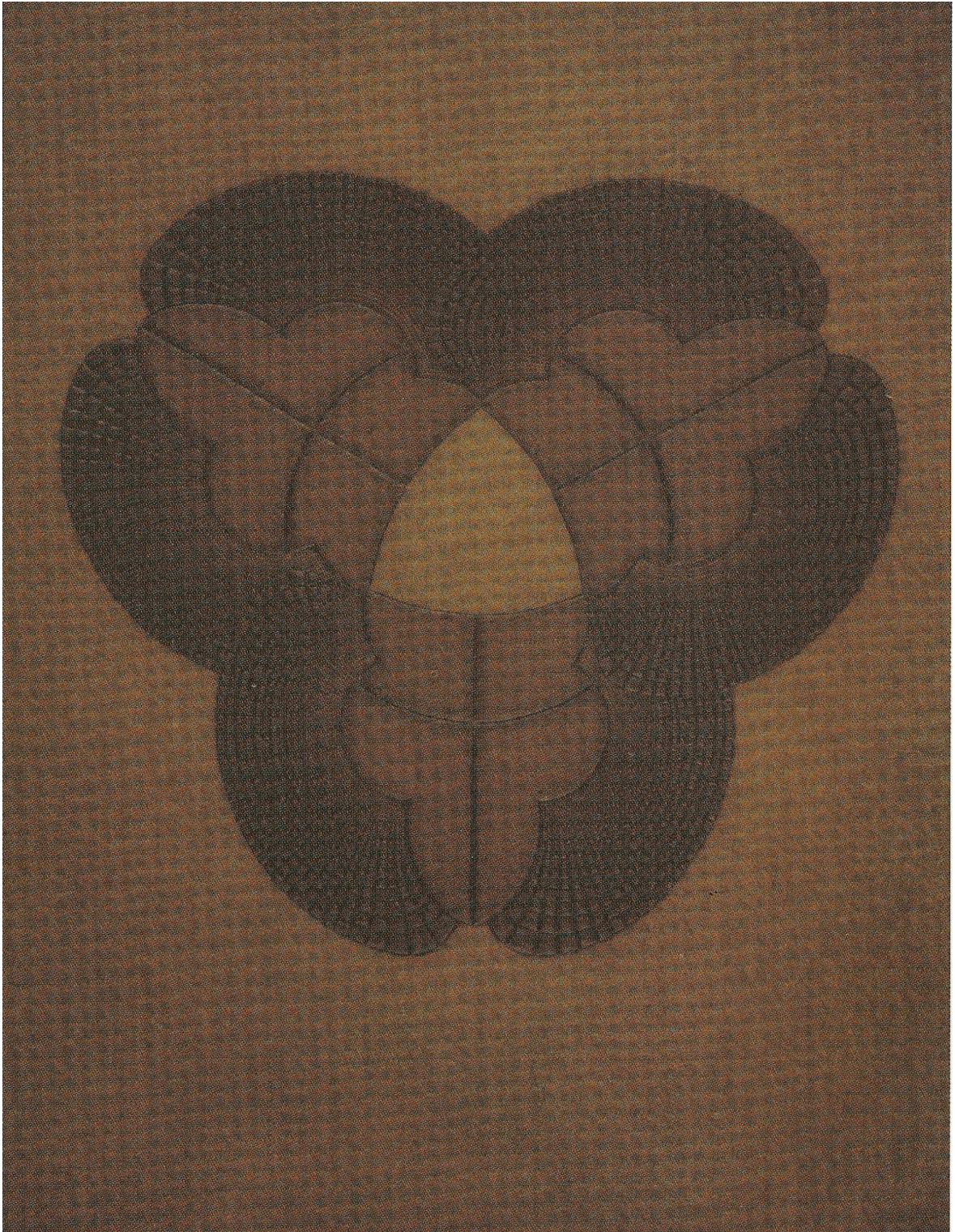
³²⁵ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des eaux », *Nocturnes*, deux gravures originales de Marc Pessin, Saint-Laurent-du-Pont, Le Verbe et l'Empreinte, 1987. Voir aussi dans *Léopold Sédar Senghor : le poète et les peintres*, Paris, Bibliothèque historique de Paris, 2006, pp.50-51.

³²⁶ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des eaux », *Nocturnes*, deux gravures originales (eau forte) de Patrice Vermeille, Saint-Laurent-du-Pont, Le Verbe et l'Empreinte, 1987. Visible aussi dans *Léopold Sédar Senghor : le poète et les peintres*, Idem. p.55.



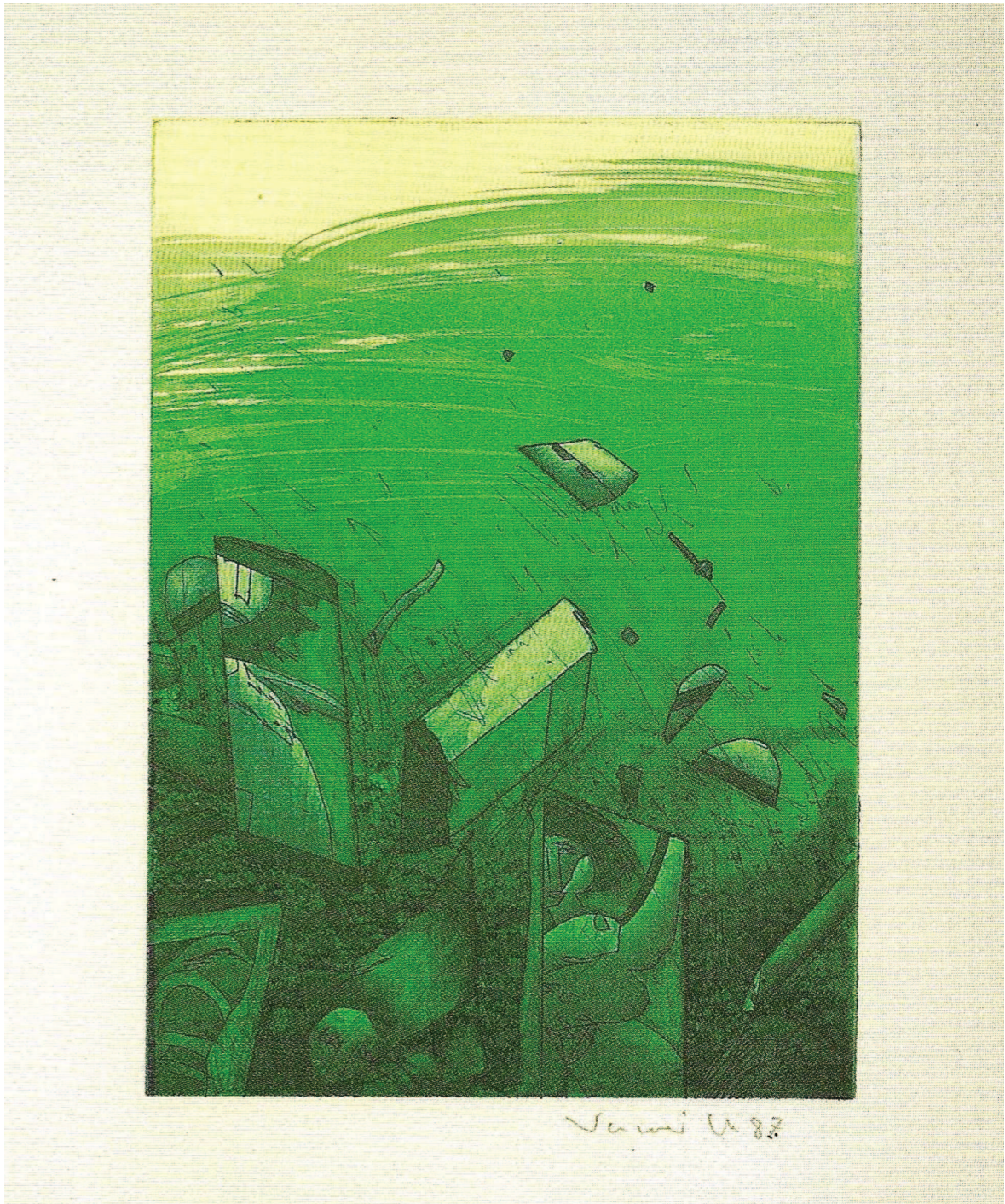
(Fig.7) Marc Pessin - « Élégie des eaux », Nocturnes.

(Gravure originale. 1987)



(Fig.8) Marc Pessin - « Élégie des eaux », Nocturnes.

(Gravure originale. 1987)



(Fig.9) Patrice Vermeille - « Élégie des eaux », Nocturnes.

(Eau forte. 1987)

En fait, le spectacle des morceaux de béton imposants ballotés au gré des courants démontre à lui seul de la puissance physique de l'eau. Dans cette illustration l'eau apparaît donc comme la force réduisant à néant les constructions artificielles de l'être humain pour que la nature reprenne ses droits sur le monde.

En définitive, la nature mystique est bien un élément autour duquel s'organise la mise en images des poèmes de Senghor. Cette perspective d'idées trouve son origine dans le fait que toutes les mises en images proposées autour de « Élégies des Eaux » laissent entrevoir comme invariant la toute puissance de la nature. En fait, cette force de la nature autour de laquelle se cristallise l'énergie imaginaire des illustrateurs se fonde sur l'immensité secrète et la densité mystique des principaux composants de l'univers naturel comme l'eau. Autrement dit, l'eau est dans sa composition physique et sa dimension spirituelle l'image la plus représentative de ce qu'est mère-nature en générale : une force à la fois infinie et discrète, une source inépuisable de savoirs que l'être humain doit sagement exploiter.



Il apparaît que certains thèmes sont d'une récurrence telle dans la mise en images des poèmes senghoriens qu'ils en constituent des invariants. Ces constantes illustratives sont entre autres le métissage choisi par Marc Chagall et Hans Hartung pour illustrer l'« Élégie des Alizés », et l'Afrique comme théâtre de branchements culturels millénaires que Pierre Soulages symbolise par une rencontre plus ou moins anarchique de traits noirs. De même, la richesse des traditions africaines est traitée par une mise en scène du secret et du sacré les caractérisant. Enfin, le thème de la nature puissante est matérialisé par la vision d'une immensité mystérieuse et silencieuse offerte par des fonds uniformes comme le montrent les gravures de Marc Pessin illustrant « l'Élégie des Eaux ».

Cette articulation de l'analyse a permis de légitimer le postulat selon lequel les images surgissant des mots pendant la lecture des poèmes senghoriens sont des objets-de-phantasia. Pour ce faire, l'étude a d'abord souligné que le caractère protéiforme des images de la poésie senghorienne trouve sa source dans un style d'écriture affectionnant à la fois les jeux sur les ambiguïtés de sens des mots, les constructions sémantiques fondées sur l'harmonie des contraires, les fusions nominatives et les silences éloquents.

Ensuite, l'analyse a démontré que l'apparition discontinue des images que se fait le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture des poèmes senghoriens trouve son énergie simultanément dans un traitement singulier de la temporalité et de la spécialité, et dans la construction d'une pluralité figurative alimentée par des éléments d'une écriture de la discontinuité.

De même, les investigations de cette étude ont révélé que les apparitions intermittentes des images pendant la lecture des poèmes de Senghor découlent non seulement de l'équivocité et de la polyphonie caractérisant profondément la parole poétique senghorienne, mais aussi du fait que ce poète fait usage d'une forme d'écriture de la fluctuation pour loger l'univers interne de ses poèmes à la frontière entre mythe et réalité.

Enfin, après avoir légitimé le caractère de phantasia des images que se fait intérieurement le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture de la poésie senghorienne, s'est imposée la question de leurs rôles dans l'illustration picturale des poèmes. Dans cette perspectives, l'examen de l'univers mouvant et fluctuant de la phantasia a permis de faire émerger quelques invariants tels que le métissage, l'Afrique berceau millénaire des branchements culturels, les traditions africaines et le mystère de la nature.

Cependant, voir des invariants dans un univers réputé en constante mutation n'est-il pas déjà une source de contradictions ? Et quelle valeur éthique et/ou esthétique accorder aux images de l'illustration si on considère qu'elles sont toujours déjà derrière l'œuvre en métamorphose formelle permanente ? Ce sont là quelques interrogations qui organiseront la prochaine partie de cette étude.

PARTIE 3

DES CONSÉQUENCES DE LA PHANTASIA

DANS LA LECTURE

ET L'ILLUSTRATION PICTURALE

DE LA POÉSIE SENGHORIEENNE

La mise en évidence du rôle fondamental de la phantasia dans la lecture et l'illustration picturale des poèmes de Senghor permet de souligner avec plus de précisions la diversité, la pluralité et la fugacité du sens de la poésie senghorienne. En fait, la phantasia occasionne simultanément l'émergence d'une poésie senghorienne dont Senghor est effectivement l'auteur et celle d'une poésie Senghorienne dont la naissance dépend du sujet-lisant et du contexte précis de l'expérience de lecture.

Mais alors, quelle est la différence entre l'œuvre poétique de Senghor et celle que se construit intérieurement le sujet-lisant ? Plus exactement, quelles sont les spécificités du livre-vu que produit le sujet-lisant par l'exercice de la présentification ? De même, comment le texte de Senghor et celui du sujet-lisant organisent-ils le passage du palier de la lecture à celui de l'illustration picturale de la poésie senghorienne ? Et quel est l'impact de ce travail de mise en images sur le contenu sémantique des poèmes senghoriens ?

Ce sont là les questions auxquelles tentera de répondre cette troisième partie de l'analyse en mettant d'abord en évidence les caractéristiques et les matériaux fondateurs du poème de Senghor et de celui du sujet-lisant. Ensuite, elle tracera le cheminement de la mise en images de la poésie senghorienne en partant de l'étape de sa lecture à celle son illustration picturale. Enfin, elle pointera les conséquences de l'entreprise illustrative du peintre sur le contenu sémantique des poèmes senghoriens.

CHAP. 1 - DE L'ŒUVRE DE L'AUTEUR AU LIVRE DU LECTEUR

Un seul texte littéraire peut faire l'objet de plusieurs lectures différentes. Analysant ce phénomène Roland Barthes affirme :

*La variété des sens ne relève pas d'une vue relativiste des mœurs humaines, mais d'une disposition de l'œuvre à l'ouverture. L'œuvre détient en même temps plusieurs sens par sa structure et non par l'infirmité des gens qui la lisent. C'est en cela qu'elle est symbolique.*³²⁷

Autrement dit, pour Barthes, le texte littéraire est déjà, du fait de sa structuration symbolique, le lieu d'une multitude d'approches différentes. Il est vrai que cette perspective d'idées est contestable dans la mesure où elle occulte les apports indéniables des principaux acteurs du jeu littéraire que sont l'auteur et le sujet-lisant. Cependant, elle a le mérite de soutenir que l'œuvre de l'auteur, qui est du côté de la production, est totalement différente du texte du sujet-lisant, qui est plutôt localisable du côté de la réception. Mais alors, qu'est ce qui caractérise exactement chacun de ces deux textes ? La réponse à cette principale interrogation conduira d'abord à montrer que la poésie de Senghor découle non seulement d'un exercice de l'inconscient du poète, mais aussi d'une *phantasia créatrice*. Ensuite, l'analyse glissera vers l'étude du texte du lecteur pour pointer en quoi il est le fruit d'une *phantasia reproductrice* exercée par le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture.

³²⁷ Roland BARTHES, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, 1966.p.50.

1.1. Du côté de la production : l'inconscient à l'œuvre

Il y a quelques décennies, en réaction à la critique traditionnelle soumise à l'autorité suprême de l'auteur en tant que garant du sens de son œuvre, de nombreux théoriciens de la littérature ont décidé, à coups de postulats structuralistes, de le faire périr. Cependant, aujourd'hui encore, force est de constater que le lecteur du texte littéraire ne peut chasser de sa pensée toute représentation dirigée vers l'auteur. En réalité, dans notre société caractérisée par le spectacle et de la consommation médiatique l'auteur n'est jamais mort. D'ailleurs, la prolifération des biographies en tous genres et la persistance des émissions littéraires remplaçant le rapport au texte par le rapport à l'homme le démontrent assez bien.

Il faut néanmoins souligner que cette étude n'a pas pour objectif de combattre ou de restaurer une quelconque théorie — ancienne ou nouvelle. Elle aspire simplement à en réajuster les perspectives. Plus exactement, la conception de la lecture défendue dans cette analyse — c'est-à-dire celle d'une lecture littéraire revendiquant sa part de création — n'annule pas l'acte créateur initial à l'origine du texte lu. Pour ce faire, l'analyse commencera par suivre les leçons de Michel Foucault qui, dans sa conférence intitulée « *Qu'est-ce qu'un auteur ?* »,³²⁸ décrit d'abord l'auteur comme un effet textuel historiquement daté avant de montrer que l'effacement du sujet-écrivain en tant qu'origine éternelle du texte laisse place à la « fonction auteur » définie par « l'apparition d'un nom ; le rapport d'appropriation ; le rapport d'attribution et enfin la position variable dans le livre et dans le champ discursif ». Un mouvement analytique visant les données paratextuelles de l'*Œuvre Poétique*³²⁹ de Léopold Sédar Senghor rendra possible un usage plus appliqué de ces quatre catégories. Dans son ouvrage intitulé *Seuils*, Gérard Genette présente le Paratexte comme :

*Un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles (...) **appartiennent au texte**, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter.*³³⁰

³²⁸ Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française de philosophie*, 63^e année, Numéro 3, juillet-septembre 1969, repris dans *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994, I, p.789-821.

³²⁹ Léopold Sédar SENGHOR, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990.

³³⁰ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.p.7. L'auteur souligne.

Autrement dit, le paratexte est un ensemble de discours et de pratiques divers qui gravitent autour du texte et lui donnent également sens. En fait, ce sont des éléments d'escorte qui accompagnent le texte et qui jouent un rôle déterminant dans son indentification. Les données du paratexte constituent l'acte d'état civil de l'œuvre. D'ailleurs, la mention de « La loi du 11 mars 1957 aux alinéas 2 et 3 de l'article 41 » en rapport avec les « Droits de Reproduction, de traduction, d'adaptation » dans *l'Œuvre Poétique* témoigne des enjeux juridiques de tous ces éléments paratextuels.

En réalité, la part incontestable de Senghor dans l'édification de son œuvre est celle qui apparaît dans le paratexte où de nombreux éléments le présentent comme la source même du texte et donc le garant de son sens. C'est dans cette perspective que s'inscrit la section intitulée « *Du même auteur* »³³¹ qui vise surtout à souligner une tradition de production dans laquelle s'insère le texte étudié afin de mieux mettre en évidence la place essentielle du poète dans son intelligence sémantique.

Ces indications inscrivent chaque poème, chaque recueil de poèmes senghoriens dans un ensemble uniforme et logique dont Senghor constitue l'épicentre sémantique. En fait, la dédicace et la mention d'autres textes écrits par Senghor dans le paratexte de *l'Œuvre Poétique* montrent que cette dernière est une propriété du poète au même titre que d'autres et que, par conséquent, Senghor en connaît mieux que quiconque les secrets sémantiques. Autrement dit, le paratexte définit le texte qu'il escorte comme une « propriété de » ; comme un objet. C'est d'ailleurs parce que Senghor se considère comme le propriétaire de ses poèmes qu'il s'autorise à les dédier³³² à ses parents, amis et connaissances.

En fait, tout cet appareillage paratextuel — nom de l'auteur, dédicaces, indications biographiques, bibliographiques et juridiques etc. — délimite le domaine de définition du poème de Senghor. Le texte du poète n'est donc que celui que le lecteur rencontre dans les rayons des bibliothèques et des librairies. Parce que, les signes d'appartenance le

³³¹ Léopold Sédar SENGHOR, « Du même auteur », *Œuvre Poétique*, op.cit. pp. 445-446

³³² Ainsi, la lecture de *l'Œuvre Poétique* de Senghor révèle par exemple que « Le retour de l'enfant prodigue » est dédié à son neveu Jacques Maguilen Senghor (p.49), « Que m'accompagne Kôras et Balafong » est dédié à René Maran (p.30), la « Prière de paix » à Claude et Georges Pompidou (p.96), les « Épitres à la princesse » à la Marquise Joséphine Daniel de Betteville (p.138), les *Lettres d'Hivernage* (p.231), l'« Élégie des Alizés »(p.265) ainsi que l'« Élégie pour Philippe-Maguilen Senghor » (p.291) à sa femme Colette, etc.

définissant révèlent vite leurs limites lorsqu'on s'intéresse de plus près aux étapes de sa naissance.

D'abord, la voix de Senghor trace un univers dont l'étendue géographique et la teneur sémantique excèdent infiniment ses propres limites corporelles. En fait le poète n'est que le canal expressif d'une parole dont la source sémantique se trouve dans le monde des esprits. C'est donc une parole qui non seulement le dépasse mais aussi le traverse de part et d'autres. C'est un verbe mystique, un verbe mystère qui prend possession du corps de Senghor et l'oblige à scander des bribes de paroles mythiques, ancestrales pour pouvoir retrouver une respiration libératrice. Autrement dit, ces paroles disant le monde invisible habitent le poète et l'obsèdent. Elles ont sur lui une action à la fois violente et secrète. Et c'est justement pour pouvoir regarder directement ces forces étranges qui le possèdent que le poète les extériorise par la voie et/ou la voie de l'écriture.

Plus exactement, l'écriture aide le poète à découvrir les esprits dont il est l'instrument expressif. Mais, là encore, son entreprise débouche sur une faillite totale. Parce que les forces qui possèdent le poète ne se laissent pas saisir : leur forme change continuellement. Cette mutation perpétuelle explique, entre autres, pourquoi le poète tente de se libérer en couchant des mots sur du papier alors que dans les faits il est obsédé par des *images*, des *visions*. Il y a là une différence formelle qui donne déjà une idée de l'ampleur de l'échec du poète sénégalais. En fait, bien qu'il en soit l'auteur, le poème senghorien reste un mystère pour Senghor lui-même qui n'est finalement que le moyen par lequel le poème surgit au monde. La parole du poème dépasse largement l'entendement du poète. C'est précisément cette perspective d'idées qui apparaît lorsque Senghor livre quelques secrets de son écriture poétique à Robert Jouanny :

*Quand j'ai à écrire un poème, nous a-t-il confié [Senghor NDLR], je sens une sorte d'appel, une sorte d'obsession et quand j'écris le poème ce qui me vient d'abord, ce sont des images, ce sont des mots, ce sont des répétitions, c'est certain rythme et moi, et moi je dis ma vision. C'est après que j'essaie de m'expliquer à moi-même le sens de mon poème.*³³³

Il y a donc deux moments dans la gestation du poème senghorien. D'abord il y a la révélation qui se fait dans la douleur, dans une souffrance inouïe. Pendant cette phase le poète n'a plus le contrôle de son propre corps : il n'a plus toute sa tête. Senghor est sous la

³³³ Robert JOUANNY, *Éthiopiennes L.S Senghor : thèmes, écriture, lexique détaillé*, Paris, Hatier, 2002, p.135

puissante domination d'une parole venue d'Ailleurs : une parole qui s'origine dans le temps sacré des ancêtres et des esprits.

Pendant cette première phase, Senghor écrit sans savoir ce qu'il écrit. C'est un automate contraint d'écrire vite, sans se relire. C'est un homme-objet dans la mesure où il n'a plus le pouvoir de diriger son propre corps. Un corps qui souffre et qui est contraint d'écrire en espérant se libérer par l'écriture. C'est assez dire que dans l'avènement au monde de son poème, Senghor n'est qu'un instrument dont l'action est dirigée par des forces dont la puissance indicible n'a d'égale que leur opacité. Pour ainsi dire, le poète est possédé au sens où il est dépossédé de son propre corps. Le poème senghorien vient donc au monde sous l'action de la main de Senghor, mais en l'absence de Senghor lui-même.

À cette première phase de révélation durant laquelle le poème s'impose au poète avec une force telle que ce dernier est exilé hors des limites de son propres corps, succède une autre phase de production du poème dans laquelle le poète s'illustre par ses tentatives d'appropriation du texte. En fait, c'est un moment où, comme sortant brusquement d'un sommeil profond, le poète tente de se révolter contre ces entités qui l'ont spolié de lui-même. Plus exactement, cette entreprise d'appropriation se manifeste par des corrections et des relectures successives. Ce second moment, contrairement au premier, est source de plaisir. Parce qu'il donne au poète l'illusion d'avoir réussi à faire main basse sur le texte qu'il a écrit en sa propre absence. C'est donc le plaisir de celui qui se trompe sans le savoir, le plaisir d'une reconquête dont le succès n'existe qu'aux yeux du poète lui-même. C'est d'ailleurs l'action complémentaire de ces deux phases dans la construction des poèmes de Senghor qui apparaît dans cette confidence à Robert Jouanny :

Je n'écris de poèmes que lorsque je suis possédé. Il m'arrive alors d'écrire très vite, si vite que je puis à peine me relire. C'est alors un torrent d'images. Mais je me relis, je me corrige. Le professeur reparaît ici et l'amoureux de la « langue des dieux », du français. Actuellement c'est dans cette relecture, dans cette correction que j'éprouve le plus grand plaisir intellectuel. Le premier jet, le jet nègre est toujours une parturition douloureuse.³³⁴

Évidemment, cette tentative d'appropriation est un échec. Parce que, le poète entreprend de saisir avec les moyens de la logique et de la conscience une entité dont l'essence corporelle s'origine dans l'obscurité de l'Inconscient — individuel ou collectif. Un

³³⁴ Robert JOUANNY, *Idem*.

Inconscient où tourbillonnent et se mélangent nostalgie du Royaume de l'enfance, admiration des savoirs mystiques africains et raison hellénique.

Pour ainsi dire, le poète échoue à faire main basse sur le poème parce qu'il tente de le saisir avec les outils de la conscience alors la source de ce dernier est dans l'Inconscient. Cette volonté de saisir, avec les outils de la raison cartésienne un univers surgissant du feu de la pensée sauvage, de la fureur mystico-émotionnelle nègre débouche sur un échec. Et le poète le réalise très vite. Reconnaisant la vanité de son projet, il confesse par la bouche de Chaka qu'il n'a aucune emprise sur ces poèmes :

*Mais je ne suis pas le poème, mais je ne suis pas le tam-tam
Je ne suis pas le rythme. Il me tient immobile, il sculpte tout mon corps comme
[une statue du Baoulé.*

*Non je ne suis pas le poème qui jaillit de la matrice sonore
Non je ne fais pas le poème, je suis celui -qui-accompagne
Je ne suis pas la mère, mais le père qui le tient dans ses bras et le caresse et
[tendrement lui parle.³³⁵*

Le poème de Senghor ne puise pas tout son sens dans la vie de son auteur. Par conséquent, le sens de la poésie senghorienne ne dépend pas totalement du tracé de la vie du poète sénégalais. Sémantiquement, l'étendue du poème senghorien excède les limites corporelles et culturelles du poète lui-même. Le sens du poème senghorien précède Senghor et le traverse totalement avant de se répandre infiniment en dehors des limites culturelles et corporelles du poète. Il y a donc nécessité de faire une séparation entre Senghor et sa production poétique : non seulement le poème existe par sa propre énergie, mais encore son existence conditionne celle de Senghor en tant que poète. En fait, c'est le poème senghorien qui *sculpte* l'identité morale et sociale de son auteur³³⁶.

Ainsi, c'est le poème qui fait de Senghor un poète et non Senghor qui donne au texte sa spécificité poétique. Cela ne signifie cependant pas que le poète ne joue aucun rôle dans la gestation de son poème. C'est simplement que ce rôle se limite à l'observation. Le poète accompagne la naissance du poème et ce faisant il accède lui-même au monde.

³³⁵ Léopold Sédar SENGHOR, « Chaka », op.cit. p.132.

³³⁶ Il faut dire que cette configuration des rapports entre l'artiste et son œuvre s'observe dans toutes les sociétés humaines. En effet, c'est toujours l'œuvre d'art qui fait exister l'individu en tant qu'artiste aux yeux des siens. Pour ainsi dire, l'Homme précède l'œuvre d'art mais l'artiste ne vient qu'après cette dernière. C'est ainsi que dans la tradition africaine, par exemple, la renommée du batteur de tam-tam, son prestige naît du talent avec lequel il fait parler son instrument de musique. De même, en Occident, un artiste — un peintre, par exemple — n'existe socialement que lorsque ses toiles sont effectivement reconnues comme étant artistiques. Autrement dit, c'est la toile qui construit socialement le peintre. C'est la qualité artistique du tableau qui donne légitimement à son créateur le nom d'artiste.

L'écriture du poème senghorien est donc une *co-naissance* du poète et de son texte. Mais à la seule différence que la parole qui fait le poème existe bien avant le poète lui-même. Le poème senghorien se construit en grande partie sans l'implication de Senghor lui-même qui est comme tenu à l'écart de la production poétique par une puissante force étrangère. En effet, le moment qui structure fondamentalement le poème senghorien se caractérise par le spectacle singulier d'un poète renonçant à diriger sa propre main qui pourtant continue à aligner l'un après l'autre les mots du poème. En fait, c'est un peu comme si la main du poète écrivait sous la direction d'une force irrésistible et obscure logée au plus profond de lui-même. D'ailleurs, à ce sujet Jean Cocteau parle d'expiration au lieu d'inspiration. Il s'agit pour le poète de « *mettre sa nuit en pleine lumière* ». Selon ses propres aveux, Cocteau écrit dans un « *demi-sommeil* » : il a souvent recours à l'opium et à d'autres drogues.

Le premier moment de l'écriture poétique senghorienne est donc celui où le poète se laisse dominer par son Inconscient qui jette au front de sa conscience des images mythiques et ancestrales que sa main couche poétiquement sur papier. Cependant, à ce premier moment marqué du sceau de l'abandon succède un autre qui laisse apparaître un poète révolté et décidé à se réapproprier son corps et son texte. En fait, cette tentative de réappropriation est aussi un moment de découverte car il consacre la première rencontre entre Senghor et son poème qu'il a écrit non pas en étant effectivement présent, mais dans une forme de *quasi-présence*. Mais cette intervention de la conscience senghorienne par la main de la raison professorale, qui relit et chasse les *scories* ne suffit pas pour faire basculer le poème dans le champ d'action et d'intelligence logique. L'Inconscient du poète garde dans l'immensité obscure de son étendue le secret sémantique des images analogiques structurant l'univers interne du poème. En un mot, Senghor n'a pas le sens de son propre poème lequel ne se charge de cette beauté mystérieuse singularisant l'œuvre d'art que lorsque le poète laisse les forces obscures de son l'Inconscient diriger sa main.

Finalement, au delà des éléments paratextuels conférant à Senghor la paternité — socio-juridique et sémantique — de sa production poétique, il apparaît que la naissance du poème senghorien relève surtout de l'Inconscient qui fait tracer à la main du poète des mots disant les images sacrées de l'Afrique ancestrale et les secrets des origines mythiques du monde. C'est comme une forme de transe. Mais alors, si c'est l'Inconscient qui façonne le poème, dans quelle mesure la poésie senghorienne peut-elle encore être perçue comme le fruit d'une phantasia productrice alors que l'acte de phantasia relève de la conscience imageante ? C'est principalement cette question qui organisera la prochaine articulation de cette étude.

1.2. La phantasia créatrice

Cette articulation de l'analyse consistera à mettre en lumière tous les éléments faisant du geste d'écriture senghorien une expérience de phantasia. Et le premier de ces éléments est le recours aux souvenirs. En effet, les poèmes de Senghor apparaissent souvent comme une orientation du regard vers les fortifications du « Royaume d'enfance »³³⁷. D'ailleurs, Il le dit clairement au seuil de sa « Porte dorée » : « J'ai choisi ma demeure près des remparts rebâties de ma mémoire, à la hauteur des remparts/ Me souvenant de Joal l'ombreuse, du visage de la terre de mon sang.»³³⁸

Par ces mots, le poète fait le choix de fermer ses yeux sur la réalité effectivement présente — celle l'espace carcéral — pour tendre vers un univers présentifié à travers le souvenir de son enfance paisible et délicieuse à Joal. En fait, il superpose à l'hostilité du monde effectivement présent, la douceur édénique de son enfance joalienne qui quoique simplement présentifiée constitue un refuge bien réel pour le poète. Il y a donc ici la vision précise d'un enfoncement des piliers de la poésie senghorienne dans les expériences vécues par le poète lui-même. Le poème senghorien se construit sur le corps de Senghor lui-même, son histoire personnelle solidaire de celle de sa communauté nègre.

Plus exactement, en feuilletant les recueils poétiques de Senghor, le lecteur rencontre des narrations d'une enfance décrite comme paradisiaque et dont le souvenir imagé irrigue les mots utilisés par le poète. En réalité, en se tournant vers ses souvenirs, le poète tente de se réhabiliter — et de réhabiliter l'homme noir — par la seule force de ses ressources imaginaires. Et le souvenir le plus intense de cette enfance vécue dans le glorieux Royaume du Sine — dont la puissance se prolonge sous les yeux du poète-

³³⁷ Il ne faut cependant pas limiter ce « Royaume d'Enfance » au segment temporel délimité par la naissance et l'adolescence de Senghor. Au contraire, ce royaume s'étend jusqu'au soir de la vie du poète qui d'ailleurs le rappelle aux pages 37-38 de *La Poésie de l'action* — Paris, Stock, 1980 — en ces mots : « *Je ne place pas ce Royaume seulement au début de ma vie. Je le place aussi à la fin. En généralisant, je dirai que c'est le but ultime des activités de l'Homme que de recréer le Royaume d'Enfance* ». Ainsi, tout en symbolisant le Bonheur perdu des sociétés africaines traditionnelles, le « Royaume d'enfance » en tant que conquête d'une vie est déjà en lui-même l'illustration d'une dilatation spatio-temporelle dans la vision senghorienne du monde.

³³⁸ Léopold Sédar SENGHOR, « Porte Dorée » *op.cit* p.12.

enfant, avant de s'éteindre en 1929, avec le Roi Koumba Dyouf — apparaît avec plus d'éclats lorsque Senghor se rappelle tout le faste jadis visible dans le Joal de son enfance :

Joal !

Je me rappelle.

Je me rappelle les Signares à l'ombre des vérandas [...]

Je me rappelle les fastes du couchant du couchant [...]

Je rappelle les festins fumant du sang des troupeaux égorgés [...]

*Je rappelle les voix païennes rythmant le **tantum Ergo** [...]*

Je me rappelle la danse des filles nubiles [...]

*Je me rappelle, je me rappelle...».*³³⁹

Ainsi, Senghor se rappelle. Et chaque fois que de sa mémoire surgit une image du passé glorieux de Joal, celle-ci contribue systématiquement à consolider la structure thématique et figurative du poème. Ici, le souvenir écrit le poème en fondant et en nourrissant le geste poétique senghorien. En fait, l'écriture du souvenir est pour Senghor une entreprise de *re-conquête* de la douceur de l'enfance à travers celle de la noblesse des sociétés traditionnelles africaines. Autrement dit, se souvenir est ici à la fois une tentative de réappropriation et de réhabilitation. Mais cette réactualisation est toujours vaine, parce que dans le souvenir l'objet est par essence ce qui n'est plus. D'ailleurs, cette vérité n'échappe pas à Senghor qui, sans renoncer à son projet de réhabilitation par le souvenir, fait la démonstration de sa lucidité en ces mots : « Où vous en allez-vous ?/ Où vous en allez-vous ?/ A quel Paradis ? Je dis : paradis, / Clartés premières de mon enfance/ Jamais retrouvée »³⁴⁰

Le poète sénégalais a conscience de courir après des fantômes, des simulacres. Aussi, étant donné que tout ce qui apparaît sans être effectivement présent finit toujours par s'évanouir, les souvenirs d'enfances apparaissent à Senghor avec une certaine instabilité. Ils ne sont pas nets, ils n'ont pas la même forme sur l'axe horizontal du

³³⁹ Léopold Sédar SENGHOR, « Joal », *op.cit.*, pp.17-18.

³⁴⁰ Léopold Sédar SENGHOR, « Nostalgie », *Idem.* p.358.

temps et ils s'évanouissent, s'amenuisent laissant le poète en prise au doute qu'il confesse souvent dans des segments poétiques comme celui-ci :

*Me souvenir, mais simplement me souvenir [...]
Capitaine ou laptot, je ne me souviens plus, je redresse debout la force de mes forts
Leur soumission plus dure que leurs murs. J'ai haine du désordre. [...]
Ah, je confonds confonds, je confonds présent et passé.³⁴¹*

Les souvenirs senghoriens sont frappés d'une certaine fragilité, d'une labilité qui, tout en déterminant l'émergence du souvenu dans le champ de la conscience senghorienne, instabilise sémantiquement la production poétique qui s'y abreuve. En fait, lorsque Senghor se souvient, l'objet-souvenu est toujours déjà transformé par rapport à l'objet perçu qui n'est autre que sa source matricielle localisée dans la temporalité plus ou moins lointaine du Royaume d'enfance. L'expérience du souvenir est un raid contre les fortifications du temps tel qu'il est vécu individuellement ou collectivement. Mais, en lançant cet assaut téméraire Senghor en paye aussi le prix qui est l'instauration d'une inévitable dualité à la fois spatio-temporelle et personnelle. Le souvenir chez Senghor n'est pas une fusion intime entre la vision de son enfance africaine et celle de son expérience européenne d'adulte. Il est plutôt un trafic incessant entre ces différents épisodes de la vie du poète qui sont spatio-temporellement opposés. Ici, le souvenir n'est ni un élément de renforcement des relations entre différentes entités de la conscience souvenante senghorienne, ni un facteur de rapprochement entre des spatio-temporalités plus ou moins éloignées -entre le Sénégal et la France, par exemple. Au contraire, l'expérience du souvenir instaure systématiquement une instabilité ontologique du Moi — se souvenant — qui se trouve, de fait, pris dans d'incessantes vacillations entre des lieux, des époques, et des instants de conscience- souvenante différents.

En fait, l'incapacité de Senghor à localiser avec précision la position spatio temporelle du souvenu donne à l'univers que tracent les mots du poème une couleur d'irréalité en situant l'univers diégétique dans un espace mystique et/ou mythique. En effet, l'enfance

³⁴¹ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie des Saudades », *Ibidem*. pp.208-209.

africaine de Senghor n'a rien d'irréelle en elle-même parce que, c'est une période effectivement vécue par le poète. Mais étant donné qu'elle s'offre au lecteur — en amont au poète lui-même — comme une réalité soustraite au temps et à l'espace ordinaires, elle se charge d'une irréalité due non à carence d'effectivité mais plutôt à une pure présence : la présence primordiale et inaltérable, d'une surréalité.

Le souvenir est la chair de la poésie senghorienne et le fondement de sa dimension irréelle. Mais ce regard vers le passé ne relève pas de la nostalgie gratuite d'une époque qui ne sera plus jamais d'actualité. Au contraire, Senghor se plonge dans ses souvenirs d'enfance pour trouver la sagesse nécessaire à une meilleure édification de l'avenir. Il souhaite réentendre la voix silencieuse des sages de son village et de ses ancêtres dont la sonorité restauratrice -audible dans le paradis de l'enfance- permettra de mieux comprendre le présent et planifier le futur. En un mot, le souvenir chez ce poète est l'occasion de faire la transmutation d'un passé heureux — occulté par un présent douloureux — en avenir radieux. Aussi, s'impose un vécu du présent dans lequel la réalité effective est fécondée par celle quasi-présente de la présentification. Les poèmes structurent un univers mythique, un monde fabuleux dans lequel les frontières entre les hommes et les esprits sont ruinées comme en témoigne ce souvenir du poète :

*Or je revenais de Fa'oye, et l'horreur était au zénith
Et c'était l'heure où l'on voit les Esprits, quand la lumière est transparente
Et il fallait s'écarter des sentiers, pour éviter leur main fraternelle et mortelle.
L'âme d'un village battait à l'horizon. Était-ce des vivants ou des morts ?³⁴²*

Est visible en ces mots, une porosité entre des univers fondamentalement différents qui, par une espèce de fusion miraculeuse, forment désormais un seul monde dans lequel l'homme et l'esprit peuvent se rencontrer au détour d'un chemin. Apparaît ici la vision captivante d'un monde mythique et/ou mystique dans lequel coexistent les morts et les vivants, les Hommes et les Esprits, les animaux et les végétaux. De même, dans le poème de Senghor il n'y a pas de fragmentations temporelles ; le temps y est unique

³⁴² Léopold Sédar SENGHOR, « Je ne sais » *op.cit.* p.154.

car fusion harmonieuse du passé, du présent et du futur. Et, dans cet espace sans digues spatio-temporelles, le bonheur de la vie en communauté tel qu'il s'offrait au poète pendant son enfance apparaît intact, immuable, éternel car à l'abri de la corrosion du temps qui s'écoule.

En définitive, la poésie de Senghor est le fruit d'une phantasia productrice dans la mesure où elle s'enracine dans le « Royaume d'Enfance » qui, suivant la description qu'en fait le poète, se caractérise par une instabilité formelle propre aux objets-de-phantasia. Effectivement, la ruine des barrières dans ce « royaume d'innocence et de bonheur » instaure un espace hétérogène et flou dans lequel les objets oscillent entre absence et présence effective au monde : ce sont des apparitions-de-phantasia. Ensuite, il y a le souvenir. Non seulement le souvenir en lui-même relève de l'expérience irréalisante de la présentification enfantant les objets-de-phantasia, mais encore, l'irréalité du souvenir est ici amplifiée par le processus de gestation poétique qui s'y greffe. Il y a donc une surdétermination de l'irréalité faisant que, dans l'univers diégétique senghorien, la surréalité sort de son lit naturel et colonise à l'infini la terre ferme de la réalité logique. Mais si la phantasia est effectivement la force productrice du poème senghorien, est-elle aussi active dans la réception de ce dernier par le lecteur ? Cette interrogation organise la prochaine articulation de cette analyse.

1.3. Du côté de la réception : le texte du lecteur

Chaque lecteur aborde les poèmes senghoriens avec des valeurs linguistiques, sociales, culturelles et politiques qui lui sont propres. Cette « compétence idéologique »³⁴³ affecte alors logiquement l'actualisation ou la figuration qu'il se fait des structures sémantiques de l'œuvre poétique. Les positions idéologiques peuvent dans certains cas, voire dans la totalité, contredire le projet du poète. Autrement dit, l'idéologie du sujet-lisant peut complètement raturer le poème de Senghor pour permettre le surgissement d'un texte tout à fait nouveau et totalement étranger au poète lui-même : le poème du lecteur.

Lorsqu'il est au contact d'un poème senghorien, chaque sujet-lisant se construit naturellement, et sans forcément le savoir, une œuvre particulière à partir d'une œuvre commune et accessible à tous. Il est évidemment impossible de mettre au jour l'expérience singulière de chaque lecteur dans sa relation avec la poésie de Senghor. Ce que toute analyse peut dégager, c'est le fond commun à toutes ces lectures. C'est-à-dire, cette part de la réception qui dépend non seulement des formes et de l'organisation du poème senghorien, mais aussi et surtout de l'héritage linguistique, politique et socioculturel du lecteur. L'analyse ne peut que tenter de pointer au loin — à défaut de les saisir totalement — les proportions dans lesquelles le corps du sujet-lisant s'invite à la cérémonie de réception de la poésie senghorienne. Bien entendu, cette tentative analytique ne manquera pas aussi de souligner la responsabilité de Senghor lui-même dans cette implication — périlleuse — du lecteur.

Plus exactement, le but de cette articulation est surtout de montrer comment l'œuvre poétique senghorienne s'intègre dans cette démarche d'appropriation et d'invention textuelle entreprise par le lecteur. À l'instar de celle des autres productions littéraires, la lecture des poèmes de Senghor ne peut permettre une figuration simultanée et totale de l'ensemble de l'univers diégétique tracé par les mots des poèmes. Par conséquent, la vision interne du sujet-lisant se déplace d'un phantasmé à l'autre, suivant des modalités certes déterminées par le texte mais souvent librement réalisées par le lecteur. De même, étant donné que le lecteur n'as qu'une saisie approximative de ses fantasmés, son intelligence du poème emprunte donc inévitablement les voies aventureuses de la réinvention.

³⁴³ Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007, p.172.

C'est précisément cette heureuse pratique de la réinvention dans chaque expérience de lecture qui donne naissance à la pluralité des intelligences du verbe poétique de Senghorien. De fait, l'observation de la réception des poèmes de Senghor laisse apparaître une division au sein de la grande communauté des lecteurs qui se fissure en deux parties : celle des sympathisants et celle des détracteurs³⁴⁴ du poète. En effet, alors que les premiers entendent dans la parole senghorienne l'appel puissant d'un humanisme à construire nécessairement pour l'équilibre éternel du monde, les seconds n'y voient qu'actes d'allégeance d'un nègre-de-maison à ses propres bourreaux. En évitant de tester de la solidité des fondements de ces deux interprétations, cette articulation s'attachera plutôt à en inspecter les contours pour souligner plus clairement le domaine de définition de chacune de ces intelligences de la poésie senghorienne.

D'abord, il y a la frange des sympathisants du poète sénégalais. Ceux qui le perçoivent comme le réconciliateur entre les bourreaux et les victimes d'hier aujourd'hui frères. Pour eux, Senghor n'est pas qu'un poète, c'est un pont de chair reliant deux peuples localisés sur deux rives raciales et culturelles mutuellement hostiles. C'est la porte par laquelle l'Autre apparaît identique au Moi. En effet, le poète prône la salvatrice reconnaissance d'une intimité morale et sociale entre Autrui et Moi. Cette inséparabilité imposée par l'Histoire dans ses épisodes passés et futurs pose l'acceptation de l'Autre comme condition nécessaire et essentielle de l'existence même du Moi. « Car comment vivre sinon dans l'Autre au fil de l'Autre, comme l'arbre déraciné par la tornade et les rêves des îles flottantes ? / Et pourquoi vivre si l'on ne danse avec l'Autre ? »³⁴⁵ Plus exactement, la vision senghorienne de l'Altérité ne s'oriente pas vers une aggravation de la distance entre les consciences différentes mais plutôt vers une annulation de ce gouffre creusé par l'ignorance entre Autrui et Moi.

³⁴⁴ En effet, en affirmant entre autres que « *l'émotion est nègre comme la raison est hellène* » — « Ce que l'Homme noir apporte », *Liberté I*, p.24 — Senghor a suscité l'indignation d'un grand nombre d'intellectuels africains déjà hostiles au concept même de Négritude. Au rang de ces indignés apparaît le visage du camerounais Marcien Towa tenant en mains un ouvrage au titre déjà révélateur : *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude* — Yaoundé, Éditions Clé, 1971 — et celui du béninois Stanislas Adotévi dont la voie fortement pamphlétaire attaque avec virulence les thèses senghoriennes dans *négritude et négrologues* — Paris, Union général d'Éditions, 1972. Et même au bord du fleuve Congo qu'il aime tant, le poète Sénégalais se fait un fraternel ennemi en la personne de Passou Lundulu pas très tendre lorsqu'il s'agit de faire *l'Autopsie d'un cas : Léopold Sédar Senghor* — Lubumbashi, Éditions Palu, 1987. Sans oublier Wole Soyinka lorsqu'il dit que « *le tigre ne proclame pas sa tigritude ; il saute sur sa proie et la mange* », etc.

³⁴⁵ Léopold Sédar SENGHOR, « Princesse, ton épître », *op.cit.* p.148.

Autrement dit, il n'est pas question d'un effacement des singularités, mais de leur fusion sous le feu d'une mutuelle sympathie pour qu'Autrui se retrouve en Moi et Moi en Autrui sans nulle autre perte que celle de la part-du-Soi nécessaire à cette fusion salvatrice et restauratrice du Moi et d'Autrui. C'est d'ailleurs cette perspective d'idées qu'illustre le poète sénégalais par la mention de l'intimité caractérisant ses propres rapports avec le monde Occidental en général et Français en particulier : « Or le deuil du septentrion sera mon deuil. J'ai offert mes yeux à la nuit pour que vive Paris ».³⁴⁶

Pour ainsi dire, Senghor est le symbole triomphant d'une complémentarité des différences dont la formule stable engendre des individus remarquablement brillants. Il est la preuve que l'ouverture à Autrui n'est pas un facteur de perte de soi mais un enrichissement mutuel et une occasion de *re-découverte* de soi par les yeux de l'Autre. Senghor est aussi un des arguments faisant mentir les tenants d'une théorie visant les Africains comme des animaux, incapables de raisonner, de s'adapter, de s'intégrer dans le mouvement conduisant au développement de l'humanité dans son ensemble. En réalité, ceux qui lisent la poésie senghorienne se limitent rarement à la considération d'éléments purement esthétiques. Ils séparent difficilement les poèmes senghoriens des combats politiques du poète. Parce qu'au delà des poèmes eux-mêmes, prévalent des idéologies qui contribuent inévitablement à orienter l'intelligence de la poésie senghorienne dans une perspective ou dans l'autre. C'est d'ailleurs cette même influence des éléments idéologiques qui fonde la lecture des poèmes de Senghor chez ses adversaires les plus virulents.

Effectivement, comme le souligne si bien Lilyan Kesteloot, il subsiste dans la pensée commune alimentée par de douteuses données psycho-sociologiques, une comparaison fautive mais coriace entre Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor. Ainsi, Césaire apparaît comme un « enfant loqueteux et affamé », un « *prolétaire* » misérable dont l'« enfance extrêmement démunie » explique le comportement « *révolutionnaire* »³⁴⁷. Tandis que Senghor apparaît plutôt comme le « (...) le bourgeois l'homme du compromis, du réformisme, voir de la collaboration avec l'Occident tant colonial que néo-colonial »³⁴⁸.

³⁴⁶ Léopold Sédar SENGHOR, « Princesse, ton épître » *op.cit.* p.147.

³⁴⁷ Lilyan KESTELOOT, « L'enfant pauvre et l'enfant riche ou la bouteille à moitié et la bouteille à moitié pleine », dans LEINER J., *Soleil éclaté : mélanges offerts à Aimé Césaire à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire par une équipe internationale d'artistes et de chercheurs*, Gunter Narr Verlag, 1984, p.249.

³⁴⁸ Lilyan KESTELOOT, « L'enfant pauvre et l'enfant riche ou la bouteille à moitié et la bouteille à moitié pleine », *op.cit.*, p.249.

Ainsi, la lecture des poèmes de Senghor est-elle toujours déjà influencée par cette vision montrant le poète sénégalais comme une main nègre docilement guidée par la pensée du colonisateur occidental. Les détracteurs de Senghor fondent leurs arguments non pas seulement sur les qualités esthétiques de la parole poétique senghorienne mais aussi, et surtout, sur des préjugés idéologiques. Ils lisent les poèmes de Senghor simplement pour illustrer ou conforter des opinions formulées au contact des discours senghoriens particulièrement éloignés de la poésie senghorienne en elle-même.

Plus exactement, le postulat selon lequel la réception de la parole poétique senghorienne est fortement orientée et/ou désorientée par d'autres discours senghoriens relativement étrangers à la poésie trouve son illustration lorsqu'on s'intéresse un peu plus à la gestation des critiques les plus acerbes faites au verbe du poète sénégalais. Pour ce faire, sollicitons le regard de Locha Mateso dans *La Littérature Africaine et sa Critique*³⁴⁹ lorsqu'il évoque, entre autres, la charge de Marcien Towa contre les fortifications de la Négritude senghorienne par cette interrogation : *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou Servitude ?*³⁵⁰ Il apparaît tout de suite que le texte de Marcien Towa, qui s'origine pourtant dans une ensemble critique à visée structuraliste, s'organise plutôt très loin de cette méthode clairement annoncée. En effet, si la thèse de Towa aspire, comme le suggère son titre, à lire la poésie de la négritude par le prisme des théories goldmanniennes, il apparaît finalement que seule la poésie césairienne bénéficie des bonnes grâces du structuralisme. Les poèmes senghoriens, eux, sont examinés à la lumière des discours non-littéraires du poète. Towa n'entend la poésie senghorienne qu'en l'insérant dans la masse considérablement hétérogène et profondément idéologique des discours senghoriens. Il passe à côté des spécificités de la poésie senghorienne parce qu'il ne la considère pas en elle-même. C'est-à-dire en tant qu'objet singulier et autonome. Effectivement, comme en témoigne Locha Mateso :

[...] en ce qui concerne Césaire, Towa se fixe comme règle de « prendre l'œuvre [...] comme elle se présente », de n'avancer aucune idée qui ne soit « explicitement » signifiée par le poète. Il s'interdit de chercher le sens de la poésie césairienne « au delà de celui qui s'offre de lui-même ». [...] Avec

³⁴⁹ Locha MATESO, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986.

³⁵⁰ Marcien TOWA, *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou Servitude ?*, Yaoundé, Clé, 1976 — 1^{ère} Édition 1971. Ce texte est un extrait de la thèse de 3^{ème} cycle soutenue par Marcien Towa en 1969 sous la Direction de Lucien Goldmann. Cette recherche doctorale intitulée *Poésie de la Négritude : Approche structuraliste*, sera publiée sous un titre légèrement modifié : *Poésie de la négritude : approche structurale* — Sherbrooke, Naaman, 1977. Cette thèse sera rééditée en 1983 ; toujours chez Naaman.

Senghor rien de tout cela : le principe de l'inviolabilité du texte est allègrement escamoté. Mieux Towa multiplie les procès d'intention. Tournant le dos au texte, il fonde son accusation sur les articles, les préfaces, les textes de conférences de Senghor...»³⁵¹

Bien que Towa justifie le choix du structuralisme génétique goldmannien comme méthode organisatrice de son étude par le fait que celui s'adresse directement « au texte », c'est-à-dire aux *œuvres d'imagination* par opposition « aux travaux théoriques ou polémiques des auteurs étudiés »³⁵², force est de constater que son analyse de la poésie senghorienne laisse apparaître un structuralisme profondément déformé. Marcien Towa lit la poésie senghorienne au loin, il ne s'y confronte pas directement. Au contraire, il se sert d'autres discours senghoriens pour prétendre saisir l'essence sémantique de la poésie senghorienne. Il y a donc ici comme le spectacle d'un échec dans la mesure où l'esprit brillant de Towa semble incapable de saisir les contours sémantiques des poèmes de Senghor. D'ailleurs, Marcien Towa reconnaît clairement la faillite de son entreprise en ces termes : « C'est dans l'étude de l'œuvre d'Aimé Césaire que nous avons tenté l'application sérieuse de la méthode ci-dessus énoncée [le structuralisme de Goldmann NDLR] ; ce qui n'a pas été dans le cadre modeste de la présente étude »³⁵³. En fait, tout se passe comme si une force imperceptible lui interdisait l'accès aux poèmes senghoriens. Cette force invisible trouve son énergie dans les préfaces, les textes de conférences, les articles que rédige le poète sénégalais pour justement éclairer sa poésie.

Plus précisément, la poésie de Léopold Sédar Senghor est inatteignable par la voie structuraliste parce qu'elle est entourée d'une couche épaisse et imposante d'autres discours senghoriens qui l'accompagnent et en défendent l'accès sans le vouloir. Parce que la mission première de ces discours d'escorte est de rendre la poésie senghorienne plus accessible tout en en soulignant l'africanité. Paradoxalement, les discours produits par Senghor pour éclairer sa poésie contribuent plutôt à éloigner le lecteur des singularités du poème en lui-même.

Ainsi lorsque Towa s'intéresse aux poèmes de Senghor, il ne rencontre que d'autres discours senghoriens dont il reconnaît, d'ailleurs, que la considération est malvenue dans le

³⁵¹ Locha MATEO, *La littérature africaine et sa critique*, op.cit. p.268.

³⁵² Marcien TOWA, *Poésie de la négritude : Approche structuraliste*, thèse 3eme de cycle, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1969, p.4.

³⁵³ Marcien TOWA, *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude ?* Yaoundé, Clé, 1971, p.11.

cadre d'une analyse se voulant structurale. Cependant Towa estime que, « pour le critique ces écrits ont une importance trop grande pour qu'on les écarte. Il admet, par conséquent, que l'analyse structurale de la poésie de Senghor reste à faire.»³⁵⁴ Si on s'arrête un moment sur cette application originale du structuralisme goldmannien, faite avec la bénédiction de Lucien Goldmann lui-même, il apparaît que Towa n'a pas fait le choix de rater son approche structuraliste des poèmes de Senghor. En vérité, ce sont les discours d'escorte de la poésie senghorienne qui se sont imposés et opposés au philosophe camerounais en lui interdisant l'accès aux poèmes en eux-mêmes. Par conséquent, la servitude que soupçonne Towa chez Senghor ne se localise pas dans la poésie senghorienne en elle-même puisque cette dernière n'est jamais atteinte. Si servitude il y a, elle se localise dans les discours d'escortes des poèmes. Cette lecture de Towa illustre clairement un phénomène assez répandu : celui d'une intelligence de la poésie senghorienne construite à partir de préjugés découlant des discours non-littéraires. Autrement dit, le cas de Towa montre bien dans quelle mesure la réception de la poésie senghorienne est influencée par des éléments extérieurs. Elle est continuellement faussée par des discours non-poétiques eux mêmes produits par Senghor.

Lorsque la voix de Senghor se fait entendre pour conduire le sujet-lisant à la source sémantique de sa parole poétique, il pave simplement de ses bonnes intentions le chemin menant à l'enfer d'une mésinterprétation de ses propres poèmes. Lorsque Senghor sort de sa réserve de poète pour s'aventurer dans le champ vague et instable de la critique de ses propres poèmes, son entreprise conduit inévitablement le lecteur dans la géhenne de la lecture par procuration quand elle ne l'enferme pas simplement dans le cadre restreint d'une « lecture-préfabriquée ». Les discours explicatifs que fournit Senghor pour clarifier ses choix poétiques influencent considérablement la réception de ses poèmes par le sujet-lisant. L'intelligence que se fait le lecteur du poème senghorien est toujours déjà corrompue par ces voix d'escorte. Plus exactement, la réception de la poésie senghorienne est directement ou indirectement falsifiée par des discours extra-littéraires émis par le poète sénégalais lui-même pour tenter de dissiper la Nuit qui les habite fondamentalement. En voulant rendre ses poèmes plus accessibles au lecteur, Senghor ne fait en réalité que les éloigner davantage de ce dernier.

En fait, l'interprétation que le sujet-lisant fait de la parole poétique senghorienne se construit sous la surveillance hégémonique des paroles émises par Senghor lui-même, hors

³⁵⁴ Locha MATEO, *La littérature africaine et sa critique*, op.cit. p.268.

de l'expérience poétique. Les « *Libertés* » ainsi que les nombreuses préfaces et postfaces, rédigées par Senghor pour éclairer sa poésie l'ont en réalité obscurcie en limitant l'amplitude sémantique et figurative. Ces textes n'ont fait que renforcer la stature du poète sénégalais en tant que figure garantissant la justesse sémantique de sa poésie. Ainsi, le sujet-lisant se surprend souvent à lire le poème de Senghor d'un seul œil, l'autre étant constamment rivé sur les parchemins critiques et théoriques du poète pour tenter de localiser la lueur, trompeuse, d'une logique discursive senghorienne. Ce faisant, les poèmes sont considérés non plus à la juste mesure de leur instabilité sémantique et de leurs obscurité figurative mais comme les prolongements illustratifs stables et concrets de postulats théoriques formulés pour assoir légitimement l'idéologie de la Négritude et sa critique.

Cette quête de la cohérence discursive est certes raisonnable. Mais le cheminement qu'emprunte son déploiement ne conduit qu'à effleurer superficiellement l'essence sémantique du texte. En fait, la lecture convenable du poème senghorien ne peut se faire qu'en maintenant à distance respectable les autres discours gravitant autour de lui. Cependant, cette mise à distance n'est pas un appel à la surdité totale face aux voix disant ces *lectures antérieures* qui, de toutes les manières, s'invitent toujours et s'imposent dans la lecture actuelle. Au contraire, elle est l'occasion d'une fertile intrépidité personnelle dans la confrontation du sujet-lisant à l'objet textuel. Il est vrai aussi qu'en ces lignes apparaissent les traits d'une pure utopie. Cependant, la force de cette démarche utopique est non pas dans la réalisation effective, mais plutôt dans la tension toujours vive vers sa réalisation. Une concentration d'énergie qui rate, certes, son objet mais se renouvelle toujours. C'est précisément de cette faillite constante que naît le visage d'*Un autre Senghor*.

En définitive, il apparaît que la réception du poème de Senghor se fait toujours sous l'influence d'éléments totalement extérieurs à la poésie. En fait, non seulement ces éléments étrangers maintiennent le sujet-lisant loin du poème qu'il lit, mais encore il lui impose sournoisement un sens et une orientation figurative essentiellement construits sur des préjugés socio-idéologiques. Mais, si les préjugés organisent la réception du poème senghorien et tracent les contours du texte-du-lecteur, ne sont-ils pas finalement le principal matériau de la phantasia reproductrice constitutive de l'acte de lecture ? La réponse à cette interrogation organisera le prochain grand mouvement de cette étude.

1.4. La phantasia reproductrice

Phantasia est le nom grec de l'*imagination*. De ce fait, la phantasia reproductrice que nous examinons ici peut donc être entendue, non sans nuances, comme l'autre nom de l'« imagination reproductrice » dont la définition peut se faire par une comparaison distinctive avec l'imagination productrice. Effectivement, si l'imagination reproductrice désigne la faculté qu'à l'homme de se former spirituellement des images à partir de ce qu'il a perçu, la phantasia productrice, elle, intègre dans sa production imaginaire à la fois des éléments perçus et non-perçus. La phantasia — productrice et reproductrice — est surtout plus proche de l'imagination créatrice qui délimite la faculté qu'a l'esprit de produire des images, sans la nécessité d'une perception préalable.

Ainsi, la distinction opérée par Malebranche au livre II sa *recherche de la vérité*³⁵⁵ entre une imagination créatrice « active » et une imagination reproductrice « passive » est totalement inopérante en matière de phantasia. En effet, qu'elle soit productrice ou reproductrice, la phantasia a la particularité d'être toujours active. Toutefois, cette souveraineté active n'est en rien la marque d'une création *ex nihilo*. Simplement, elle souligne l'aptitude de la phantasia à se construire sur des objets-vides. Il n'y a donc pas d'autonomie totale de l'expérience de phantasia. Il y a surtout les traits d'une dépendance certaine face à l'objet qui s'absente et se présente continuellement. C'est entre autre en cela que la phantasia reproductrice, fondant la lecture du poème senghorien, apparaît sous une autonomie contrôlée. Car elle est toujours conditionnée par des données ayant existées, effectivement ou non, dans l'antériorité de la lecture actuelle.

La lecture des poèmes de Senghor s'inscrit dans un mouvement de phantasia reproductrice dans la mesure où non seulement sa structuration se fonde sur des souvenirs et des ressouvenirs de lectures critiques antérieures, mais aussi parce qu'elle fait la démonstration de son instabilité formelle par la preuve de sa variabilité suivant le sujet-lisant. En fait, la *lecture actuelle* de la poésie de Senghor ne peut se construire totalement sans subir l'influence des discours extérieurs. Elle ne peut se soustraire au poids de toutes les critiques diverses et pertinentes de cette poésie. C'est une lecture toujours héritière d'autres lectures.

³⁵⁵ Nicolas MALEBRANCHE, « Recherche de la vérité I-II », *Œuvres de Malebranche tome III*, Paris, Éditions Charpentier, 1871, p.152.

D'abord, la lecture des poèmes de Senghor n'échappe pas la force de l'antériorité du verbe qui, une fois proféré, ne s'évanouit jamais totalement. La rencontre du sujet-lisant avec le poème de Senghor est donc toujours influencée par les rencontres de ce même texte avec des lecteurs précédents voire des rencontres antérieures entre le même texte et le même lecteur. Effectivement, la poésie senghorienne confronte souvent le sujet-lisant à des formes d'indicibles poétiques qui enfantent à leur tour une certaine inintelligibilité. Cette inintelligibilité de façade n'arrête pourtant pas le lecteur dans la mesure où ce dernier y remédie par une libre invention sémantique et figurative du poème. Plus exactement, la poésie senghorienne paye l'éclat de son lyrisme au prix d'un dérèglement des rapports entre les composantes du verbe poétique. C'est d'ailleurs dans cette perspective d'idées qu'abonde Cesare Pavese lorsqu'il souligne l'indissociabilité du dérèglement des rapports imaginaires et de l'invention poétique dans le surgissement de la poésie lyrique³⁵⁶.

Chez Senghor, ce dérèglement du discours instaure une forme de secret propre à la pudeur amoureuse et complexifie l'intelligence du poème en rendant presque impossible son intelligence effective. Lorsqu'il va au contact de la poésie lyrique senghorienne, le lecteur est comme en présence d'un langage codé que seuls comprennent le poète et sa bien-aimée, d'une part, et Senghor et son peuple d'autre part. Ceci s'explique surtout par le fait que le discours de la poésie lyrique est, par essence, de l'ordre du privé. Il est donc naturellement inaccessible à l'intelligibilité de toute personne étrangère au cercle intime du poète et de ses interlocuteurs.

Cependant, il faut préciser que ce dérèglement ne conduit pas à l'impasse d'une indécidabilité sémantique face à une poésie senghorienne qui serait illisible. Simplement, il rappelle la nécessité de se méfier de toute intelligence sémantique de cette poésie qui paraîtrait stable et continue. Autrement dit, la poésie senghorienne n'as pas de sens constant et définitif. Au contraire le sens de ce verbe poétique est toujours à rechercher, à construire, à inventer. Toute intelligence du poème senghorien n'est fiable que si elle est consciente de son propre caractère provisoire, de sa nature passagère, éphémère. Cette conscience de l'imperfection — et donc de la nature perfectible — permettra au sujet-lisant de maintenir un commerce salutaire et constant non seulement entre les différents composants de la parole poétique — signifiant, signifié, référent — mais aussi entre le langage courant et celui poétique.

³⁵⁶ Cesare PAVESE, *Travailler fatigue. La mort viendra et elle aura tes yeux*, Paris, Gallimard, 1979 p.177.

Le caractère inachevé et provisoire de l'intelligence des poèmes senghoriens oriente la lecture vers une finalité suspensive. Dans cette perspective, toute nouvelle expérience de lecture est toujours tributaire des anciennes. Elle place le lecteur dans une double posture : celle d'un enquêteur toujours à l'affût du sens à saisir et celle d'un pionnier évoluant dans un lieu du texte jamais colonisé par l'Homme. Chaque lecture est donc un lieu de renouvellement sémantique du poème ; un renouvellement se construisant sur l'ancien et dont la nouveauté reste à déterminer avec précision.

La lecture du poème senghorien est conjugaison du connu et de l'inconnu. Cependant, si la part inconnaissable du poème senghorien échappe toujours à l'entendement du sujet-lisant, celle connaissable est souvent rattrapée et son identité vite établie. Elle est fille légitime des souvenirs et ressouvenirs de lectures qui s'imposent dans l'expérience de lecture actuelle et la nourrissent d'antérieures critiques journalistiques et universitaires. Ceci s'explique dans la mesure où, comme le dit si bien Danielle Thaler, n'importe quel être humain ayant dépassé le stade du déchiffrage et étant apte à construire la structure sémantique d'un texte littéraire pendant sa lecture « est en mesure de procéder à des associations provoquées par des souvenirs de lecture ».³⁵⁷

Ainsi, la lecture du poème de Senghor, dans son orientation sémantique et dans sa structuration figurative, insère toujours, même si c'est à des fins de rejet, une grande part des discours critiques antérieurs. En d'autres mots, toute lecture actuelle des poèmes de Senghor est toujours réactualisation et aperception, plus ou moins lointaine, des intelligences antérieures de cette parole poétique. En fait, la lecture des poèmes des poèmes senghoriens ne permet pas au sujet-lisant de faire une rencontre effective et privée de la poésie en elle-même. Il y a dans cette expérience la manifestation d'une toute puissance des souvenirs de lectures qui viennent systématiquement influencer la lecture actuelle. La connaissance de l'histoire des lectures et des critiques de la poésie senghorienne s'impose à la conscience du sujet-lisant et *désoriente* son cheminement entre les lignes des poèmes. C'est précisément à ces interférences que se heurte Jacques Chevrier, un africaniste de renom et un critique averti, lorsqu'il décide d'échapper au joug des souvenirs de lecture en tentant d'approcher la poésie senghorienne en évitant les sentiers sémantiques contrôlés par les lectures et les critiques antérieurement.

³⁵⁷ Danielle THALER, « Ginette Anfousse et le jeu intertextuel », *Canadian Children's Literature*, Winnipeg, Manitoba, 1993, numéro 72, p.35.

Jacques Chevrier expose son projet et sa démarche :

[...] je me propose de rendre compte d'une lecture-ou plutôt d'une relecture de l'œuvre poétique de Senghor placée sous le signe de l'oubli et de la disponibilité. Je m'explique : dans le cadre de mes enseignements africanistes, j'ai, comme chacun d'entre vous, eu l'occasion de prendre connaissance d'un certain nombre de travaux universitaires, qui à des niveaux variables, se proposent de nous éclairer sur les circonstances d'écritures, les intentions cachées ou les principes de composition des différents recueils constituant l'œuvre du poète. Ces travaux, et naturellement je ne mets pas ici en question leur pertinence, ces travaux donc j'ai décidé de les oublier, autant que faire se peut, l'amnésie n'étant pas, par définition, une démarche volontairement programmable à 100% ! Fort de cet engagement initial, le second principe opératoire que j'ai mis en œuvre en préparant cette communication a été de me laisser littéralement porter par la lecture des poèmes de Senghor, c'est-à-dire, et là encore dans la mesure du possible, de négliger l'anecdote, les éléments autobiographiques, les clichés complaisamment répandus sur la négritude..., bref tout ce que je savais sur Senghor, et jusqu'aux propres déclarations du poète lui-même sur son entreprise poétique, et l'on sait qu'il n'en est pas avare...³⁵⁸

Autrement dit, le dessein de Chevrier est de se confronter au poème en lui-même en fondant son approche sur une forme de doute cartésien. Dans cette perspective, il décide d'ignorer toutes les voix, y compris la sienne et celle du poète lui-même, qui se sont prononcées pour éclairer l'œuvre poétique senghorienne. C'est donc ici la volonté de célébrer les nouvelles noces entre le lecteur et le poème senghorien qui se profile. Cette nouvelle rencontre que souhaite Chevrier est le signe illustrateur d'un malaise découlant des difficultés qu'éprouve le sujet-lisant à converser seul à seul avec la poésie de Senghor. Le programme analytique de Chevrier illustre les difficultés du lecteur à se confronter uniquement à la poésie senghorienne sans que d'autres discours — critiques littéraires ou non — portant sur cette dernière viennent troubler la rencontre.

La poésie senghorienne est escortée par une masse imposante de lectures critiques que le sujet-lisant ne parvient pas à ignorer pendant la lecture. Certes l'Africaniste prend le soin de prévenir que son entreprise n'est possible qu'« autant que faire se peut, l'amnésie

³⁵⁸ Jacques CHEVRIER, « La traversée des terres senghoriennes », dans GIRAULT J. et LECHERBONNIER B., *Léopold Sédar-Senghor Africanité- Universalité*, Paris, L'Harmattan, collection « Itinéraires et contacts de cultures », volume 31, 2001, p.213.

n'étant pas, par définition, une démarche volontairement programmable à 100% ! », que son projet n'est réalisable que « dans la mesure du possible ». Cependant, aussi courageux soit le projet de Chevrier, il n'est pas couronné de succès. Il faut croire que cette mesure conditionnant l'entreprise de Chevrier n'est pas très grande, parce que l'africaniste montre vite les limites de sa démarche en ces termes :

Quel que soit le degré d'amnésie auquel on parvienne, on ne peut en effet faire l'impasse du projet qui structure toute l'œuvre et la vie du poète, à savoir l'établissement d'un dialogue qui, surmontant les rancœurs du passé et les hypocrisies du présent, permettrait enfin d'atteindre, via le métissage des cultures, à cette civilisation de l'universel dont Léopold Senghor n'a jamais cessé de prophétiser l'avènement.³⁵⁹

Chevrier reconnaît qu'il est impossible au sujet-lisant d'approcher l'œuvre poétique senghorienne en ignorant totalement l'ensemble des discours critiques portant sur celle-ci. Ceci s'illustre par le fait que dès la deuxième page de sa communication, son analyse commence à se structurer autour d'un thème qu'il estime, à juste titre, essentiel à l'intelligence du verbe poétique senghorien dans son ensemble. Mais ce thème — qui est celui de la construction d'une civilisation de l'universel à laquelle contribueraient dans un mouvement d'ensemble les poèmes senghoriens — ne saute pas aussi aisément aux yeux de celui qui découvre la poésie senghorienne. Cette idée aussi importante soit-elle dans la pensée de Senghor, n'est jamais clairement explicitée dans la poésie senghorienne. Au contraire, elle apparaît de manière récurrente dans les discours critiques que produit le poète pour éclairer sa propre poésie. La mise en évidence de ce thème résulte donc d'une forme d'*archéologie du savoir* effectuée par les critiques littéraires sous la direction, entre autres, de Senghor lui-même qui, du haut de sa chair de poète, oriente les investigations à coups de confidences et de déclarations dans des conférences et des interviews.

En soutenant qu'il est impossible de faire l'impasse sur le thème de *la civilisation de l'universel* en tant que but vers lequel tend le geste poétique senghorien Chevrier semble s'éloigner du programme analytique qu'il avait annoncé. Mais en réalité, il ne saurait en être autrement. En fait, Chevrier ne s'éloigne pas volontairement de sa méthode d'analyse construite sur l'amnésie volontaire. Ce sont plutôt ses connaissances de l'histoire des

³⁵⁹ Jacques CHEVRIER, « La traversée des terres Senghoriennes », *Op.cit.*, p. 214.

lectures de la poésie senghorienne qui s'imposent à sa conscience de sujet-lisant et prennent en otage une expérience de lecture qui aspirait pourtant à se prémunir, se préserver contre tous apports extérieurs. Dans cette perspective, l'expérience de lecture des poèmes de Senghor n'enfante pas d'un discours totalement nouveau car elle se construit à partir d'éléments déjà existants.

Effectivement, la lecture des poèmes de Senghor s'attache systématiquement aux interprétations de cette poésie faites précédemment en les encensant et/ou en les rejetant lorsqu'elle n'en propose pas simplement des amendements. Lorsqu'il rencontre le poème de Senghor, le sujet-lisant est, consciemment ou non, guidé par la voix puissamment silencieuse des critiques journalistiques et universitaires qui lui imposent discrètement les modalités de son cheminement. En fait, la critique littéraire en ses multiples corps de métiers influence les échanges entre le lecteur et le poème : elle est activement présente même lorsque la lecture actuelle conteste sa légitimité. Par conséquent, la lecture du poème senghorien est dans sa nouveauté une pure recomposition du verbe critique né avant elle. Toutes ces choses marginalisent le poème au lieu précis de sa rencontre avec le lecteur qui est finalement plus « fantasmée » qu'effectivement réalisée.

Ensuite, la phantasia de reproduction structure la lecture du poème de Senghor par le cheminement d'une quête de l'africanité perçue comme la marque d'une singularité littéraire dont l'énergie fonde la puissance poétique et sémantique des textes senghoriens. En effet, Senghor réaffirme constamment ce lien essentiel entre sa poésie et l'univers africain. Cela est entre autres lisible dans la postface à *Éthiopiennes*³⁶⁰ où le poète Sénégalais pointe le mouvement de son propre retour aux sources comme matériau fondateur du contenu et de la forme de son verbe poétique. Plus exactement, dans la poésie senghorienne, les traits de l'Africanité sont visibles non seulement à travers la peinture du monde sérère de l'enfance du poète où des aristocrates africains, des nobles et des gens du peuple se fréquentent dans un esprit de fraternité populaire ; mais aussi à travers le ton et le style de cette poésie qui s'abreuvent à la source de la littérature orale africaine.

C'est donc à juste titre que le sujet-lisant rencontre le poème senghorien en ayant à l'esprit l'idée inquiétante d'une africanité qu'il cherchera à délimiter et à mettre en lumière. La démarche du lecteur trouve l'énergie de son accomplissement dans l'espoir

³⁶⁰ Léopold Sédar SENGHOR, « Comme les lamantins vont boire à la source » op.cit. pp.160-173.

de voir ou du moins d'apercevoir dans cette africanité recherchée une des clés sémantiques du poème. Ainsi, l'expérience de lecture de la poésie senghorienne s'organise autours des regards cherchant cette singularité africaine dont les traces sont dispersées sur l'ensemble des textes du poète. Cette africanité se donne à voir non seulement sous forme de mots et expressions propres aux langues africaines, mais aussi à travers la présence massive d'instruments de musiques africains *imposés* par Senghor pour mieux entendre sa poésie.

Cette africanité dont le corps n'est clairement jamais vu mais dont la présence effective est attestée par les marques que laisse son passage, cette africanité que réaffirme Senghor en localisant les maîtres des poètes de la Négritude en Afrique constitue parfois la seule et unique quête du sujet-lisant. Certes, la quête de l'africanité dans l'expérience de lecture du poème senghorien n'est en elle-même qu'un épiphénomène sans grande incidence sur l'intelligence générale du texte. Cependant, lorsque ce choix thématique est inséré dans la diversité d'autres choix possibles, et effectués lors des multiples expériences de lecture, le domaine de définition sémantique du poème apparaît particulièrement étiré. Chaque sujet-lisant organise son expérience de lecture autour d'un thème spécifique qu'il aura plus ou moins librement élu et dont il s'appliquera à montrer les écritures senghoriennes. Mais cette liberté de choix, cette diversité de quêtes organisées par une pluralité d'individus aux motivations diverses et variées sur un seul et unique objet — le poème de Senghor — ne peut qu'influencer l'étendue sémantique de ce dernier.

La phantasia reproductrice transparait aussi à travers la variabilité interprétative et figurative observable dans l'expérience de lecture du poème senghorien. Cette diversité découle d'une implication du corps passionné dans la lecture. En réalité, on devrait plutôt parler de l'implication des corps. Parce qu'après celui du poète par l'écriture, c'est le corps du lecteur qui intervient dans /et par la lecture. La lecture est donc une rencontre des corps. Mais cette concurrence se fait de manière singulière vu que les deux corps ne sont jamais là au même moment. L'un est donc toujours obligé de deviner, de reconstituer l'autre pour pouvoir ensuite lui faire concurrence.

Autrement dit, ce sont les modalités de ces rencontres des corps qui donnent naissance à la variabilité et/ou à la pluralité des intelligences de la parole poétique senghorienne. En fait, c'est parce que les corps sont toujours en mutation que leurs rencontres sont instables. Dans cette perspective, la lecture du poème de Senghor apparaît comme le lieu d'une

continuelle guerre d'écoles, une guerre de corps. Plus précisément, s'affrontent les voix des critiques universitaires et journalistiques, celles du poète, du lecteur actuel et celles de tous les lecteurs antérieurs. Ainsi, la lecture actuelle de poème de Senghor est clairement insertion dans un champ de bataille et/ou dans un espace de carnaval où toutes les voix émises, en même temps ou pas, se font entendre simultanément. Or, aussi performante que soit l'oreille du sujet-lisant, elle ne peut entendre en même temps toutes ces voix. De ces dernières le lecteur n'entend que la totalité résonnante qui, du fait même de son caractère généralisant, occulte les singularités sonores qui la structurent fondamentalement.

En réalité, le lecteur n'en entend qu'un impuissant murmure, un bruissement de la langue du poème comme le dirait Roland Barthes³⁶¹, donc une infime partie du tout verbal émis par l'œuvre poétique. Toujours est-il que, par la partie, le tout est reconstitué. Hasardeusement certes mais le tout est reconstitué. Plus exactement, le sujet lisant se fonde sur l'infime partie vaguement perçue pour reconstituer l'absent. Cette reconstitution est une recomposition se faisant suivant un schéma imaginaire et/ ou perceptif acquis par l'expérience d'autres schémas foisonnants dans l'histoire de la littérature et de sa critique. La lecture de la poésie senghorienne est donc fondatrice d'une pure fiction. C'est une expérience de phantasia se construisant à partir d'autres expériences de phantasia faites par autrui et/ou par soi-même. C'est en cela précisément qu'elle relève de la phantasia reproductrice.

La phantasia reproductrice rend possible la naissance d'un poème senghorien unique à chaque lecture. Ce poème, propre au sujet-lisant, est uniquement observable pendant l'expérience de lecture consacrant son avènement. Il s'alimente simultanément aux sources idéologiques du lecteur et à celles du poète. La phantasia reproductrice est donc le lieu de conflits interprétatifs dans la mesure où elle organise la rencontre relativement fructueuse entre les corps — passé et présent — du lecteur et celui du poète. En fait, toute lecture de la poésie senghorienne est toujours déjà structurée comme une relecture d'autres lectures. C'est une production de seconde nature qui dépendra des précédentes interprétations de la poésie senghorienne qu'elle consolidera ou récusera selon le but visé.

Finalement, la lecture des poèmes de Senghor s'inscrit dans le cadre d'une phantasia reproductrice du fait que son actualité se structure doublement autour du souvenir. D'abord, le lecteur rencontre le poème de Senghor qui est déjà produit des souvenirs du

³⁶¹ Roland BARTHES, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

poète — avec toutes les implications d'irréalités que cela comporte. Ensuite, il y a l'intervention influente des souvenirs de lectures propres au sujet-lisant dans une expérience de lecture déjà construite sur un *objet-fait-de-souvenir*. Il y a donc dans la lecture du poème senghorien une surdétermination du souvenir faisant de cette expérience le lieu du triomphe d'une irréalité augmentée. La phantasia reproductrice organise la lecture des poèmes senghoriens grâce à la toute puissance des souvenirs qui influencent considérablement la production de cette poésie non seulement par le poète, pendant l'écriture, mais aussi par le lecteur, pendant les expériences de lecture.



Le poème senghorien se donne à voir différemment selon qu'on l'observe du versant de son écriture ou de celui de sa lecture. Du côté de sa production, il apparaît surtout comme un objet inconnu du poète lui-même car il est pur produit de son l'Inconscient. Plus exactement, la poésie de Senghor est le fruit d'une phantasia productrice parce qu'elle trace dans le souvenir — du Royaume d'Enfance — et/ou dans l'espoir — d'édification d'une Civilisation de l'Universel — des objets formellement instables car oscillant entre absence et présence effective : des apparaissants-de-phantasia. Examinant le versant de sa réception, il apparaît que la lecture du poème de Senghor se fait sous l'influence d'éléments extérieurs à la poésie qui pourtant lui imposent un sens motivé par les préjugés socio-idéologiques du poète et/ou du lecteur. Plus précisément, la lecture du poème senghorien relève d'une phantasia-reproductrice dans la mesure où elle se structure à la fois autour des souvenirs d'enfances du poète et sur ceux des lectures antérieures du sujet-lisant qui s'activent au contact du poème déjà fait de souvenirs. En fait, lire le poème de Senghor consiste à se présenter un univers lui-même né de la présentification. Ainsi, des différences formelles apparaissent entre le texte de Senghor et celui de son lecteur.

Mais s'il est évident que le poème senghorien est constitué de mots, sur quels types de matériau se construit alors celui du sujet-lisant ? La réponse à cette question invite à un examen plus détaillé de l'ouvrage du lecteur aussi appelé le livre-vu.

CHAP. 2 - L'OUVRAGE DU LECTEUR OU LE LIVRE-VU

Bien que physiquement la poésie senghorienne soit un tissu de mots, sa lecture donne au sujet-lisant l'impression d'évoluer dans un univers d'images. En effet, c'est comme si le lecteur donnait vie aux mots des poèmes qui en s'animant l'un après l'autre et ensemble libèrent les nombreuses images qu'ils dissimulaient jusque là. Et ces images affranchies s'agglutinent au dessus du livre-lu senghorien dessinant le visage du livre-vu.

Mais quelles sont donc les spécificités formelles du livre-vu senghorien ? Et sur quel matériau se construit-il spécifiquement ?

De même, le livre-vu est-il une chose purement fantasmée ou un objet-perçu ? Et quels sont les enjeux de son existence dans l'intelligence de la poésie senghorienne ?

Ce sont là autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre en mettant d'abord en évidence les caractéristiques et le matériau fondateur du livre-vu ; avant de le localiser par rapport à la perception et la phantasia et d'égrener les conséquences de son existence dans l'interprétation des poèmes de Senghor.

2.1. Les caractéristiques du livre-vu

Le texte-vu tel qu'il apparaît dans l'expérience de lecture du poème senghorien est un objet-de-phantasia. Dans cette perspective, il en présente toutes les propriétés. Plus précisément, c'est un œuvre que se présente intérieurement le sujet-lisant — lorsque ses yeux parcourent les lignes du texte concret — et qui se caractérise non seulement par son absence d'ancrage dans un quelconque cadre spatio-temporel, mais aussi par sa tendance à la fluctuation et par le caractère évanescent de sa quasi-présence au monde réel. Il est indispensable d'étudier, l'une après l'autre, les spécificités de ce livre-vu.

D'abord, il convient de souligner son aspect protéiforme illustré par la pluralité de ses formes successives et par l'obscurité visible sur les bords de ses contours extérieurs. La lecture des poèmes senghoriens est souvent guidée par ce va-et-vient de la conscience du sujet-lisant entre ce que disent les mots du texte et les discours critiques portant sur la poésie senghorienne. La lecture se fait à travers un commerce intense entre le discours poétique senghorien, celui de sa poésie et celui formulé par la critique de cette poésie. Et, avec ce va-et-vient discursif qu'effectue le sujet-lisant, des mutations formelles s'opèrent au sein même du livre-vu et le font apparaître à la fois différent et identique au fur et à mesure que progresse la lecture et/ ou la relecture.

Plus exactement, le livre-vu — abstrait, irréel — n'apparaît qu'en présence du livre-lu — concret, réel — dont il tient par l'effet contagieux de la coprésence une quasi-présence en chair et en os l'assimilant à un objet perçu. Cependant il convient de ne pas se laisser abuser par cette puissance concrète pouvant conduire à considérer le livre-vu comme un objet réel et donc effectivement perçu. Certes, «Il se tient là aussi comme une réalité effective présente. Mais ce présent et cette réalité effective sont comme si ; l'image [fondatrice du livre-vu NDLR] ne fait que flotter de manière perceptive »³⁶². Le texte-vu se singularise par ce flottement le faisant apparaître comme en lévitation au dessus du livre-lu. C'est un peu comme si les mots des poèmes senghoriens disparaissaient dans la vibration de leur lecture pour faire place à ce livre-flottant apparaissant comme effectivement présent, sans pourtant l'être. Le livre-vu est une pure création de l'esprit du sujet-lisant sur la base du livre-lu existant effectivement ; c'est un ouvrage qui n'existe que quasi-effectivement.

³⁶² Edmund HUSSERL, « Phantasia N° 18 », *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, op.cit. p.479,

Par ailleurs, le protéiforme n'est pas étranger à l'idéologie Senghorienne de la négritude qui n'est rien d'autre qu'une prise en compte valorisante de la spécificité nègre orientée vers une ouverture nécessaire à Autrui. Senghor ne vise l'Humanité en général que comme le lieu d'un triomphe nécessaire et programmé de la diversité. En fait, la civilisation universelle à laquelle rêve le poète n'est qu'un vaste espace protéiforme du fait des différences humaines et culturelles qui la fondent. Ce goût du protéiforme pourrait sans doute expliquer le glissement genrologique qu'opère Senghor dans sa réécriture de l'histoire du résistant africain Chaka. En effet, ce texte « épique » sous la plume de Thomas Mofolo devient chez Senghor un « poème dramatique à plusieurs voix »³⁶³. Mais en passant du récit épique à la poésie, l'histoire de Chaka conserve une certaine unicité bien que des changements profonds s'opèrent dans sa réécriture. Bien qu'ils ne soient pas non plus identiques, les textes de Mofolo et de Senghor ne s'opposent pas. Ils contribuent simplement et cela complémentirement à complexifier les traits du visage qui apparaît à la fois le même et un autre à la lecture des textes de ces deux auteurs. Sidibé Valy donne une lecture explicative de phénomène :

*Dans le traitement que Léopold Sédar Senghor fait de cette fable héroïque dans son « poème dramatique chanté », celle-ci se transforme en poème lyrique centré sur Nolibé. (...) Dans ce devenir protéiforme, il faut retenir qu'il n'est pas et qu'il n'y aura pas d'écrit sur Chaka qui ne s'oppose tout en le constituant, à l'hypotexte : celui de Thomas Mofolo où le héros était présenté sous les traits de roi sanguinaire et sauvage.*³⁶⁴

Pour ainsi dire, le protéiforme apparaît presque comme une quête idéologique et stylistique chez Senghor dans la mesure où il se fonde sur le mélange d'éléments étrangers. C'est une forme de métissage parce qu'il instaure une annulation des différences par leur fusion totale ou partielle. Finalement, le livre-vu ne peut apparaître qu'au dessus de livre-lu et ce dernier ne vit par la lecture que lorsque flotte au dessus de lui le livre-vu. Par conséquent, ces deux textes sont intimement attachés bien que leurs liens ne soient pas clairement perceptibles.

³⁶³ Léopold Sédar SENGHOR, « Chaka », *op.cit.* p.122.

³⁶⁴ Valy SIDIBE, « Chaka dans la littérature dramatique africaine », dans DERIVE J., *l'Épopée : Unité et diversité d'un genre*, Paris Karthala, 2002, p.233.

En fait, le livre-vu est l'âme, le souffle de vie du livre-lu qui sans le premier ne serait qu'une quelconque association de mots : une association morte. Le livre-vu apporte au livre-lu les bruits, les formes et les couleurs qui caractérisent généralement les lieux de vie.

Ensuite, le texte-vu se singularise par la discontinuité de sa quasi-présence au monde. En effet, le livre que voit intérieurement le sujet-lisant lorsqu'il se confronte à la poésie senghorienne ne lui apparaît souvent que de manière vague et discontinue. Plus exactement, la discontinuité du livre-vu senghorien se manifeste souvent au lieu où le poète fait l'expérience de la dualité de sa propre individualité. Du fait qu'il était africain par le miracle de la naissance et français par la force de son instruction scolaire, Senghor était le théâtre de tensions continues entre ces deux versants culturels. La stabilité totale de l'univers intérieur était un luxe bien lointain pour Senghor comme d'ailleurs pour tous les poètes de la négritude ainsi que l'illustre le suicide du Malgache Rabéarivélo. Et ce mal-être impacte la parole poétique du sénégalais qui, sans source unique et précise, s'éclate et se disperse à l'infini. En fait, la discontinuité du livre-vu vient de ce que le discours poétique Senghorien change continuellement de sources.

Plus précisément, ce discours est à la fois et/ou tour à tour émis par le grammairien français et par l'africain. Son poème « Jardin de France » rend assez bien compte de cette dualité lorsqu'il présente d'une part un Senghor semblable à un « Calme jardin, / Grave jardin, / Jardin aux yeux baissés pour la nuit » : c'est-à-dire le professeur de Français aux « Mains blanches, / Gestes délicats, / Gestes apaisants. » ; et d'autre part Senghor l'africain dont le « cœur » est sensible à « (...)l'appel du tam-tam/bondissant/par monts/et/continents, / (...) du tam-tam/ bondissant/ véhément/lancinant »³⁶⁵. Ici apparaît nettement un clivage entre l'impassibilité du Senghor Français et l'énergie déployée par le Senghor africain bondissant au rythme du tam-tam. Le poète est déjà en lui-même une figure dont l'identité singulière se fonde sur cette hétérogénéité essentielle. La discontinuité du livre-vu senghorien trouve donc sa source dans la diversité verbale et culturelle caractérisant l'individualité du poète.

En fait, c'est parce que plusieurs voix traçant chacune un univers spécifique se font entendre simultanément, que les images du livre-vu senghorien ne restituent pas continuellement un seul et unique univers. Elles oscillent en permanence entre l'Occident, l'Afrique, l'univers des Hommes et celui des esprits.

³⁶⁵ Léopold Sédar SENGHOR, « Jardin de France », *op.cit* p.229.

Le livre-vu est un lieu d'interruptions et d'interférences continues dans lequel une image chasse toujours déjà une autre. Le livre-vu est un univers qui se singularise par son positionnement à l'écart de la continuité caractérisant l'axe spatio-temporel. Cet ouvrage propre à l'esprit du sujet-lisant n'a pas d'objectivité concrète parce qu'il n'a pas de présence continue dans l'univers des réalités effectives. Certes, le livre-vu pendant l'expérience de lecture de la poésie senhorienne se structure par rapport au monde réel mais s'en différencie en s'offrant comme une alternative à celui-ci. Le sujet lisant ne peut donc pas en avoir une connaissance finie puisqu'il se construit irréductiblement à l'écart du domaine d'action de l'expérience perceptive et de la logique. Toutefois, il faut souligner que, même si le livre-vu se structure à la marge du réel, il le rencontre souvent. Comme le dit si bien Husserl, les objets-de-phantasia peuvent entrer en collision avec le réel mais ne deviennent pas des réalités effectives. En effet, s'interrogeant sur les rapports entre phantasia et réalité, Husserl affirme qu'« **il n'est pas sûr qu'il y ait quelque chose comme une phantasia** tout à fait pure, une phantasia donc en dehors de tout rattachement à des expériences. ». Par conséquent, Husserl souligne l'inévitable communicabilité entre les réalités effectives et la phantasia en ces mots :

*On pourrait aussi indiquer qu'en toute phantasia nous sommes là pour ainsi dire comme des spectateurs, que nous y sommes toujours déjà constitués comme nous hommes dans notre monde d'expérience, au dessus duquel la **phantasia** peut certes flotter, mais peut-être toutefois de telle sorte qu'elle entre nécessairement en collision quelque part avec la réalité effective d'expérience.*³⁶⁶

Ce constat permettra finalement à Husserl de révéler que :

*« En fait, si nous prêtons attention aux **phantasiai** qui nous viennent couramment à l'esprit, ce ne sont pas de pures **phantasiai** mais des **phantasiai** en dedans qui « fantasment » un fictum dans un fragment de réalité effective intuitive d'expérience ou même de réalité effective obscurément posée ».* ³⁶⁷

³⁶⁶ Edmund HUSSERL, « Phantasia N° 18 », *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, op.cit. pp.481-482. L'auteur Souligne.

³⁶⁷ *Idem.* p. 482.

Le livre que voit en interne le sujet lisant lorsqu'il est au contact du poème senghorien n'a pas la stabilité concrète du texte-lu. C'est simplement un ouvrage intérieur traçant un univers dont la puissance imaginaire rivalise de concrétude avec le monde réel saisissable par la perception. Plus précisément, le texte-vu n'a aucune unité continue sur l'axe d'écoulement spatio-temporel : il est en continue oscillation entre présence et absence. C'est un univers qui jaillit brusquement de l'espace situé sous les mots senghoriens. Mais cet univers ne parvient jamais à se stabiliser. Il est donc souvent absent et/ou présent de la conscience imageante du sujet-lisant pendant son expérience de lecture.

Enfin, le livre-vu se distingue par les intermittences rythmant ses apparitions au voir proprement interne du sujet-lisant lorsqu'il se confronte à la poésie senghorienne. L'essence du retour par intermittence du livre-vu senghorien se trouve dans l'usage subtil que fait le poète des figures d'insistance telles que les anaphores et les parallélismes qui permettent à son verbe poétique de se déployer au rythme même de sa respiration. En fait, la poésie Senghorienne vit en épousant le rythme du cœur et les mouvements des pensées du poète. Or, les observations scientifiques du corps démontrent que le cœur ne pompe pas du sang dans le corps de manière ininterrompue mais toujours par jets successifs et réguliers.

Dans cette perspective, l'univers que trace la poésie senghorienne — se mouvant au rythme du cœur et des pensées de son auteur — n'apparaît au lecteur que par des éclats vifs et très brefs. De ce fait, il est impossible de se faire une image totale et exacte du texte-vu car il n'apparaît que par intermittences. Effectivement, l'objectivité du texte-vu n'excède jamais le milieu confidentiel de l'intuition intérieure pour s'entendre dans le champ perceptif. C'est donc un texte qui apparaît toujours plus ou moins obscur : c'est un univers relativement incomplet. Le texte-vu n'a pas de localisation sédimentée dans le monde réel que délimite la présence effective des objets. Plus précisément, l'univers tracé par le livre-vu donne à voir des objets qui ne se remplissent pas totalement dans leur structuration sur l'axe spatio-temporel comme le sont, par exemple, les sensations dans l'expérience perceptif du texte-lu.

C'est cela qui explique pourquoi le livre-vu vient et disparaît constamment à la conscience imageante du sujet-lisant. Le livre-vu auquel se confronte le sujet-lisant pendant son expérience de lecture de la poésie senghorienne est un univers d'ombres, c'est un monde fait de présences et d'absences continues, de vides et de pleins

incessants : c'est un univers de *phantasiai*. C'est certainement pour cette raison que ce livre-vu, pourtant rencontré par tous les lecteurs du poète sénégalais, demeure encore et pour longtemps une énigme. Le caractère énigmatique permanent du livre-vu est justifié et souligné dans les analyses de Husserl en ces termes :

La réalité effective de perception et de sensation, le présent actuel [du livre-lu NDLR], est une chose, le monde-de-phantasia [du livre-vu NDLR] en est une autre. Dès que je me tourne vers lui, il est déjà parti, volatilisé jusqu'à ne plus laisser que des intentions vides, des ombres disparaissant légèrement dans les airs.³⁶⁸

En définitive, le texte-vu n'apparaît qu'au contact du texte-lu sur lequel il se structure. Ce texte-vu n'est pourtant jamais le même, non seulement pour tous les lecteurs, mais aussi à chaque expérience de lecture faite par un seul lecteur. C'est un texte qui est toujours en mutation, parce qu'il se nourrit à la fois des savoirs évolutifs du lecteur et de sa puissance d'imagination. Cependant ce texte est aussi un lieu d'exercice du doute dans la mesure où le sujet-lisant y a conscience de son incapacité à restituer toutes les nuances infinies de la réalité. Par conséquent, il remet perpétuellement en question l'univers structuré intérieurement par la figuration. De ce fait, le texte vu apparaît et disparaît continuellement : c'est une œuvre d'écart. Mais si le livre-vu se singularise par son instabilité et par son insaisissabilité, est-il possible d'identifier avec certitude son matériau fondateur ? C'est autour de cette interrogation que s'organisera principalement la prochaine étape de cette étude.

³⁶⁸ Edmund HUSSERL, « Phantasia N° 1 » *op.cit.*p.174.

2.2. Le matériau du livre-vu

Comme cela a été démontré dans l'articulation précédente, le livre-vu se singularise par son positionnement spatio-temporel instable et par sa forme vacillante et évanescente caractéristiques des objets-de-phantasia. Cette instabilité s'explique par le fait que livre-vu est majoritairement constitué d'images obtuses. En effet, si le livre-vu s'esquisse formellement autour des images obvie, sa consolidation identitaire et formelle est essentiellement l'œuvre des images obtuses. Autrement dit, le matériau fondateur du livre-vu est majoritairement localisé du côté des images obtuses. Pour ainsi dire, les contributions respectives des images obvie et obtuses dans l'édification du livre-vu sont particulièrement disproportionnées. Effectivement, si les images obvie sont les premières à participer à la construction du livre-vu, leur rôle n'est qu'éphémère et de courte durée dans la mesure où elles n'en tracent qu'une forme d'esquisse ; un premier jet. À l'opposé, les images obtuses organisent de manière plus pérenne l'univers tracé par le livre-vu et apparaissent comme le véritable matériau fondateur de celui-ci. C'est assez dire que le livre-vu senghorien se construit, certes disproportionnellement, à la fois sur les images obvie et obtuses dans la mesure où sa forme s'esquisse fondamentalement à partir du lexique général et de la signification alors que son âme et son identité lui sont données par la littéarité et la signification des poèmes-lus. Pour la clarté de l'analyse, il convient d'examiner tous ces éléments de manière plus détaillée et avec beaucoup plus de précisions.

D'abord, en examinant le surgissement de livre-vu senghorien, il apparaît que ses grands traits formels s'esquissent premièrement autour des images obvie que se fait le sujet-lisant au contact des poèmes-lus. Cette réalité trouve son origine dans le réflex culturel qu'a le sujet-lisant de chercher les articulations logiques et stables des textes qu'il lit pour pouvoir mieux les entendre. Dans cette perspective, il considère les poèmes de Senghor comme des messages à décoder pour pouvoir les comprendre. Pour ce faire, le sujet-lisant organise son expérience de lecture autour d'une fidélité au lexique général et à la signification des poèmes-lus, parce qu'il espère débusquer, par cette voie, les véritables intentions du poète et donc de donner à son intelligence sémantique de la poésie senghorienne une stabilité, gage de fiabilité. Plus exactement, le lexique général des poèmes senghoriens structure le livre-vu en rendant possible l'établissement de connivences entre l'univers diégétique et la société africaine dans laquelle est né le poète.

En effet, la mention des réalités sénégalaises — souvent méconnues du lecteur — aiguille systématiquement la figuration de l'espace diégétique vers un univers africain dont seul le poète et sa communauté ont l'expérience. Pour ainsi dire, l'hypothèse d'un univers — joalien, sénégalais, africain — existant effectivement surgit dès lors que le sujet-lisant rencontre dans le lexique général senghorien des mots ou expressions issus des langues africaines. Ainsi, lorsque, parcourant les poèmes de Senghor, le lecteur rencontre des mots comme *Signares*, *Kouss*, *Tabala*, *Tann*, etc. il se forme en lui une vision intuitive de cet univers proprement senghorien. Dans cette perspective, lorsque Senghor évoque par exemple les Signares, en expliquant en glossaire que ce sont les dames de la bourgeoisie métisse sénégalaise, le lecteur ne peut s'empêcher de se figurer ces dames avec des traits spécifiquement sénégalais les distinguant des autres métisses ; de se dire que finalement ces Signares sont des métisses physiquement et socialement différentes. Ce qui est loin de la vérité dans le monde réel, mais pas forcément dans celui des souvenirs du poète. Ce phénomène s'explique, entre autres, par le fait que les mots africains foisonnant dans le discours poétique senghorien gardent leur africanité : leurs spécificités de mots concrets. En effet, comme l'a relevé Senghor, dans les langues africaines, les mots ne sont pas de simples éléments représentatifs, des objets « mis pour... ». Au contraire, ils ont toujours déjà en eux la puissance réalisatrice concrétisant la réalité même qu'ils désignent : ce sont des mots-actions, des mots-objets. En appelant les réalités spécifiquement africaines dans leurs noms d'origine la poésie senghorienne les fait advenir avec toute leur africanité au beau milieu d'une poésie pourtant en langue française.

Toute chose orientant la figuration que le sujet-lisant se fait en interne autour de ces africanités logiquement plus visibles du fait de leur différence. Cependant, étant donné que le lecteur — même Sénégalais — n'a pas une connaissance précise de l'univers dont parle Senghor, cette figuration interne ne se fera donc que par tâtonnements et à partir de certaines images souvenirs de l'Afrique et/ou du Sénégal tirées de films, de photos, de lectures antérieures ou encore de voyages. Cette figuration interne se fait donc simplement à partir de la propre expérience africaine du lecteur. Les premières images que se fait intérieurement le sujet-lisant pendant son expérience de lecture des poèmes senghoriens sont donc clairement localisées dans un univers africain phantasmé et/ou réel. La primauté de cette orientation figurative s'explique par le fait que dans les langues africaines, nommer c'est toujours déjà faire advenir ; dire, c'est faire surgir dans le monde l'objet même du discours.

Cela est d'ailleurs clairement illustré lorsque le poète déclare :

*Oui ! Elle m'a baisé, **banakh**, du baiser de sa bouche(...) Je dis **banakh**
du baiser de sa bouche, la Bien-Aimée, Maïmouna mon amie ma sœur
Et Maïmouna mon amour mon amante.³⁶⁹*

Dans ce segment, l'ajout du mot africain *banakh*³⁷⁰ contribue par l'imitation qu'il fait du bruit du baiser, à manifester l'effectivité physique de ce dernier. Le baiser dont il est ici question apparaît, grâce à ce terme africain, avec sa pleine vigueur, dans sa passion entière. Ce n'est plus un simple geste fugace, sans corps véritable. Autrement dit, *banakh* donne au baiser une présence concrète et effective au monde à travers la réalité du bruit qu'il fait. Cette incarnation fait qu'en disant *banakh*, Senghor ne dit pas que le baiser, il le fait surtout.

De même, la signification des poèmes-lus contribue à esquisser formellement le livre-vu senghorien du fait que, dans la poésie du sénégalais, cette signification est profondément liée au sensible. En effet, chez les négro-africains en général, l'intelligence d'un discours dépend de la perception de ses qualités matérielles. Il n'y a pas de raisonnement sur des bases abstraites. Il n'y a pas de paroles totalement abstraites, sans prolongements concrets dans le monde réel. D'ailleurs, même les esprits naturellement invisibles et abstraits y ont une part de concrétude et de visibilité dans les masques et autres objets censés leur donner une présence effective au monde. Pour ainsi dire, l'univers culturel négro-africain est fondamentalement pragmatique dans sa philosophie du monde et de la vie.

C'est précisément dans cette perspective d'idées que s'inscrit le verbe poétique senghorien lorsqu'il attache le déploiement de sa signification à des éléments sensibles. La poésie senghorienne ne trahit pas son essence africaine dans la mesure où les mots qui la constituent sont souvent « chargés d'un sens concret émotif »³⁷¹. C'est-à-dire, des termes se singularisant par leurs « qualités concrètes qui émeuvent l'âme à travers la sensibilité »³⁷².

³⁶⁹ Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie pour la Reine de Saba », op.cit.p.333.

³⁷⁰ Selon Senghor, « *c'est un mot onomatopéique, qui imite le bruit du baiser* » ; voir « lexique » dans *Œuvre poétique*, Idem. p.436.

³⁷¹ Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté III : Négritude et civilisation de l'Universel*, Paris, Seuil, 1977, p.96.

³⁷² Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté I : Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p.161.

En fait, c'est un peu comme si la poésie descendait des hauteurs vertigineuses du monde intelligible où elle plane pour se ressourcer sur la terre ferme du sensible avant de repartir encore plus haut dans le ciel intelligible. Exactement comme l'albatros baudelairien, majestueux dans les airs, mais contraint de séjourner sur terre ferme pour s'alimenter avant de repartir dans les airs encore plus majestueusement. La poésie senghorienne, pourtant profondément ancrée dans l'univers mythique et mystique des traditions africaines, trouve paradoxalement son énergie significative dans le monde concret dans la mesure où, pour le sénégalais, les différences entre l'esprit et matière ne sont pas irréductibles ; au contraire, ces deux réalités sont complémentaires. Plus précisément, ce n'est qu'en recourant aux choses matérielles de l'univers réel que le sujet-lisant peut saisir ou du moins apercevoir celles, immatérielles, que tracent les mots de la poésie senghorienne.

C'est précisément en cela que la signification du verbe poétique senghorien se fonde d'abord sur les images obvies. Ces dernières sont par leur forte référentialité au monde, ce qu'il y a de plus concret. Aussi, pour accéder à la signification du discours poétique, le sujet-lisant instaure intérieurement un commerce florissant entre le monde invisible et celui sensible des réalités matérielles ; toute chose illustrant cette « *ambivalence de la poésie, où l'esprit s'aide de la matière* »³⁷³. Ainsi, la poésie senghorienne est une ingénieuse fusion de l'abstrait et du concret. C'est un effacement des frontières permettant à l'univers diégétique, naturellement abstrait, de se rapprocher du champ des éléments concrets. C'est une poésie dans laquelle la signification fait le détour par la matière pour mieux se faire entendre.

Cependant la quête de la signification doit toujours se faire avec prudence. Car il n'existe aucune méthode infaillible pour saisir le sens des poèmes de Senghor dans la mesure où il est toujours déjà structuré sur des ambiguïtés sémantiques. Des équivocités parfois visibles dès la première page comme c'est le cas pour le titre de ses *Hosties noires*³⁷⁴. En effet, le titre de ce recueil, organisé autour des expériences du sénégalais pendant la guerre, a été choisi pour sa double signification : cet intitulé peut à la fois être entendu comme l'appellation de la pratique de la communion dans la religion catholique et/ou comme une manière de nommer les « victimes noires » nombreuses dans des guerres blanches.

³⁷³ Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté I : Négritude et Humanisme*, op.cit. p.141.

³⁷⁴ Léopold Sédar SENGHOR, *Hosties noires*, Paris, Seuil, 1948.

En fait, ce titre suggère que les noirs ont été certes des victimes de la folie européenne, mais surtout que leur sacrifice était nécessaire. Parce que, le sacrifice des innocents sur l'autel de dieux est la façon la plus efficace de susciter leur intervention salvatrice. Dans cette perspective, le rapprochement avec la pratique religieuse de l'hostie n'est donc pas anodin. Il permet au poète d'aligner le sacrifice des noirs pendant la guerre sur le même axe que celui du Christ pour le salut de l'Humanité ; pour montrer que comme le Christ innocent, les nègres ont été immolés pour le Bien de leur prochain. Cette signification est d'ailleurs clairement lisible dans le poème « Au gouverneur Éboué » où Senghor rend un vibrant hommage aux négro-africains en affirmant que « L'Afrique s'est faite acier noir, l'Afrique s'est faite hostie noire/ Pour que vive l'espoir de l'homme ». ³⁷⁵

Ainsi, il apparaît clairement que les traits formels du livre-vu senghorien s'esquissent à partir du lexique général et de la signification des poèmes-lus. Toutefois, très vite, le sujet-lisant se rend compte qu'une part sémantique importante des poèmes senghoriens lui échappe. Pendant son expérience de lecture, il aperçoit du coin de l'œil, des ombres évanescences : des portions de sens qu'il n'arrive cependant pas à saisir effectivement du fait qu'elles s'évanouissent systématiquement devant la logique du regard critique. En d'autres mots, le lecteur est conscient de l'existence effective d'une partie sémantique essentielle des poèmes senghoriens qu'il n'arrive pas à « verrouiller » du regard. À partir de ce moment, le doute naît en lui et l'invite doucement à envisager l'éventualité que c'est cette partie invisible, instable et insaisissable des poèmes-lus qui rend possible la maturation du livre-vu senghorien. Plus exactement, que ce sont les images obtuses qui consolident le livre-vu et lui donnent sa forme définitive. Pour ce faire, le sujet-lisant décide de s'intéresser davantage à la littérarité et de la signifiante des poèmes-lus. Parce que, les définitions de ces deux catégories intègrent l'évanescence et l'ombre caractéristiques du livre-vu senghorien.

D'abord, la littérarité du livre-lu consolide formellement le livre-vu senghorien dans la mesure où elle se fonde sur le rythme qui se donne surtout à voir à travers la répétition des mots, expressions et structures phrastiques. La poésie senghorienne

³⁷⁵ Léopold Sédar SENGHOR, « Au Gouverneur Éboué », *Œuvre Poétique*, op.cit. p.78.

exploite les structures parallèles et symétriques de la langue pour instaurer un jeu de répétition créant le rythme dans la diction du poème.

Ceci explique, entre autres, les recommandations que fait Senghor sur les outils musicaux pouvant accompagner la diction de tel ou tel de ses poèmes³⁷⁶. La répétition donne à la poésie senghorienne un rythme spécifique et lui confère une certaine concrétude. En fait, le rythme qui fait la littérarité même des poèmes senghoriens est aussi ce qui y instaure une forme d'instabilité en engendrant une pluralité d'images obvies et surtout obtuses. Car, les répétitions dont fait usage le verbe poétique senghoriens ne sont pas de simples retours plus ou moins cadencés des mêmes mots et/ou des mêmes structures de phrases. Bien au contraire, Senghor désigne les répétitions structurant sa poésie comme étant des « parallélismes asymétriques »³⁷⁷. Cette expression lui permettant surtout d'exprimer l'idée selon laquelle le rythme de ses poèmes est structuré autour de répétitions qui en réalité ne se répètent pas. Autrement dit, que dans la poésie senghorienne chaque répétition est toujours déjà apport d'un nouvel élément qui s'ajoute au premier qu'il modifie tout en coexistent avec lui. Dans cette perspective, lorsqu'un mot et/ou une expression sont répétés dans la poésie senghorienne, ils n'ont pas toujours le même sens à chacune de leurs mentions. De même, leurs variations de sens ne se font pas forcément par grands écarts. Il y a donc une inquiétude permanente au lieu même de gestation du sens. Ainsi, les images que se fait en interne le lecteur sont contaminées par cette instabilité, ce qui rend la figuration de l'univers diégétique indéfiniment vacillante, toujours à moitié vide et/ou à moitié pleine.

De même, la signifiante apparaît comme un élément essentiel dans la structuration du livre-vu dans la mesure où la signifiante permet de considérer la dimension symbolique

³⁷⁶ Ainsi, le poète recommande que la récitation son poème « Le retour de l'enfant prodigue » soit accompagnée par une kôra (p.49), que la déclamation de la « Prière des tirailleurs sénégalais » (p.72) se fasse sous l'assistance de « deux kôras », qu'« un tama » accompagne la diction de « Taga de Mbaye Dyôb » (p.83). Mais il y a aussi des poèmes dont la diction devra être rythmée des instruments de musique occidentaux. C'est le cas par exemple de la « Prière de paix » dont la récitation convenable invite à l'usage « deux grandes orgues » (p.96), d'« À New York » dont la récitation se fera avec « un orchestre de Jazz : solo de trompette » (p.116) ou alors de « Mais c'est midi » dont la déclamation convenable se fera avec « des flûtes d'orgue » (p.158), etc. Toutes ces références renvoient à Léopold Sédar SENGHOR, *Œuvre Poétique*, Paris, Seuil, 1990.

³⁷⁷ Le rôle des parallélismes asymétriques dans la poésie senghorienne est souligné par le poète lui-même lorsqu'il déclare qu'« Objectivement la négritude est l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir, dont le sens de la communion, le don de l'image analogique, le don du rythme fait de parallélisme asymétrique. » Ce segment est lisible dans Léopold Sédar SENGHOR et Mohamed AZIZA, *La poésie de l'action*, Paris, Stock, 1980, p.88.

des mots senghoriens à leur juste valeur. En effet, lorsqu'elle se déploie, la poésie de Senghor se détourne totalement du sens traditionnel, stable, fixe et contrôlé des mots.

C'est une écriture qui exploite en priorité les mouvements des sens, c'est-à-dire leurs transferts, non seulement dans leurs langues d'origine, mais aussi entre les langues africaines et le français. L'écriture senghorienne exploite donc toutes les possibilités sémantiques des mots au sein de la langue française et dans l'intersection de cette dernière avec celles du continent africains. D'ailleurs, cette exploitation déborde souvent jusqu'à rendre possible des sens invisibles de prime abord. Par conséquent, le poème senghorien devient un lieu fortement polyphonique. Un espace où fusent des voix certes différentes mais pourtant unifiés dans le mouvement du discours. C'est un espace dans lequel la pluralité complexe du sens succède à son unicité par l'exercice de la dimension symbolique naturelle du verbe poétique. En se détournant du sens classique des mots la poésie senghorienne rend à la langue française sa liberté de se renouveler par l'assimilation d'éléments extérieurs. Elle réinstalle le mouvement dans la langue par l'énergie de la nouveauté. Mais cette entreprise n'est pas gratuite. Son prix est précisément celui d'un bouleversement de l'organisation sémantique même des mots qui sont désormais vacillants sur leurs fondements logiques.

Cependant, au delà de cette dimension purement linguistique, la signifiance est surtout le lieu où le corps du lecteur s'implique profondément dans la structuration du sens du texte. C'est précisément cela qu'illustrent ces mots de Roland Barthes : « Qu'est ce que la signifiance ? C'est le sens *en ce qu'il est produit sensuellement* »³⁷⁸. Dans cette perspective, la signifiance du poème senghorien recoupe l'orientation sémantique librement tracée par le lecteur. Autrement dit, la signifiance rend compte de l'apport du corps du sujet-lisant dans l'élaboration du sens du poème. C'est donc le lieu où s'expriment avec force tous les éléments potentiellement capables d'engendrer un sens vraisemblable du texte sous l'arbitrage du lecteur. Le sens du poème senghorien n'émerge que suivant les modalités de la rencontre entre ce poème et son lecteur. Ce n'est donc pas un sens définitivement figé ; parce que chaque lecteur est unique en son genre par son histoire, sa culture et par ses attentes au moment précis de l'expérience de lecture. La signifiance est le lieu où les libertés du lecteur et du poème de Senghor se rencontrent. En fait, la signifiance rend possible le surgissement inévitable d'un sens à la

³⁷⁸ Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p.82. L'auteur souligne.

fois pluriel, imprévisible et instable. C'est un espace dans lequel toutes les potentialités sémantiques sont mises en lumière avec la même intensité. Et, devant toutes ses orientations sémantiques qui s'offrent à lui, le sujet lisant est obligé de faire un choix.

Or, choisir c'est non seulement s'impliquer personnellement mais c'est aussi mettre subjectivement en évidence un sens unique qui occulte la pluralité restante. Cependant, même écartées, ces potentialités sémantiques ne cessent de revenir hanter l'expérience de lecture. Plus exactement, elles reviennent troubler l'intelligence que le sujet-lisant se fait du poème senhorien en le confrontant au doute quant à la fiabilité de son choix. Ainsi, dans cette instabilité, les images de la figuration ne sont pas précises, elles apparaissent et se disloquent chaque fois qu'une potentialité sémantique écartée tente de ressurgir dans la conscience du sujet-lisant.

En définitive, ce sont les images obvies qui les premières impulsent le mouvement de structuration du livre-vu senhorien dans la mesure où le lecteur a culturellement tendance à vouloir construire le véritable sens du poème en y recherchant les intentions de son auteur. Pour ce faire, il organise prudemment sa quête sémantique autour du lexique général et de la signification des poèmes-lus. Cependant, lorsqu'il est rattrapé par la complexité du langage poétique senhorien particulièrement structuré par des écarts et des silences éloquents, le sujet-lisant ressent très vite les limites du sens qu'il donne aux poèmes qu'il lit. Ce sentiment est précisément renforcé par l'importance des ombres qu'il aperçoit du coin de l'œil lorsqu'il se confronte aux poèmes. Ainsi, lorsqu'il décide finalement de considérer ces images obtuses à la mesure de leur implication, le lecteur réalise aisément que ce sont elles qui donnent véritablement au livre-vu toute son épaisseur grâce aux actions de la littéarité et de la signifiante les caractérisant. Cependant, s'il est désormais plus ou moins légitime de penser que ce sont images obvies et obtuses qui constituent — disproportionnellement — le matériau fondateur du livre-vu senhorien, est-il aussi admis de viser ce dernier comme un objet-perçu ? Ou alors il est plus convenable de considérer le livre que voit intérieurement le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture comme un pur objet-de-phantasie ? La réponse à cette question organisera la prochaine articulation de cette analyse.

2.3. Le livre-vu : entre perception et phantasia

Après avoir mis en évidence les caractéristiques et le matériau fondateur du livre-vu senghorien, s'impose à la conscience analytique l'urgence de déterminer si cet ouvrage est finalement un objet-de-phantasia ou de perception. En d'autres termes, le livre-vu senghorien est-il simplement phantasmé ou effectivement perçu par le sujet-lisant ? Avant le lancement de cette entreprise, il convient d'en souligner une fois encore le péril. Parce que, bien que le livre-vu s'offre au voir proprement interne du sujet-lisant sans véritable résistance, ce dernier n'a pourtant accès à aucun de ses secrets. En effet, chaque lecteur — des poèmes de Senghor ou non — a bénéficié de la douce hospitalité distrayante et amusante du livre-vu. Cependant, comme pour un secret honteux, un sujet tabou, cet ouvrage d'images est très peu évoqué ; peut-être du fait que nul lecteur ne peut en tracer le visage avec un minimum de précision. Parce qu'il n'apparaît jamais au grand jour de la conscience, il reste dans la pénombre, étrangement vague. C'est une réalité mystérieuse que le sujet-lisant ne rencontre qu'au plus profond de son sommeil et/ou rêve éveillé.

Dans la perspective de ce rapprochement entre les modalités du surgissement du livre-vu pendant l'expérience de lecture et le rêve, Freud a très clairement mis en lumière les similitudes entre la création littéraire et le rêve éveillé. Cependant, force est de constater que les analyses freudiennes ne prennent en compte que le travail du poète — de l'auteur — et passent presque totalement sous silence le rôle du lecteur dans la *recréation* de l'œuvre littéraire. Or de nombreux théoriciens de la lecture ont aujourd'hui démontré l'implication fondamentale du sujet-lisant dans cette entreprise en soulignant que le rôle du lecteur est exactement similaire à celui de l'auteur. La seule différence est simplement d'ordre temporel dans la mesure où le sujet-lisant ne rencontre le texte qu'après l'auteur qui, lui, n'est pas du tout convié à tête-à-tête. Dans cette perspective, il est donc admis d'affirmer, avec des mots proprement freudiens à l'origine exclusivement destinés à l'auteur, que lorsque le sujet-lisant est confronté au poème pendant l'expérience de lecture, « il se crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes charges en affect, tout en le distinguant nettement de la réalité »³⁷⁹.

³⁷⁹ Sigmund FREUD, « La Création littéraires et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1973, p. 70.

Par ailleurs, contrairement au rêve pouvant renaître sous forme de souvenirs plus ou moins stables, le livre-vu ne réapparaît à la conscience imageante du sujet-lisant que sous forme de traces, d'impressions visuelles inconsistantes et dispersées. C'est une œuvre faite d'images d'objets perçus et/ou phantasmés antérieurement par le lecteur³⁸⁰. Plus exactement c'est le fruit d'une synthèse personnelle d'images propres au sujet-lisant : celles de la *Thymosynthèse*. Les images du livre-vu donnent donc à voir un univers profondément familier au sujet-lisant mais résolument inconnu de ce dernier. Cela explique, entre autres, la difficulté à définir définitivement le livre-vu senghorien comme un objet de phantasia ou comme un objet perçu, parce qu'il présente simultanément les traits des objets perçus et ceux des objets fantasmés.

D'abord, le livre-vu apparaît comme un objet de perception à cause de sa proximité et de sa dépendance vis-à-vis du livre-lu. En effet, contrairement au livre-lu qui est concret et accessible à tous du fait de l'effectivité de son existence sociale et juridique, le livre-vu est abstrait, individuel et n'apparaît qu'en présence du livre-lu. Le livre-vu ne se donne à voir que lorsque le sujet-lisant rencontre le livre-lu. Ce rapport de dépendance est d'ailleurs source de confusions. En effet, le sujet-lisant met souvent les images qu'il se fait pendant l'expérience de lecture au compte du livre-lu, puisqu'elles n'apparaissent qu'en présence de ce dernier et se donnent à voir comme effectivement présentes au monde. Or attribuer les images de la lecture au livre-lu revient à mettre ensemble dans le but logique d'un regroupement par affinités naturelles, des éléments pourtant naturellement différents.

Pourtant, le lecteur n'est pas ignorant de cette règle de base indiquant d'organiser les regroupements logiques des éléments en rassemblant, dans la mesure du possible, tous ceux qui sont de mêmes natures, autrement dit de rassembler les ressemblances. C'est juste qu'il est abusé — c'est le but de l'œuvre de fiction — par la quasi-concrétude des images qu'il se fait pendant la lecture, et donc les affecte naturellement à l'objet-concret systématiquement présent lors de leur émergence, c'est-à-dire au livre-lu.

³⁸⁰ Toutefois, il convient de ne pas confondre le livre-vu et son souvenir subsistant sous forme de traces imaginables dans la mémoire du sujet-lisant. Certes, les deux sont instables mais l'un précède toujours l'autre. Plus exactement, **le livre-vu A** visible pendant la **lecture 1** subsiste dans la mémoire du lecteur sous forme de traces d'images plus ou moins confuses appelées **souvenir A1**. Ce dernier influencera — avec d'autres éléments — la **lecture 2** et donc prendra une part active à la structuration du **livre-vu B** qui lui-même survivra dans la mémoire du lecteur sous formes de **souvenir B2**, etc. Tout en sachant que le **livre-vu B** n'est jamais totalement le **souvenir A1** — qui lui-même diffère du **livre-vu A** — ni totalement identique au **souvenir B2**. Parce que, l'univers imaginaire du sujet-lisant est toujours en mutation.

En un mot, les images de la lecture sont mises au compte du livre-lu parce qu'elles n'apparaissent qu'en présence de ce dernier et parce qu'elles ont une quasi-présence au monde tellement convaincante, que le lecteur vise les objets qu'elles montrent comme effectivement réels. Or, bien que l'apparition du livre-vu soit conditionnée par la présence du livre-lu, le premier a plus d'emprise sur le lecteur que le second, car il est plus captivant, plus passionnant, plus fascinant. C'est donc à lui qu'appartiennent les images distrayantes de la lecture. Cependant, étant donné qu'il est logiquement insaisissable, les images de la lecture sont affectées au livre-lu qui lui est stable et concret. Ainsi, le livre-vu hérite dans l'inconscient du lecteur de l'effectivité du livre-lu. Parce que, ces deux ouvrages lui apparaissent toujours au même moment.

De même, l'autre raison conduisant à viser le livre-vu comme un objet-perçu est l'action des images obvies dont le rôle pionnier dans la structuration de l'univers figuratif pendant l'expérience de lecture a déjà été souligné. En effet, ces images ont une référentialité au monde réel telle, que le livre-vu apparaît au lecteur comme un prolongement de la réalité effective, comme étant effectivement réel. Cette impression de réalité est d'ailleurs particulièrement renforcée dans les textes de Senghor par une toponymie appelant des espaces géographiques réels tels que *Joal, Gambie, France...* En fait, les images obvies donnent au sujet-lisant l'impression que le livre-vu est effectivement perçu. Autrement dit, que les images qui la constituent sont des réalités effectives ; mais ce n'est qu'une illusion.

Ensuite, le livre-vu se donne à voir comme un apparaissant purement fantasmé. En effet, bien que les images obvies — relativement stables — structurent premièrement les traits formels du livre-vu senghorien, sa forme définitive, son âme et son identité propres ne lui sont conférées que par les images obtuses. Or, dans ses articulations précédentes, cette étude a déjà démontré que les images obtuses sont de purs objets-de-phantasia non seulement à cause de leur forme obscurément instable et de la vacuité jamais comblée de leur contenu mais aussi du fait de la fugacité, de la discontinuité de leur présence au monde. Par conséquent, il semble légitime de viser le livre-vu senghorien comme un pur objet-de-phantasia. Cette perspective d'idées est d'ailleurs assez bien illustrée lorsque feuilletant un recueil de poèmes senghoriens, le sujet-lisant contemple un univers singulièrement localisé aux frontières de la réalité et de la fiction, du monde mythique des dieux et de celui des hommes. Plus exactement, le sujet-lisant est confronté à un univers de l'entre-deux dans lequel passé, présent et futur se confondent : un monde à la marge du réel.

Lors de l'expérience de lecture des poèmes de Senghor le sujet-lisant fait la rencontre d'un univers inhabituel. Et ce monde de mythes et de masques dans lequel les esprits surgissent fréquemment au beau milieu du village des hommes n'est pas aisément saisissable : c'est un univers où triomphe la Nuit africaine de l'initiation. Cette nuit dans laquelle l'initié voit mieux qu'en plein jour parce qu'elle constitue pour lui un moment de révélation pendant lequel son œil peut clairement voir des choses situées bien au delà du réel, tout en gardant sa présence effective au monde. C'est donc un espace de dédoublement du monde dont le saisissement total ne peut se faire que si le lecteur aussi accepte de jouer le jeu de cette invitation au dédoublement, à une forme de voyage astral.

Lorsque le poète sénégalais évoque son univers de *kouss*, de processions initiatiques et mortuaires, de prières aux masques, le sujet-lisant, qu'il soit africain ou occidental, ne peut accéder avec précision à la vision effective de ce monde. Parce que c'est un milieu totalement fermé, secret, silencieux. En fait, toutes les tentatives de figuration qu'entreprend le sujet-lisant n'accouchent que de visions obscures, vagues, instables. Plus précisément, c'est l'obscurité, le mystère, silence et l'écart qu'embrasse le verbe poétique senghorien dans sa constitution qui expliquent que les projections qui en découlent dans le voir proprement intérieur du sujet-lisant soient des images fugaces, instables, tantôt vides, tantôt pleines : des apparaissants-de-phantasia.

Ainsi le livre-vu apparaît tantôt comme un objet-perçu, tantôt comme un objet-fantasmé. Cependant, bien qu'il ait des solides attaches dans le monde des réalités effectives le livre-vu senghorien demeure un objet fantasmé. Mais ceci non plus n'en fait pas un pur apparaissant-de-phantasia dans la mesure où le rôle des matériaux propres à la perception est essentiel dans sa structuration. Autrement dit, l'apport de la perception dans l'édification du livre-vu est trop important pour être ignoré, occulté. Dans cette perspective, il est nécessaire de le viser sans travestir sa véritable identité, c'est-à-dire sans l'éloigner de sa nature hybride. Il convient de le voir non comme un objet purement phantasmé ou perçu mais comme le fruit d'une *phantasia-perceptive* dans la mesure où cette notion husserlienne rend assez bien compte des entremêlements fréquents entre la perception et la phantasia en pointant précisément les situations de quasi-positionnement de l'objet aux frontières de la phantasia et de la perception : de sa localisation entre deux univers totalement différents.

Pour illustrer son postulat théorique Husserl prend l'exemple d'une représentation théâtrale dans laquelle les acteurs sont aussi les personnages qu'ils incarnent et qu'aucune trace d'irréalité n'est perceptible aussi longtemps que dure *l'illusion théâtrale* :

*Là où une pièce de théâtre est figurée, absolument aucune conscience-de-figuration par image-copie n'a besoin d'être provoquée, et ce qui apparaît là est un pur fictum perceptif.*³⁸¹

En d'autres termes, dans la phantasia-perceptive des objets effectivement réels, des objets-perçus servent de fondement au surgissement d'objets purement phantasmés qui ne sont figurables que par et à travers ce fondement d'éléments perçus. Le livre-vu senghorien est donc situé à la frontière de la perception et de la phantasia. Sa présence au monde rivalise de concrétude avec celle des objets réels — par exemple le livre-lu — alors qu'il n'est pas en lui-même effectivement présent. Cependant, étant donné que le livre-vu ne se donne pas à voir de façon continue sur l'axe spatio-temporel du monde réel, il n'est que quasi-présent dans l'univers des réalités effectives. Plus exactement, le livre-vu apparaît dès les premiers instants de l'expérience de lecture et dure autant que celle-ci. Et dans ce segment temporel consacré à la lecture, le livre-vu change successivement de formes grâce à la vitesse de variation des images qui le structurent. Le livre-vu est donc clairement un apparaissant hybride, un objet de l'entre-deux. Et s'il est identifié comme étant le fruit d'une phantasia perceptive, c'est justement pour rendre compte de sa localisation aux frontières.

Finalement, le livre-vu ne peut être ni entièrement localisé du côté de la phantasia ni totalement considéré comme un objet-perçu. Parce que, s'il naît dans la perception, le livre-vu ne s'accomplit et ne s'épanouit formellement que dans la phantasia. En fait, il s'alimente aux énergies respectives de ces deux univers opposés : il a des prolongements à la fois dans la phantasia et dans la perception. Par conséquent, ce n'est qu'en adoptant une vision totale intégrant à la fois l'apport des sensations et celui des phantasmata que la part saisissable de cet ouvrage se laisse approcher. En posant sur le livre-vu senghorien un regard total, sa part perceptible se donne à voir assez clairement alors que celle purement phantasmée ne peut être pointée que de très loin. Cependant, au-delà de cette hybridité formelle caractérisant le livre-vu, quels sont les enjeux de son existence ? La prochaine articulation analytique s'organisera principalement autour de cette interrogation en mettant en lumière à la fois les gains et les pertes occasionnés par l'existence du livre-vu dans l'intelligence des poèmes senghoriens.

³⁸¹ Edmund HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, op.cit.p.487.

2.4. Les enjeux de l'existence du livre-vu

D'abord, l'existence du livre-vu a pour conséquence de restreindre la pertinence de toutes les analyses des poèmes senghoriens essentiellement organisées autour des textes-lus dans la mesure où elles mettent de côté une part fondamentale du sens même de ces poèmes. En effet, le livre-vu étant l'âme du livre-lu, toute étude portant sur le poème-lu sans questionner en profondeur sa *dimension imaginale* — qui est son souffle de vie — ne peut aboutir qu'à des résultats lacunaires. Parce que, de la même manière que sans le souffle de vie, le corps humain n'est qu'une association de chair, de sang et d'os — de la boue diraient les chrétiens —, sans la puissance imaginale du livre-vu, le livre-lu ne serait qu'un vulgaire agencement de mots ; une banale succession de phrases et de pages. Pour paraphraser une expression bien connue, sans le livre-vu, le livre-lu resterait lettre morte. C'est précisément pour souligner le rôle essentiel de cette dimension imaginale dans la rencontre effective entre le sujet-lisant et le texte littéraire que Claude Fintz affirme que la lecture est :

*Un redéploiement de l'ordre imaginal impliqué dans le récit : la lecture est un processus interactif, qui convoque, dans la reconstitution que nous faisons du texte, un polylogue entre les différentes dimensions de l'être et de sa mémoire complexe. La lecture est ainsi une mise en mouvement imaginale du texte et du monde. Chaque lecture réalise une synthèse toujours neuve : en effet, elle met en jeu chez le lecteur un contexte personnel, socio-historique, mais aussi trans-historique.*³⁸²

Autrement dit, non seulement lire une œuvre littéraire c'est toujours déjà *l'imaginaliser* mais encore, cette projection imaginale diffère suivant les contextes. L'autre conséquence de l'existence du livre-vu est le renforcement du postulat théorique réfutant la possibilité d'une lecture fixe et définitive des poèmes de Senghor. Ce renforcement s'opère surtout au niveau du critérium d'acceptation et/ou de réfutation d'une interprétation littéraire tel qu'il a été désigné par de nombreux théoriciens de la littérature. Pour certains théoriciens le principe de référence permettant l'évaluation sémantique est la vraisemblance.

³⁸² Claude FINTZ, *Le poème imaginal du corps, de l'œuvre et de la société : Pour une lecture socio-anthropologique de l'œuvre du corps*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.145.

Or, suivant les périodes de l'Histoire, la notion de vraisemblance acquiert un sens différent. En effet, dans la doctrine Classique, cette notion implique un écart avec le réel. Ici, les œuvres littéraires construisent un modèle transcendant les particularités du monde pour offrir une réalité qui pourrait être et /ou qui devrait être. Cependant, depuis la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle la notion de vraisemblance est de plus en plus entendue comme ce qui est croyable, ce qui est proche de l'expérience quotidienne de la réalité effective. Ceci dit, force est de reconnaître qu'avec ce critère de vraisemblance³⁸³ se profile encore la toute puissance du dogme. Une lecture qui se fait sous la contrainte, même légère, est non seulement une lecture sous tutelle, mais aussi une intrusion des figures théorisant sur la vraisemblance dans l'expérience normalement personnelle et intime de la lecture littéraire. Ce qui autorise des interrogations à la fois sur la légitimité de ces juges de la vraisemblance et sur la définition de leurs modalités de sélection. Cependant, étant donné qu'il est impossible de libérer totalement l'interprétation des textes littéraires sans craindre le fleurissement de tous genres de débordements possibles, le critère évaluatif de la vraisemblance semble être un des meilleurs remparts.

Toutefois, il convient de préciser que pour diminuer la dimension dogmatique du critère de vraisemblance, pour le rendre moins coercitif, sa définition devra sans cesse évoluer en se conformant au contexte spatio-temporel. Autrement dit, la vraisemblance, telle qu'elle est acceptée ici, se refuse toute fixité et épouse le mouvement du poème senghorien qu'elle évalue. Parce que, ce qui était vraisemblable hier dans l'intelligence de la poésie senghorienne peut aisément ne plus l'être aujourd'hui ; tout comme l'invraisemblable d'hier peut être aujourd'hui vraisemblable. Les temps changent et le lecteur n'est pas un simple rôle dans le jeu littéraire, c'est d'abord et surtout une individualité inscrite dans un mouvement culturel propre à son temps. Le sujet-lisant est un être toujours changeant qui réside dans un univers lui aussi toujours en mutation. Il n'y donc rien de définitif dans la personnalité singulière du sujet-lisant, rien qui puisse permettre de prévoir avec succès l'interprétation qu'il fera du poème senghorien pendant l'expérience de lecture et/ou de relecture. En d'autres mots, étant donné que la poésie senghorienne est en elle-même toujours en mutation, que le temps et l'espace ne sont pas immuables, et que les profils des

³⁸³ Pour une meilleure intelligence de la notion de vraisemblance nous pouvons lire ARISTOTE, *Poétique* — Trad. Michel Magnien —, Paris, Librairie générale Française, 2012, pp.107-108, ARISTOTE, *Rhétorique*, — Trad. Jean Lauxerois —, Paris, Pocket, 2007, pp.185-189, Roland BARTHES, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp.81-90 — texte déjà paru dans *Communication 11* en 1968 —, Gérard GENETTE, « Vraisemblance et motivation », *Communication, 11*, Paris, Seuil, 1968, p.5-21.

lecteurs aussi changent, il est nécessaire que les outils théoriques nécessaires au saisissement du sens des poèmes de Senghor épousent le mouvement du changement.

En outre, il apparaît que même Senghor n'est plus une figure garantissant le sens de ses poèmes. Pour ainsi dire, l'existence du livre-vu implique l'inexistence d'un maître-du-sens de la poésie senghorienne dans la mesure où le poète lui-même paraît incapable de tracer correctement tout le domaine sémantique délimité par sa poésie. Il faut dire que la stature de l'auteur littéraire en général garde encore les stigmates de ces longues décennies pendant lesquelles plusieurs critiques littéraires armés d'outils structuralistes tentaient joyeusement de l'abattre pour que jaillisse enfin le véritable sens de son œuvre. D'ailleurs, soulignons que cette démarche était légitime. Parce que le corps de l'auteur a longtemps gardé sous son joug l'immensité sémantique du texte littéraire. Cependant, l'enthousiasme retombe très vite lorsqu'observant la situation de plus près, il apparaît que le critique littéraire n'a congédié l'auteur de la source sémantique du texte littéraire que pour mieux s'emparer du trône. Autrement dit, que le texte littéraire a simplement changé de maître. D'ailleurs le critique littéraire Edmond Jaloux dévoile — un peu malgré lui — la toute puissance des critiques littéraires dans l'univers des lettres lorsque défendant la cause de sa corporation il affirme :

*Mais le rôle des critiques n'est pas d'accepter ces mots d'ordre. Il leur faut bien essayer d'y voir clair, sous peine de se suicider. On peut les mépriser et affecter de dire qu'ils n'ont aucune importance ; s'ils cessent leur contrôle, je me demande ce que deviendrait la littérature dans ce temps d'universelle démence [1939 - NDLR]. Je sais bien que pour beaucoup de jeunes écrivains, un critique est uniquement un agent de publicité gratuite, dont le seul but est d'aider à la diffusion de leur firme; mais c'est un mauvais calcul, car si le critique ne fait pas la contrepartie nécessaire des affirmations extravagantes des éditeurs, le public fatigué de tant de bluff, de nouveauté et de désordre cessera de s'intéresser aux écrivains nouveaux et se remettra à acheter des vieux auteurs en qui il a pleine confiance... comme il le fait en ce moment et comme il le fera de plus en plus si l'on n'essaie pas de mettre un peu d'ordre dans le tohu-bohu contemporain.*³⁸⁴

Dans ce passage, les pouvoirs du critique littéraire sont clairement soulignés. C'est lui qui décide de la littérarité des textes, c'est le rempart contre la démence universelle et les

³⁸⁴ Edmond JALOUX, « L'esprit des livres », *Les Nouvelles littéraires artistiques et scientifiques* N° 856, Paris, Larousse, 18 mars 1939, p. 4.

abus des éditeurs, c'est le commerçant le plus influent des œuvres littéraires, c'est encore lui qui instaure l'ordre dans l'univers contemporain des lettres.

En un mot, le critique littéraire à d'immenses pouvoirs dans le monde de la littérature. Aussi, comme il fallait s'y attendre, le libérateur d'hier s'est transformé en tyran en usant de ses immenses pouvoirs pour assiéger l'œuvre littéraire sous prétexte d'en protéger l'intégrité sémantique. L'existence du livre-vu vient à son tour délégitimer le pouvoir du critique littéraire en tant que maître-du-sens de l'œuvre littéraire. De même, ici, la tentation est grande de considérer le sujet-lisant comme nouveau-maître du sens de l'œuvre. Mais cela serait une grossière erreur. Parce que, le lecteur lui-même ne contrôle pas les modes d'apparition et de disparition du livre-vu dans la mesure où ce livre relève à la fois des savoirs consciemment acquis mais aussi des actions propres à son inconscient. En réalité le livre-vu n'a pas de maître, il vient et va à sa guise. Il est libre en lui-même : il est à la fois l'instrument de libération du sens de l'œuvre littéraire et le symbole de cette liberté. Autrement dit, l'existence du livre-vu a pour corollaire de libérer la poésie senghorienne de l'asservissement en l'émancipant du tutorat de son auteur. En effet, le caractère instable et imprévisible du livre-vu fait que ces poèmes ne peuvent pas être considérés comme des éléments illustrant ou prolongeant le positionnement idéologico-politique de Senghor. Cela, non seulement parce que nul ne peut planifier le sens et la figuration proprement interne qu'en fera le sujet-lisant mais encore, parce qu'il y existe de nombreux textes senghoriens clairement destinés à illustrer les positions politiques et idéologiques du poète. Par conséquent, il convient de lire les poèmes de Senghor sans attacher leur sens aux discours idéologiques de leur auteur pour que surgisse véritablement le livre-vu senghorien.

De même, le livre-vu a aussi pour conséquence de libérer les textes littéraires en général et les poèmes senghoriens en particulier des abus de pouvoir orchestrés par la corporation des critiques littéraires. En effet, suivant la méthode d'analyse qu'ils utilisent, ces derniers parviennent à saisir un des sens potentiels du texte littéraire. Mais ce sens potentiel s'érige vite en unique et véritable sens du texte par la force coercitive des discours universitaires et journalistiques, ce qui occulte le fait que ce sens élu par le critique littéraire n'est qu'une possibilité parmi d'autres intelligences sémantiques possibles. En fait le critique littéraire, en valorisant excessivement sa propre interprétation du texte littéraire masque le potentiel de pluralité sémantique qui est l'essence même de l'œuvre littéraire. D'ailleurs, la poésie senghorienne n'a pas échappé à ce péril dans la mesure où elle a souvent été entendue

comme un simple verbe de revendication de la singularité et de la fierté d'être nègre, de restauration de la dignité historique et culturelle des nègres, de construction d'une civilisation de l'universel dont la francophonie est un des premiers jalons.

Il faut dire que l'engagement de la poésie senghorienne ne fait aucun doute pour de nombreux analystes. C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'abonde Pape Samba Moussa lorsqu'il affirme que pour Senghor :

La politique est d'abord poétique c'est-à-dire qu'elle s'exprime à travers la poésie [...] De là apparaît toute l'importance de la poésie chez Senghor. La poésie comme arme de combat. Et cela, Jean-Louis Debré l'a très bien compris quand il a affirmé que “ c'est bien une vision poétique et idéaliste que Senghor tenta de transposer en politique ”. Le texte poétique devient ainsi politique ; tentative de dépassement de la révolte.³⁸⁵

Or, nous ne partageons pas les analyses de Pape Samba Moussa et Jean-Louis Debré. Car, réduire la poésie senghorienne, même avec la bénédiction de Senghor lui-même, à de la simple propagande politique et idéologique, c'est passer sous silence ce qui fait le fondement même de la poésie : c'est-à-dire la rêverie. Il est vrai que pointer le rêve comme but principal de la poésie senghorienne ne peut que susciter des contestations de la part de ceux qui, s'inscrivant dans la perspective d'idées des intellectuels brillants comme Sartre, veulent une « littérature engagée ». Pour eux, il est insupportable d'envisager la possibilité que Senghor, grand défenseur de la cause Humaine en général et de celle des noirs en particulier, s'offre le temps de rêvasser alors que son peuple est confronté au mépris et aux brimades en tous genres. Aux oreilles de ceux là, et Senghor est au milieu d'eux, il est bien de chuchoter que le poète sénégalais s'est effectivement engagé... mais autrement.

En effet, la longue carrière politique du « poète-président » lui a donné l'opportunité de mener, depuis le front, tous les combats politiques et idéologiques qu'il voulait. Il a défendu les valeurs de la civilisation nègre à coups de conférences et d'ouvrages critiques et théoriques. Il a peut-être voulu impliquer sa poésie dans cette bataille. Et il pense sûrement y être parvenu. Mais force est de constater qu'au delà des multiples allusions au

³⁸⁵ Pape Samba MOUSSA, *Léopold Sédar Senghor : Philosophie de la culture*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.11. L'auteur souligne.

contexte historico-social de son émergence, la poésie senghorienne reste le lieu du triomphe de la rêverie. Autrement dit, la poésie senghorienne est restée fidèle à l'essence même de la poésie en générale : celle d'une parole spécifique destinée à dire le monde des idées. La construction de la Cité, quant à elle, étant réservée à d'autres types de discours. C'est d'ailleurs pour cette raison précise que Platon prend le soin d'éconduire les poètes de sa « *Cité idéale* ».

Par ailleurs, le livre-vu met en lumière le rôle fondamental du lecteur dans l'existence de l'œuvre littéraire dans l'espace et dans le temps. Parce que, le sujet-lisant est le producteur du livre-vu qui est comme nous l'avons dit, l'esprit même du livre-lu. En un mot, c'est le lecteur qui donne au livre-lu l'énergie de sa survie. L'existence du livre-vu invite à repenser la pertinence de toutes critiques prescriptives portant sur la poésie senghorienne. En fait, elle montre la nécessité de revoir en profondeur la didactique de la lecture en s'interrogeant même sur les enjeux des simples « pistes de lecture » tracées par les enseignants dans les classes littéraires. Parce que, ces suggestions de lectures sont malheureusement souvent entendues par les apprenants comme des orientations à suivre absolument pour débusquer le véritable sens des poèmes de Senghor. Ce qui les dissuade de se confronter directement aux poèmes et de consacrer leur expérience de lecture à y rechercher des éléments pouvant consolider l'intelligence sémantique suggérée par l'enseignant. Pour ainsi dire, la singularité du livre-vu senghorien est l'indicateur d'une lecture effective de l'œuvre littéraire sans l'influence de quelques préjugés critiques. Cette rencontre directe entre le sujet-lisant et la poésie de Senghor permet non seulement de renouveler naturellement sa teneur sémantique mais aussi de lui redonner vie. Parce qu'une poésie qui fait rêver est lue et donc elle vit, mais une œuvre littéraire qui a perdu son pouvoir imaginal n'attire plus de lecteur et donc finit par périr faute de lecture effective.

Ainsi, l'existence du livre-vu implique l'impossibilité de délimiter avec précision toute l'étendue sémantique de la poésie senghorienne dans la mesure il change sans cesse, non seulement dans la figuration interne que s'en fait un même lecteur à chaque expérience de lecture, mais aussi d'un sujet-lisant à un autre. En fait, le livre-vu libère la poésie senghorienne à la fois du joug des combats politico-idéologiques du sénégalais et des

prescriptions d'une critique littéraire tendant à occulter la pluralité sémantique qui constitue son essence. Pour ainsi dire, le livre-vu est l'élément fondateur de la longévité de l'œuvre littéraire en générale et de la poésie senghorienne en particulier. Parce que, son renouvellement imaginal constant offre systématiquement à chaque lecteur une vision singulière de l'univers diégétique des poèmes senghoriens. Or, en brandissant aux yeux des autres lecteurs — potentiels — leurs propres interprétations des poèmes de Senghor, les critiques littéraires — journalistes, universitaires — perturbent le mouvement de ce renouvellement figuratif. Ce qui, à terme, conduira malheureusement à une structuration du livre-vu senghorien autour des mêmes images, alors qu'il est fondamentalement variable.



Il apparaît que le livre-vu senghorien est une œuvre toujours en mutation, parce que le sujet-lisant y a conscience de son incapacité à restituer toutes les nuances sémantiques du texte-lu. Par conséquent, il remet perpétuellement en question le monde qu'il se figure intérieurement. Plus exactement, les images obvies impulsent le mouvement de structuration du livre-vu senghorien et les images obtuses lui donnent son identité singulière grâce à la littéarité et à la signifiante les caractérisant. Autrement dit, le livre vu n'est ni entièrement phantasmé ni totalement perçu. Parce qu'il naît dans la perception mais ne s'épanouit que dans la phantasia. Aussi, ce n'est qu'en adoptant une vision totale intégrant à la fois les actions des sensations et des phantasmata que la part saisissable de cet ouvrage se laisse approcher. L'existence du livre-vu implique l'élargissement du sens d'une poésie senghorienne libérée à la fois du joug des combats politico-idéologiques du poète sénégalais et des prescriptions critiques tendant à occulter sa pluralité sémantique essentielle. Mais s'il est désormais démontré que le livre-vu est l'élément fondamental de l'expérience de lecture littéraire, garde-t-il le même contenu figuratif selon que la phantasia y précède ou non la perception ? La réponse à cette principale interrogation invite à amorcer la prochaine articulation de cette analyse.

CHAP. 3 - LA POÉSIE SENGHORIENNE : DE LA LECTURE À L'ILLUSTRATION PICTURALE

Le passage de l'acte de lecture littéraire à celui de l'illustration picturale de la poésie senghorienne s'organise suivant des modalités propres aux sens d'effectuation de la lecture. En effet, la lecture des poèmes de Senghor est la première étape de leurs illustrations picturales qui en sont toujours déjà tributaires. Cette relation de dépendance légitime pose de nombreuses interrogations comme celle de savoir si l'intelligence de la poésie senghorienne est la même selon que la lecture se déroule du perçu au phantasmé ou du phantasmé au perçu.

De même, en quoi peut-on définir l'illustration picturale de la poésie senghorienne comme une expérience à la croisée des arts ? Et quelles sont précisément les étapes organisant la mise en images des textes littéraires en général et des poèmes de Senghor en particulier ?

Ce sont là les questions auxquelles nous tenterons de répondre en examinant d'abord les différences sémantiques apparaissant selon que l'expérience de lecture se déploie du perçu au phantasmé ou dans le sens inverse. Ensuite nous approcherons l'illustration picturale en elle-même pour souligner sa localisation à l'embranchement des arts ainsi que les principales étapes de sa construction.

3.1. Lire du perçu au phantasmé

Lorsque le mouvement de la lecture littéraire s'effectue de l'univers de la perception à celui de la phantasia, le livre-vu qui en découle est conforme à l'essence même de la littérature. C'est une œuvre unique suivant ses contextes d'émergence : c'est un texte formellement singulier à chaque instant de sa quasi-présence sur l'axe spatio-temporel. Autrement dit, lorsque pendant l'expérience de lecture, l'œil du sujet-lisant part des éléments véritablement perçus dans les poèmes de Senghor pour ensuite construire ceux qui ne lui sont pas clairement offerts, ceux qui lui sont occultés, la poésie senghorienne apparaît dans toute sa singulière et spécifique richesse. Tout le problème est de pouvoir identifier et différencier les éléments effectivement perçus de ceux purement phantasmés pendant la lecture.

Dans cette perspective, il apparaît que les éléments perçus pendant la lecture littéraire sont principalement les mots et les vides traçant les traits physiques du texte-lu. Plus exactement, disons que la poésie senghorienne est constituée de mots, de vides, des mots qui se vident et des mots dont le trop plein donne parfois l'impression de vide. Elle est singulière non seulement dans sa façon de faire sens mais aussi dans sa composition physique où souvent les mots s'éclipsent et le silence du vide prend la parole avec plus de force. C'est ainsi que par exemple le poète se souvient de ses « Nuits d'insomnies ô nuits de Manhattan ! Si agitées de feux follets, tandis que les klaxons hurlent des heures vides »³⁸⁶. C'est aussi dans cette même perspective que Senghor trace le souvenir de certains moments de souffrance vive et silencieuse pendant sa vie d'étudiant africain en France où l'absence des siens donnait à sa vie une impression de vide comme l'indique ce segment : « Livre ouvert en moi/ Dans mon cerveau gris/Défilent les mots vides/ Et défilent des pages, rue désertes/ sans cabarets »³⁸⁷. Pour Senghor, le vide constitutif du monde réel peut aussi être transposé dans le monde phantasmé de la poésie : pour lui les vides et les mots sont à part égales constitutifs à la fois de la réalité effective et de la réalité poétique. Il faut dire que les leçons souvent silencieuses de son oncle Waly ont aidé le poète à concevoir le vide et le silence comme des lieux où séjourne justement ce qui excède les compétences de nos limites corporelles.

³⁸⁶ Léopold Sédar SENGHOR, « À New York », *Œuvre Poétique*, Paris, Seuil, 1990, p.120.

³⁸⁷ Léopold Sédar SENGHOR, « Blues », *idem*, p.346.

L'homme ne peut dire et entendre les réalités spirituelles que par le silence et le vide comme cela s'observe dans les moments les plus féconds des cérémonies initiatiques en Afrique. Pour ainsi dire, c'est cette organisation complémentaire entre l'*Être* — les mots — et le *Non-être* — les vides, les silences — qui donne à la poésie senghorienne sa forme composite. Parce que c'est une œuvre qui se caractérise à la fois par une pluralité de mots bruyants issus de langues différentes et par des lieux de vides, des espaces de silence encore plus surprenants. Le champ des objets perçus pendant l'expérience de lecture intègre donc en même temps la pluralité sémantique des mots — en eux-mêmes et dans leurs relations avec les autres — et l'ambiguïté de leurs rapports entre eux et avec les vides silencieux du texte-lu. En effet, c'est lorsqu'il est simultanément confronté aux ambiguïtés sémantiques des composants formels du texte et à la nécessité de comprendre ce dernier que le lecteur sujet-lisant construit, par la phantasia, les éléments utiles à la poursuite de son expérience de lecture.

Plus précisément, pour construire par la phantasia le matériau indispensable à la progression de sa lecture, le sujet-lisant s'appuie sur les mots, expressions et vides du texte dont les contenus sémantiques lui paraissent évidents ; difficilement contestables. Ce faisant, ces éléments, extraits du corps même du texte, deviennent pendant l'expérience de lecture des lieux de cristallisation imaginale à partir desquels le sujet-lisant structure à la fois l'intelligence sémantique et la figuration de l'univers diégétique du texte-lu. Il est vrai que le choix de ces lieux de cristallisation imaginale est particulièrement subjectif et que la lueur éblouissante les caractérisant dans les yeux du lecteur peut masquer le fait qu'ils soient de véritables leurres. Il n'en demeure pas moins que, pour pouvoir évoluer dans son expérience de lecture, le sujet-lisant doit s'appuyer sur des éléments proprement textuels — mots, expressions, phrases etc.— dont il connaît les contenus sémantiques.

En d'autres mots, ce n'est qu'en partant d'un matériau proprement textuel dont le sens lui paraît relativement convaincant que le lecteur fantasme la part imperceptible du texte-lu. Cette part essentielle faite d'ombres et de silences est exactement ce que Blanchot appelle la *Nuit* originelle du texte. En effet, Blanchot considère que l'essence de l'œuvre littéraire est son inessentialité héritée de la nuit qui structure son origine. Dans cette perspective, la poésie n'est authentique que si elle échappe à toute saisie, que les poèmes préservent leur héritage énigmatique, gardent leur part d'ombres. En un mot, ce n'est qu'en restant dans l'obscurité fondamentale de sa nuit originelle que la poésie préserve les traits essentiels de sa véritable identité. Mais, dès qu'elle passe sous la lumière de la logique et de la clarté sémantique elle devient mensonge.

Parce que, pour Blanchot, la lumière est une source de tromperies. C'est d'ailleurs pour illustrer cette idée qu'il affirme que « Le jour est un faux jour, non parce qu'il y aurait un jour plus vrai mais parce que la vérité du jour, la vérité du jour est, est dissimulée par le jour »³⁸⁸. Ainsi, suivant les analyses blanchotiennes, la nuit est non seulement la force par laquelle la poésie vient au monde mais encore, elle est le lieu où se cache l'œuvre poétique pour échapper aux forces corrosives du monde réel. Par conséquent, ce n'est qu'en partant des objets intelligibles offerts par les poèmes de Senghor, en les exploitant prudemment et progressivement que le lecteur parvient à apercevoir, par la phantasia, la part inintelligible de la poésie senghorienne.

Ainsi, lorsque Senghor écrit que, «Fidèle, je paîtrai les mugissements blonds de tes troupeaux»³⁸⁹, l'analyse stylistique voit ici une hypallage clairement construite autour du décalage entre la structure syntaxique et celle du sens qu'elle engendre. Comme si les éléments syntaxiques enfantaient d'un sens totalement différent de leur contenu sémantique traditionnel. De plus, la localisation du qualificatif « blonds » entre « mugissements » et « troupeaux » entraîne une superposition d'impressions venant de plusieurs domaines sensoriels différents. Plus exactement, la disposition de ses mots donne au sujet-lisant l'impression de percevoir deux choses en même temps. Et cette sensation d'avoir une perception simultanée de deux réalités différentes à cause de la superposition de plusieurs isotopies sensorielles est le propre de la synesthésie.

Cependant, au-delà de cette mécanique propre à la stylistique et sans nécessairement avoir besoin de mettre en évidence les synesthésies et les hypallages, le sujet-lisant est en mesure de fantasmer, à partir des mots du poète, le visage de son épouse Colette Hubert Senghor. Ce visage n'est certes pas explicitement décrit, sa description est même savamment dissimulée. Mais lorsque le lecteur met en relation des lieux de cristallisation imaginaire comme « fidèle », « Signare », « cheveux » « blonds » etc. Colette Hubert Senghor apparaît très vite comme étant cette Signare blonde à laquelle le poète fait la promesse de sa fidélité. Autrement dit, le lecteur s'appuie ici sur des éléments textuels pour se figurer ce dont parle secrètement le texte. Par conséquent, le visage de la femme de Senghor, soigneusement occulté sous l'ambiguïté des mots et des structures syntaxiques d'une parole poétique singulière, apparaît soudain au grand jour par le pouvoir de la phantasia.

³⁸⁸ Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.244.

³⁸⁹ Léopold Sédar SENGHOR, « Une main de lumière », *op.cit.*, p.177.

Pour ainsi dire, ce n'est qu'à partir de ces lieux sémantiques, subjectivement choisis, que le sujet-lisant entreprendra sa découverte de l'univers d'images structuré par les mots, expressions et vides du texte-lu. En effet, ce n'est qu'à partir de ces points de sens relativement stables que le lecteur va lire et relire le texte littéraire pour pouvoir en comprendre les ambiguïtés langagières et construire, par la phantasia, le matériau qui en éclairera les vides et les silences. Plus exactement, la lecture littéraire consiste premièrement à décoder les mots et expressions du texte-lu pour permettre l'élection d'une orientation sémantique obvie à partir de laquelle s'édifieront de nombreuses images de même nature. Mais la relative stabilité formelle de cette figuration obvie est vite remise en question dès lors que le sujet-lisant considère, à sa juste valeur, la part d'ombres de l'œuvre littéraire. À partir de ce moment, le lecteur effectuera intérieurement des liaisons entre ses affects et ses savoirs personnels pour émettre des hypothèses sémantiques totalement subjectives dont la fébrilité conduira à l'émergence d'apparaissants de phantasia. Le sujet-lisant part d'une lueur sémantique, qui peut aussi être un leurre, pour se présenter la partie fondamentale mais obscurément silencieuse du texte-lu. Et c'est précisément parce que cette entreprise de présentification se fonde sur un matériau dont le contenu sémantique peut être objet de contestation que l'extrapolation fantasmée qui en découle est profondément vacillante et que chaque expérience de lecture est unique.

En définitive, lorsque l'expérience de lecture littéraire part du perçu pour s'épanouir dans le phantasmé, le livre-vu qui en émerge est spécifique à chaque instant de lecture et ne réapparaît jamais identique lors des relectures faites par le même sujet-lisant. Cela s'explique par le fait que les objets-phantasmés sur lesquels se structure le livre-vu trouvent leur énergie non seulement dans les contextes — socio-économiques, personnel — de lecture mais aussi dans cette part essentiellement obscure du texte littéraire faite d'ambiguïtés sémantiques, de silences et de vides. Ce n'est que ce mouvement de lecture partant du perçu au phantasmé qui permet au lecteur de se rapprocher le plus près possible du texte-lu. En effet, ce n'est qu'en s'appuyant d'abord sur des éléments textuels concrets que le sujet-lisant s'emploie ensuite à mettre en évidence les images et constellations d'images occultées par l'épaisseur des ombres du livre-lu. En d'autres mots, le sujet-lisant identifie premièrement les lieux de lueurs sémantiques du texte qu'il lit avant d'essayer, pour mieux l'entendre, d'en combler les vides et d'en verbaliser les silences. Toutes ces choses vont conduire à l'émergence d'un livre-vu conforme à l'essence formellement instable de toute œuvre littéraire.

3.2. Lire du phantasmé au perçu

Lorsque l'expérience de lecture littéraire se fonde d'abord sur des éléments phantasmés avant de prendre en compte ceux perçus, l'intelligence sémantique et la structuration figurative du texte-lu s'organisent inévitablement autour de préjugés critiques. Ainsi, lorsque pour lire la poésie senghorienne, l'œil du sujet-lisant part du phantasmé pour s'étendre au perçu, son expérience de lecture se réduit à une illustration et/ou à une discussion des analyses critiques portant sur l'engagement politique des poèmes. En fait, toute lecture se construisant à partir du phantasmé est toujours déjà « métalecture ». Jacques Francis a d'ailleurs bien montré la relation qui existe entre lecture et métalecture. En effet, après avoir souligné le caractère actif et innovant de ces deux approches du texte littéraire, il précise que la lecture est une relation directe du lecteur avec le texte et son auteur. Parce que la lecture est toujours déjà inscrite dans l'écriture même du texte : sans elle, l'écriture du texte serait une activité totalement vaine.

En revanche, la métalecture est nécessairement une interprétation, quelque chose que l'on conduit dans un discours second. C'est d'elle surtout qu'on peut avancer que lire c'est faire ou refaire. (...) Dans ce dernier cas, le lecteur est avant tout en relation avec lui-même. Il « reçoit » le texte de soi à soi.³⁹⁰

Autrement dit, la lecture est le lieu d'un contact, d'une connivence effective, d'un exercice concret de l'affectivité du lecteur dans la relation qu'il tisse avec le texte qu'il lit. La métalecture est une forme de décalage car, elle conduit à une rencontre médiatisée du texte qu'elle approche. La métalecture est toujours déjà un détour non pas vers l'ailleurs, mais par l'intérieur même du sujet-lisant. Elle est le lieu d'un retour vers soi effectué par le lecteur pendant l'expérience de lecture. Cette forme « d'introspection » est d'ailleurs vivement recommandée par l'institution scolaire qui prêche la nécessité de pré-requis — liés entre autres au genre et à l'histoire littéraire — pour une lecture efficace de l'œuvre littéraire. Or s'il est normal de s'instruire sur l'histoire des idées et des débats littéraires, il est nécessaire

³⁹⁰ Francis JACQUES, *L'Arbre du texte et ses possibles*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 2007.p.110.

de s'en écarter pour pouvoir apercevoir la part essentielle et obscure du texte-lu. Dans le cas contraire, l'expérience de lecture se fait sous l'influence des lectures précédentes, la lecture présente devient une simple relecture des lectures antérieures : une métalecture.

C'est donc une approche particulièrement lointaine de son objet d'analyse, c'est une lecture qui se confronte non pas à la poésie senghorienne mais à la masse importante des discours gravitant autour d'elle. Pour ainsi dire, une expérience de lecture des poèmes de Senghor qui accorde la primauté au phantasmé aspire plutôt à faire parler la poésie senghorienne sous la contrainte, pour lui faire dire non pas ce qu'elle dit effectivement mais plutôt ce que le sujet-lisant pense qu'elle devrait dire. C'est donc une approche considérant l'œuvre littéraire comme la simple illustration d'une intelligence sémantique préalablement structurée avant une rencontre effective entre le lecteur et le texte-lu. En d'autres mots, c'est une lecture tendant à violenter le texte littéraire pour lui faire dire des choses que le sujet-lisant a déjà en tête et dont il quête simplement les éléments d'illustration entre les lignes du texte qu'il lit. Or, comme le rappelle si bien François Augé :

On ne peut lire sous la contrainte, aussi pondérée soit-elle. La lecture est synonyme de liberté (de liber, livre et liberté), on ne décrète pas la liberté, on la conquiert.³⁹¹

En d'autres mots, la lecture littéraire est un lieu de liberté totale non seulement pour le sujet-lisant mais aussi pour le texte-lu. Aussi, pour que l'expérience de lecture permette de saisir ou d'apercevoir une « possibilité » sémantique recevable, il faut que les libertés du lecteur et du texte-lu soient strictement respectées. Pour ce faire, non seulement le sujet-lisant doit être épargné de toutes influences internes — ses propres savoirs — et externes — les voix des maîtres, des critiques littéraires — mais, lui-même non plus ne doit pas tenter de travestir les orientations sémantiques du texte-lu pour illustrer ses propres préjugés interprétatifs. Toute expérience de lecture littéraire véritable implique en même temps le respect du texte et celui du lecteur.

³⁹¹ François AUGÉ, *Petites choses sur l'école : Mémoires et réflexions d'un enseignant*, Paris, L'Harmattan, 2014, p.83.

C'est assez dire qu'une lecture des poèmes de Senghor — se fondant primordialement sur des éléments phantasmés — s'organise autour des souvenirs de lecture du sujet-lisant ainsi que sur sa connaissance de l'histoire des critiques de cette poésie pour en élaborer l'intelligence sémantique et la structuration figurative. Or cette surdétermination du phantasmé conduit à une minoration de la valeur des silences et des ambiguïtés sémantiques du texte qui sont, soit totalement ignorés, soit superficiellement exploités.

Pour ainsi dire, la surévaluation des éléments phantasmés, qui est surtout celle de la subjectivité du sujet-lisant, fait que la lecture littéraire se déployant du phantasmé au perçu passe loin du livre-lu. Plus exactement, cette surévaluation du phantasmé ne prend pas en compte l'instabilité formelle comme fondement de l'essence sémantique de la poésie senghorienne et préfère privilégier les préjugés critiques lui offrant des outils analytiques relativement stables. Or, comme le souligne Senghor lui-même :

Ce qui caractérise le mieux l'ontologie négro-africaine, c'est l'instabilité des étants. On a l'impression, au premier abord, qu'ils ne sont supportés par aucune substance, passant facilement et soudain, sinon d'une « substance », du moins d'une manière à l'autre...³⁹²

En d'autres mots, la poésie senghorienne qui est profondément enracinée dans une culture et une vision du monde proprement négro-africaines ne peut être convenablement lue que si le sujet-lisant tient compte de la variabilité sémantique des mots et des expressions qui la composent. En effet, dans les poèmes de Senghor, les mots jouent volontiers de leurs pluralités sémantiques pour instaurer des inversions déconcertantes. C'est un lieu d'interversions fréquentes où le verbe poétique peut par exemple affirmer dans la négation et/ou nier dans l'affirmation. C'est un espace de renversements récurrents dans la mesure où il n'y a ni ordre préétabli ni fixité

³⁹² Léopold Sédar SENGHOR, « La parole chez Paul Claudel » in *Liberté III : Négritude et Civilisation de l'Universel*, op.cit. p.367.

définitive. En un mot, la poésie senghorienne structure ce que Gérard Genette nommerait « L'Univers réversible »³⁹³.

Lorsque la lecture littéraire part des objets phantasmés à ceux perçus, le sens et la signification du texte-lu précèdent la rencontre effective de ce dernier avec le sujet lisant. Ici le préjugé prend le pas sur la lecture véritable, ce qui conduit à rater l'essence de la poésie senghorienne en la réduisant au rang de simple objet de consommation sociale, sans tenir compte de la singularité de ses rapports avec le monde réel. Les poèmes de Senghor deviennent donc de simples instruments pour éclairer et consolider les préjugés critiques du sujet-lisant.

Or, comme le souligne Jean Valenti :

*Pour comprendre adéquatement un texte (...), le lecteur doit abandonner ses intérêts et laisser de côté ses préjugés, sinon il lui serait impossible de l'interpréter de la façon dont l'auteur le souhaitait.*³⁹⁴

Certes, l'avis de Valenti, selon lequel il serait nécessaire pour le lecteur d'interpréter le texte littéraire selon les souhaits de son l'auteur, prête à discussion. Cependant, l'argument probant de cette citation se trouve dans l'affirmation de cette obligation qu'a le lecteur de se débarrasser des préjugés et de se détourner de ses propres intérêts pour pouvoir effectivement saisir le sens du texte qu'il lit. Lorsque la lecture littéraire s'effectue du phantasmé au perçu, la variabilité sémantique du livre-lu est ignorée. Parce que cette approche du texte ne s'organise qu'autour des lieux de sens à la fois immédiatement perceptibles et positivement analysables, donc des éléments stables.

L'implication excessive du sujet-lisant — à travers un usage démesuré de la subjectivité — occulte la singularité formelle du livre-lu ainsi que les modalités spécifiques de sa production du sens. Les abus de pouvoir des intuitions personnelles

³⁹³ Gérard GENETTE, *Figure I*, Paris, Seuil, 1966, pp.9-20.

³⁹⁴ Jean VALENTI, « Lecture, processus et situation cognitive », dans GERVAIS B. et BOUVET R., *Théorie et Pratiques de la lecture littéraire*, op.cit. pp.54-55.

du sujet-lisant interdisent une véritable prise en compte des spécificités formelles du discours littéraire ainsi que de sa manière mouvante de faire sens. Pour ainsi dire, la surdétermination des objets phantasmés pendant la lecture a pour conséquence de faire apparaître les discours gravitant autour du texte-lu comme les véritables lieux de sens. Cela s'explique, entre autres, par le fait que ces discours d'escorte sont à la fois directs et sans ambiguïtés sémantiques remarquables ; ce qui en fait des objets aisément analysables.

Ainsi, lorsque la lecture de la poésie senghorienne s'effectue du phantasmé au perçu le sens et la figuration qui en découlent sont, non pas l'aboutissement d'une véritable rencontre entre le poème de Senghor et son lecteur, mais plutôt le résultat des créations intuitives et subjectives du sujet-lisant.

En effet, non seulement la variabilité formelle et l'instabilité sémantique du poème senghorien sont ignorées, mais en plus ce dernier est réduit au rang de simple illustrateur des critiques totalement subjectives du lecteur. Plus exactement, par cette approche, le sujet-lisant pose sur le texte-lu un œil subjectivement sélectif qui ne choisit que les éléments textuels capables d'éclairer ses préjugés sémantiques sur les poèmes de Senghor ; quitte parfois à ne considérer que le sens obvie des mots et à laisser totalement exploitée la part essentielle mais obscure du texte-lu.

Finalement, suivant le sens du déploiement de la lecture — du phantasmé au perçu et/ou inversement — les contenus sémantique et figuratif des poèmes senghoriens changent. Mais alors, comment fait l'illustration picturale pour rendre compte de ces pluralités formelles, sémantiques et figuratives observées pendant l'expérience de lecture littéraire ? Répondre à cette interrogation essentielle légitime l'écriture du prochain chapitre de cette étude.

3.3. Une illustration picturale à l'intersection des arts

L'illustration de la poésie senghorienne se fait au carrefour de plusieurs disciplines artistiques parce que pour le poète l'art est par essence ouverture. En effet, conformément à la vision négro-africaine du monde à laquelle se réclame le poète, il n'y a pas de digues, pas de barrières entre les arts. En Afrique noire, tous les domaines artistiques s'interpénètrent. Ils s'interpellent, se croisent et s'alimentent mutuellement. C'est ainsi que, par exemple, le conteur africain est aussi un musicien — batteur de tam-tam, joueur de Kôra, de balafong, etc.— et un danseur ; le griot est un dramaturge, un pamphlétaire et le forgeron est aussi un sculpteur, un poète, un danseur. D'ailleurs, toujours dans cette perspective d'une communicabilité des domaines artistiques chez le négro-africain, il n'est pas rare de voir le joueur de tam-tam s'avancer au centre du cercle de danse et devenir ainsi un danseur tam-tam en mains. En fait, chez le Négro-africain le corps prend totalement part à l'activité artistique, il se laisse habiter par l'art pour pouvoir vivre l'expérience artistique dans son entièreté. Ainsi lorsque l'Africain danse et chante, le chant et la danse ne lui sont pas extérieurs. Au contraire, ils sont toujours déjà les corps des chanteurs et des danseurs qui les expriment et qu'ils expriment. Autrement dit, lorsque l'africain chante et danse, son propre corps aussi se fait chant, il se fait danse.

C'est précisément dans l'optique d'une ouverture artistique que s'inscrit Senghor en soutenant que la poésie et la peinture sont naturellement liées dans la mesure où les formes et les couleurs de l'œuvre picturale sont toujours déjà des lieux de poésie alors que les mots du poème apparaissent dotés d'une certaine carnation. En effet, pour le poète sénégalais les composants de la peinture sont déjà poétiques et ceux de la poésie sont profondément picturaux. Par conséquent, par leur poéticité, la couleur et le dessin du peintre peuvent fidèlement restituer le potentiel imaginal du texte littéraire dont les composants, mots et vides, sont fondamentalement picturaux. Dans cette perspective, Senghor déclare :

*Le rythme n'est pas seulement des formes ; il est des couleurs(...) qui épousent les formes. Le rythme des formes, la vie des formes s'épanouit, éclate dans les couleurs. Les couleurs sont fleurs (...) les couleurs ont aussi leur rythme, leurs rythmes et leur signification.*³⁹⁵

Pour Senghor, les couleurs et les formes faisant la peinture sont poésie comme les mots de la poésie sont traits, lignes, dessins couleurs en même temps. Les formes et les couleurs

³⁹⁵ SENGHOR (Léopold Sédar), *Liberté I : Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p.292.

de la peinture ont donc la capacité de concrétiser la part abstraite et inintelligible des poèmes parce qu'elles sont dotées d'une teneur d'effectivité visuelle et sonore. La couleur ici n'est pas que visuelle, elle est tactile, auditive. Pour Senghor la peinture est le lieu où s'incarne le potentiel figuratif — instable — du verbe poétique. La peinture donne à voir avec plus de clarté l'essence profonde des réalités et/ou des surréalités tracées par les mots du poème qui en eux-mêmes sont déjà lignes et couleurs. Dans l'univers d'origine de la poésie senghorienne, dans cette source culturelle africaine à laquelle tel un Lamentin le poète va boire, l'art est par essence une mixité des genres et des techniques. Cette idée apparaît précisément dans la postface à *Éthiopiennes* que rédige Senghor sous le titre « Comme les lamantins vont boire à la source ». Dans ce texte le poète déclare :

En vérité, nous [les poètes de la négritude NDLR] sommes des lamantins, qui, selon le mythe africain, vont boire à la source [de la culture et /ou de la vision du monde africaine NDLR], comme jadis, lorsqu'ils étaient quadrupèdes-ou hommes.³⁹⁶

La poésie senghorienne trouve donc sa source dans un espace ouvert, un lieu de coopération et de contacts multiples entre tous les domaines d'art. En effet, l'artiste négro-africain s'exprime toujours à travers plusieurs techniques artistiques à la fois. Ce décloisonnement entre les arts organise donc naturellement le verbe poétique senghorien en le faisant apparaître comme un lieu de rencontre entre la poésie la peinture, la musique et la sculpture africaines. C'est précisément cette idée mettant en évidence une mixité artistique fondamentale dans l'univers négro-africain que souligne Senghor lorsqu'il commente cette séquence de *L'Enfant noir*³⁹⁷ montrant un forgeron — le père de Laye — travaillant l'or sous les forces conjuguées du marteau, de la poésie et de la danse. Dans cette scène, la force physique du marteau est rythmiquement accompagnée par le verbe poétique et sacré de la prière. Une action commune dont le succès est salué par les pas de danse du forgeron qui sont à la fois simple expression corporelle d'un sentiment de satisfaction et prière de remerciement adressée aux Esprits.

La prière, plutôt le poème qu'il récite, l'éloge que chante le griot tandis qu'il travaille l'or, la danse du forgeron à la fin de l'opération, c'est tout cela-poème,

³⁹⁶ Léopold Sédar SENGHOR, « Comme les lamantins vont boire à la source », *op.cit.*, p.160.

³⁹⁷ Laye CAMARA, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

*chant danse- qui, au-delà des gestes de l'artisan, accomplit l'œuvre et en fait un chef-d'œuvre. Les arts sont dans la même perspective, liés les uns aux autres.*³⁹⁸

Conformément à son enracinement dans l'univers culturel négro-africain, la poésie senghorienne se construit donc au carrefour plusieurs arts : c'est un espace de mixité. Cependant, il convient de préciser que cette articulation analytique n'étudiera que les rapports entre la poésie de Senghor et la peinture. Ce qui évidemment n'interdira pas aux notions de musique et de sculpture de se positionner quelque fois au centre des mouvements argumentatifs. Pour revenir aux liens entre la poésie senghorienne et la peinture, il faut dire que le nombre considérable d'illustrations picturales construites autour des poèmes de Senghor constitue un signe indiscutable des profondes affinités existant entre le verbe poétique senghorien et les traits des peintres comme Picasso, Chagall, Soulages etc. Plus exactement, cette rupture des digues entre les arts se donne à voir avec clarté dans le célèbre poème intitulé « Femme noire »³⁹⁹

En effet, pour mettre en lumière la beauté authentique de la femme négro-africaine, le poète fait le choix de la présenter sans fard ni artifices. Il la montre telle qu'elle est : une « Femme nue, femme noire ». La nudité ici n'est pas l'absence de vêtements, mais celle de toutes superficialités travestissant la beauté et la bonté authentiques de la femme négro-africaine. Cette la nudité marque l'endossement par la femme africaine d'un vêtement plus noble : celui de sa « couleur qui est vie, de [sa NDLR] forme qui est beauté ! »⁴⁰⁰. Ce poème est une peinture vivante et authentique de la femme noire. De ce fait, il apparaît comme une toile mouvante, un tableau toujours changeant. En fait, la lecture de ce poème donne au sujet-lisant l'impression d'assister progressivement à la peinture d'une femme noire à travers la mise en lumière de ses multiples qualités. Et ce tableau apparaît dans sa totalité avec des ramifications entre poésie, peinture et sculpture qui offrent une vision totale — intérieur et extérieur — de la femme peinte. En un mot, le poème « femme noire »

³⁹⁸ Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté I : Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p.206

³⁹⁹ Léopold Sédar SENGHOR, « Femme noire », op.cit., pp.18-19.

⁴⁰⁰ *Idem.* p.18

est un chef d'œuvre pictural donnant à voir la beauté polymorphe de la négro-africaine tour à tour présentée sous les traits physiques d'une mère, d'une terre promise, ou encore d'une maîtresse.

Plus exactement, la femme négro-africaine apparaît non seulement comme une maîtresse dont la beauté de « fruit mûr à la chair ferme » « foudroie en plein cœur, comme l'éclair d'un aigle »⁴⁰¹, mais aussi comme une « Terre promise, du haut d'un haut col calciné »⁴⁰² et une mère aimante offrant à sa progéniture l'ombre et la douceur des mains pour bien grandir. Ces multiples attributs font logiquement de la femme africaine cette « Huile que ne ride nul souffle, huile calme aux flans de l'athlète aux flancs des princes du Mali »⁴⁰³. Le poème « femme noire » est un tableau apparaissant, pendant l'expérience de lecture, dans le processus même de sa construction d'une vision cinesthésique de la femme négro-africaine dont la spécificité s'alimente à la source d'une pluralité de visages. D'ailleurs, on ne peut s'empêcher d'entendre ici la voix de Gilson Etienne lorsqu'il déclare :

*En observant la peinture, la réflexion se sent aussitôt hantée par la notion d'un autre art, la poésie. (...) La poésie est comme la peinture et inversement la peinture est une poésie.*⁴⁰⁴

Autrement dit, la ressemblance entre la peinture et la poésie est telle que non seulement leurs différenciation est impossible, mais encore il est difficile d'observer une peinture sans que la poésie s'impose dans la conscience du sujet observant et inversement. En fait, les mots composant la poésie senghorienne sont à la fois des lignes et des couleurs du fait qu'elle se construit à l'intersection du verbe poétique pur avec des arts comme la peinture, la sculpture et la musique. Le poème n'est donc pas qu'association poétique de mots, il est

⁴⁰¹ Léopold Sédar SENGHOR, « Femme noire », op.cit., p.18

⁴⁰² *Idem.*

⁴⁰³ *Ibidem.* p.19

⁴⁰⁴ Étienne GILSON, *Matières et formes*, Paris, Vrin, 1964, p.110.

aussi, et surtout, succession des couleurs et des traits picturaux. Dans cette perspective, la peinture apparaît comme co-animatrice de l'acte de production de la poésie senghorienne. Les mots des poèmes senghoriens sont des lieux d'une harmonie des lignes et des couleurs conduisant à la naissance de véritables œuvres poético-picturales. Ici, la poésie s'ouvre et découvre — en elle-même et ailleurs — sa part picturale.

En définitive, l'illustration picturale des poèmes de Senghor se fait à l'intersection des arts dans la mesure où elle épouse la nature même de la poésie senghorienne qui s'organise toujours à l'embranchement de plusieurs domaines artistiques comme la musique, la sculpture et la peinture. Cette mise en images est donc toujours déjà un travail à la croisée des chemins.

Plus précisément, illustrer les poèmes de Senghor c'est faire la captivante expérience d'un univers de mixité techniques et artistiques ; c'est être le témoin d'une communicabilité et d'une interpénétration entre des arts différents. Ces textes senghoriens sont des « poèmes-picturaux » se construisant à partir des mots qui sont à la fois traits et couleurs. Dans cette perspective, l'illustration picturale de la poésie senghorienne n'est donc que mise en évidence des croisements artistiques et techniques à l'origine de sa création. Mais si la mise en images des poèmes senghoriens se fait naturellement à l'intersection des arts, comment s'y fait exactement le passage du mot à l'image ? Quelles sont les étapes qui organisent l'expérience de l'illustration picturale des poèmes de Senghor ? Telles sont les questions auxquelles tentera de répondre la partie suivante de cette étude.

3.4. De la figuration interne à l'illustration picturale

La concrétisation par le peintre de la figuration que se fait en interne le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture s'effectue en trois principales étapes. Cependant, en général deux étapes seulement structurent la mise en images artistique. Ainsi, alors que le passage de la musique à la peinture, par exemple, est organisé par *le choix du sujet* et *la mise en scène*, celui de l'écriture à la peinture s'effectue *du texte à la rubrique* et *de la rubrique à l'image*. Plus exactement, Michel Barbe affirme que :

Pour le compositeur, comme pour le peintre, la première étape, en effet, consiste dans le choix du sujet : le décor, les acteurs et leurs rôles [...]. Dernière étape, et sans doute la plus délicate, celle de la mise en scène.»⁴⁰⁵.

Pour sa part, Angelina Rieger fait état :

du passage direct de l'écriture à la peinture, du texte à son illustration - un passage s'effectuant normalement en deux étapes - du texte à la rubrique [l'étape intermédiaire vers l'image NDLR], et de la rubrique à l'image.⁴⁰⁶

Pour revenir au programme illustratif en trois phases, il convient de préciser que le peintre-illustrateur s'applique d'abord à l'interprétation du texte-lu. A ce sujet, Pierre Bayard⁴⁰⁷ affirme qu'interpréter un texte littéraire c'est en rechercher et/ou en construire subjectivement le sens. Pour Pierre Bayard, cette entreprise d'édification sémantique est un pur « *délire* », non pas dans la perspective psychanalytique de ce terme mais, dans le sens où il induit une implication totale du sujet-lisant dans le discours qu'il tient. Plus exactement, ce travail d'interprétation peut s'organiser autour d'une considération autotélique du texte.

⁴⁰⁵ Michèle BARBE, « Le Finale du Rheingold de Fantin-Latour », dans BARBE M., *Musique et Arts plastiques : analogies et interférences*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p.119.

⁴⁰⁶ Angelica RIEGER, « Le programme iconographique du Perceval Montpelliérain, BI, Sect. Méd. H249 (M), avec la description détaillé du Manuscrit », dans BUSBY K., *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes, Volume I*, Amsterdam, Rodopi, 1993, p.377.

⁴⁰⁷ Pierre BAYARD, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, 1998.

L'exégèse peut partir d'une approche structuraliste nichant le sens du texte-lu entre les vides et les mots qui le structurent. Cependant, à côté et/ou en plus de cette intelligence sémantique se construisant autour de l'autonomie formelle du texte-lu, une autre possibilité interprétative se donne à voir. La compréhension du texte-lu peut s'articuler autour d'une insertion de ce dernier dans un large mouvement discursif intégrant, entre autres, les données sociologiques et psychologiques en vigueur dans les contextes de son écriture et/ou de sa lecture.

Plus précisément, pour mieux entendre le texte-lu, cette possibilité interprétative procède à sa relocalisation contextuelle afin de questionner plus fertilement ses liens avec les autres discours qui le précèdent, l'accompagnent et peuvent donc l'éclairer. Toutefois, que l'interprétation se construise autour de la structure du texte-lu ou de sa *re-mise* en contexte, l'illustrateur est confronté à la nécessité d'élire, parmi une multitude d'hypothèses possibles, un sens représentatif de la pluralité sémantique caractérisant le texte littéraire. Là encore, l'opération de sélection peut s'organiser de deux manières différentes.

D'abord, le sens élu peut se donner à voir avec une forme d'unicité et de stabilité dans ses rapports avec les composants matériels du texte qui sont aussi son matériau fondamental. Autrement dit, le sens choisi peut apparaître doté d'une autorité incontestable sur ses pairs qu'il surpasse largement en termes de pertinence pour s'affirmer comme l'orientation sémantique la plus fiable et la plus logique dans l'intelligence du texte-lu. Ensuite, l'élection du sens représentatif des mouvements sémantiques du texte-lu peut se solder par le constat d'une impossibilité à choisir. Cette indécidabilité trouve sa source dans l'incomplétude de l'œuvre littéraire que Pierre Bayard souligne en ces mots :

Le texte n'est pas lisible si le lecteur ne lui donne pas sa forme ultime, par exemple en imaginant consciemment ou inconsciemment, une multitude de détails qui ne lui sont pas directement fournis. C'est le lecteur qui vient achever l'œuvre et refermer le monde qu'elle ouvre et il le fait à chaque fois d'une manière différente.⁴⁰⁸

C'est assez dire qu'aucune hypothèse de lecture ne doit être ignorée ou exclue dans la mesure où elles participent toutes activement au remplissage des vides et des silences

⁴⁰⁸ Pierre BAYARD, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, 1998, pp.127-128.

constituant l'incomplétude du texte littéraire. L'indécidabilité se fertilise donc dans l'obscurité et les ambiguïtés qui structurent la part fondamentalement inachevée du texte-lu. Elle trouve son énergie dans le triomphe du doute et de la nuance dans l'entreprise de structuration du sens. Plus précisément, cette indécidabilité naît du fait que les possibilités de sens se neutralisent mutuellement et laissent le texte et le lecteur comme sans voix. Elle est causée par l'aggravation d'une impression d'instabilité due au constat d'une pluralité d'hypothèses sémantiques se mouvant avec la même intensité et la même pertinence. Face à ce silence, le sujet-lisant, futur illustrateur fait le choix de s'abstenir ; c'est-à-dire, non pas de renoncer à comprendre le texte-lu, mais plutôt de le comprendre en respectant son silence. Il fait le choix de l'abstinence pour pouvoir s'aligner sur le silence du texte-lu afin de mieux interpréter ce que dit ce dernier lorsqu'il se tait à haute voix.

Cependant ce silence n'empêche pas l'accomplissement de la troisième étape de l'expérience illustrative : celle du choix d'un thème figuratif pouvant efficacement concrétiser les images que se projette en interne le sujet-lisant au contact du sens — subjectivement élu — du texte-lu. En effet, après l'intelligence du texte par sa structure et/ou par son contexte et le choix ou non d'une orientation sémantique pertinente, le lecteur-illustrateur s'applique à trouver un référent visuel permettant de matérialiser sur la toile le sens effectivement saisi ou simplement aperçu pendant l'expérience interprétative. Mais ici encore, selon que le sens élu soit unique ou pluriel, le référent visuel sera différent et l'illustration qu'elle supporte aussi. Plus exactement, si le lecteur-illustrateur choisit une idée phare formellement stable comme thème figuratif, le tableau qui en résultera sera relativement figuratif. Cependant si le référent visuel élu par l'illustrateur se présente sous la forme d'une pluralité d'éléments significatifs émanant du silence et/ou de la pluralité sémantique du texte-lu, la mise en images qui en découlera sera inévitablement abstraite.

L'illustration picturale des poèmes de Senghor épouse, parfois en même temps, tous ces cheminements. Plus exactement, les trois modes de structuration de l'expérience illustrative soulignés ici agissent et interagissent, suivant le profil du lecteur-illustrateur, dans la mise en images des poèmes senghoriens. D'abord la mise en images des poèmes de Senghor peut s'édifier à partir d'une interprétation organisée autour du fait que, comme pour toute œuvre littéraire, le fond et la forme de la poésie senghorienne existent indépendamment de toutes influences extérieures.

Cette autonomie totale du texte-lu conduira à l'élection d'une orientation sémantique unique et stable qui débouchera sur le choix d'une idée clairement saisissable comme thème

illustratif. Tout cela se soldera par une illustration picturale sensiblement figurative. Ensuite, l'illustration des poèmes senghoriens peut se construire à partir d'une interprétation du texte-lu organisé autour de la réinsertion contextuelle de ce dernier. Cela conduira inévitablement à l'élection d'une pluralité de sens qui du fait de leur intensités et de leurs pertinences sémantiques équitables se neutralisent mutuellement dans l'espace délimité par l'expérience de lecture. Dans cette perspective, la mise en images qui en découlera sera abstraite.

Enfin, la mise en images de la poésie senghorienne peut s'organiser à partir d'une interprétation concomitamment construite autour de la structure formelle du texte-lu et des contextes d'écriture et/ou de lecture de ce dernier. Cela débouche sur une prise en compte équitable d'un sens unique stable et de la multitude des possibilités sémantiques caractérisant le texte littéraire. Dans cette perspective, le thème illustratif est, non pas un élément unique et clairement identifiable, mais une idée obscure, fuyante insaisissable. Par conséquent, l'illustration qui en découle est hybride. Cette notion de peinture hybride est à entendre selon le sens qu'en donne Jean-Loup Korzilius lorsqu'il raconte comment Ritschl, habituellement :

« Situé à l'opposé de l'éventail plastique abstrait, [...] redécouvre ce mouvement à l'occasion d'une exposition après la guerre. À la vue des œuvres il prend la décision de réarticuler son langage plastique en faisant une escapade délibérée vers la figuration : [...]. La peinture hybride qui en découle, mi figurative, mi abstraite est due à un conflit entre sens préétabli d'une forme et réalité physique de la peinture »⁴⁰⁹.

Autrement dit, les œuvres picturales hybrides sont de savants mélanges d'éléments figuratifs et abstraits. Ce sont des toiles qui se construisent à la frontière du figuratif et du non-figuratif entre lesquels elles apparaissent comme des voies de circulation nécessaires à de fertiles échanges. Ces tableaux sont soit majoritairement abstraits avec ici et là des thèmes reconnaissables propres à l'illustration figurative, soit des illustrations figuratives enrichies par des éléments caractéristiques de la peinture abstraite. C'est précisément dans cette perspective d'idées que s'inscrit l'illustration picturale de la poésie senghorienne qui se caractérise par une certaine mixité dans la mesure où elle présente simultanément des traits figuratifs et abstraits.

⁴⁰⁹ Jean-Loup KORZILIUS, *La Peinture abstraite en Allemagne 1933-1955 : sur le chemin vers l'inconnu*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 2001.p.144.

Ainsi, le passage de la figuration interne de l'espace diégétique effectuée pendant la lecture à sa concrétisation par l'illustration picturale se fait en trois grandes étapes que sont l'interprétation du texte-lu, l'élection d'un sens représentatif de la pluralité sémantique de ce dernier et le choix d'un référent visuel pouvant en soutenir l'architecture illustrative. Plus exactement, le lecteur-illustrateur peut partir de la considération autotélique du texte-lu qui le conduira à l'élection d'un sens unique dont l'illustration se fera par une peinture figurative. Ou alors, il peut s'appuyer sur une réinsertion contextuelle du texte-lu pour en souligner les silences significatifs et la pluralité sémantique dont la restitution par images n'est faisable qu'à travers une peinture abstraite. Cependant, ces deux programmes illustratifs fusionnent souvent leurs démarches pour organiser, à l'unisson, une même entreprise de mise en images. C'est le cas des illustrations picturales de la poésie senghorienne qui, se construisant à la frontière du figuratif et de l'abstrait, sont des images fondamentalement hybrides.



Lorsque l'expérience de lecture littéraire s'effectue du perçu au phantasmé, le livre-vu qui en émerge est spécifique à chaque instant de lecture dans la mesure où ce n'est qu'en s'appuyant sur des éléments textuels concrets que le sujet-lisant met en évidence les images occultées par les ombres du livre-lu. Cependant, lorsque la lecture de la poésie senghorienne s'effectue du phantasmé au perçu le sens et la figuration qui en découlent ne sont que des créations intuitives et subjectives du sujet-lisant. Parce qu'ici, non seulement la variabilité formelle et l'instabilité sémantique du poème senghorien sont ignorées, mais en plus ce dernier est réduit au rang de simple illustrateur des préjugés critiques du lecteur. En outre, il apparaît que l'illustration picturale des poèmes de Senghor se fait à l'intersection des arts car elle épouse la nature de ces « *poèmes picturaux* » qui se construisent toujours au croisement d'une multitude de domaines artistiques. De même, il a été démontré que le cheminement de la figuration interne de l'espace diégétique à son illustration picturale passe par l'interprétation contextuelle et/ou structurelle du texte-lu, l'élection d'un sens représentatif de la pluralité sémantique de ce dernier et le choix d'un référent visuel pouvant en soutenir l'architecture illustrative. Par ailleurs, le triomphe de la subjectivité dans l'illustration picturales des poèmes senghoriens ne légitime-t-il le questionnement permanent de la fiabilité esthétique et /ou « scientifique » des mises en images obtenues ? La réponse à cette interrogation invite à amorcer le prochain point de cette analyse.

CHAP. 4 - AUTOUR DE L'ILLUSTRATION PICTURALE

L'illustration picturale du poème senghorien est un phénomène singulier devant lequel il est difficile d'échapper à une multitude de questions portant précisément sur les modalités d'organisation de cette relation complémentaire entre deux arts totalement différents. Effectivement, on peut se demander si le travail du peintre-illustrateur reste fidèle aux poèmes de Senghor ou s'il s'invente et invente à partir de ceux-ci.

L'illustration picturale de la poésie senghorienne est-elle un acte de création ou une entreprise purement récréatrice ? De même, mettre en images la poésie de Senghor n'est ce pas en ruiner le contenu sémantique essentiellement variable en y injectant une forte dose de fixité ? Par ailleurs, en sortant le poème senghorien de sa nuit fondamentale, l'illustration picturale n'en cause-t-elle pas la mort esthétique et sociale ?

Pour tenter de répondre à ces interrogations, la démonstration que l'illustration picturale est à la fois une œuvre fidèle au poème et une invention par rapport à ce dernier amènera à pointer ce qui fait de la mise en images de la poésie senghorienne une entreprise créatrice et un acte de récréation. Tout cela conduira finalement à montrer que l'illustration picturale occasionne respectivement la ruine sémantique et la mort du poème senghorien.

4.1. L'illustration picturale : entre fidélité et invention

L'illustration picturale du poème senghorien peut viser la fidélité au texte-lu ou alors se construire comme une pure invention se tenant à une certaine distance de ce dernier. En effet, l'entreprise illustrative peut se faire en gardant une certaine proximité avec le poème de Senghor dont elle apparaîtra comme le prolongement sémantique. Cette proximité entre poésie et peinture trouve son origine dans le principe de l' « *ut pictura poesis* » où Horace souligne un parallélisme entre poésie et peinture à travers la notion de distance focale. Plus exactement, Horace affirme qu' « En poésie comme en peinture, il est des œuvres qu'il faut voir de près, et d'autres qui plairont davantage au loin »⁴¹⁰. Certes, les mots de Horace furent longtemps interprétés comme une prescription suivant lequel la poésie n'est réussie que dès lors qu'elle imite la peinture et/ou inversement. Alors qu'en réalité, Horace constatait simplement la similitude fondamentale entre poésie et peinture en soulignant que le poème peut parfois ressembler à un tableau. Cependant, au delà de cette mésinterprétation, il est vrai que poésie et peinture se prolongent souvent l'une dans l'autre lorsqu'elles se rencontrent en des lieux artistiques communs comme l'illustration picturale d'un poème.

L'entreprise illustrative peut aussi construire une œuvre spécifique qui tout en conservant quelques affinités avec le texte-lu affirme sa singularité de forme et de contenu mettant ainsi un terme à toute forme de dépendance à l'égard de ce dernier. À ce sujet, de nombreux peintres ont réalisé que la poésie même lorsqu'elle imite la nature doit cependant comporter une part d'invention. C'est cela que démontre précisément le peintre Toulousain Hilaire Pader lorsqu'il publie en 1653 un petit traité de peinture sous la forme d'un dialogue entre un père et son fils. Dans ce texte, à la question du fils : « Me faut-il simplement imiter la nature /Pour devenir fameux en l'Art de peinture ? » Le père répond en ces mots qui feront fortune pendant des décennies : « Il la faut imiter, mais adroitement ; / Car il ne suffit pas d'imiter simplement, /Puisqu'il n'est rien de beau, rare, charmant, & juste/ Qui n'ait quelque défaut, & que l'Art ne l'ajuste »⁴¹¹.

⁴¹⁰ HORACE, *De arte poetica*, v.361-362.cité par Aurélie GENDRAT-CLAUDEL, *Le paysage « Fenêtre ouverte » sur le roman : Le cas de l'Italie romantique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 84.

⁴¹¹ Hilaire PADER, *La peinture parlante*, Tolose, Arnaud Colomiez, 1653. Texte Réédité à Genève, Minkoff, 1973, p. 5.

La peinture est donc toujours déjà réappropriation de la réalité par l'artiste. Elle est le lieu d'une réinvention des objets-perçus. La peinture est correction de la nature par la liberté inventive du peintre. Pour ainsi dire, selon que l'entreprise illustrative vise la fidélité au poème de Senghor ou l'invention à partir de ce dernier, ses étapes de réalisation seront significativement différentes.

D'abord, lorsque l'illustration picturale vise la fidélité, elle peut se construire soit comme une reproduction mimétique de la réalité — illusoire — perceptible dans le poème senghorien soit comme un mimétisme de l'irréalité de ce dernier. Plus exactement, la mise en images de la poésie senghorienne peut viser la fidélité au texte-lu en s'adonnant à une reproduction mimétique de la réalité qui se donne aisément à voir dans les images obvie apparaissant pendant l'expérience de lecture. Dans cette perspective, l'entreprise illustrative débouche sur un tableau figuratif totalement éloigné de la réalité du monde — effectif — et de celle de l'univers diégétique qui sont tous les deux des espaces caractérisés par des changements incessants. Autrement dit, lorsque l'illustration picturale vise la fidélité au poème de Senghor en s'organisant comme un mimétisme de la réalité de ce dernier, elle débouche sur un échec dans la mesure où elle ne tient pas compte de *la nuit* essentielle caractérisant le discours poétique senghorien.

De même, la mise en images de la poésie senghorienne peut viser la fidélité au texte-lu en s'organisant comme une reproduction mimétique de l'irréalité de ce dernier. Pour ce faire, elle se conforme à l'instabilité formelle et sémantique ainsi qu'à l'obscurité constituant la part essentielle du texte littéraire. Autrement dit, les gestes du peintre épousent ici les traits singularisant l'identité littéraire du poème de Senghor. C'est assez dire qu'une illustration picturale fidèle à la poésie senghorienne s'aligne sur les ambiguïtés de sens et l'inachèvement permanent de cette dernière. Il convient de souligner que l'inachèvement de la poésie senghorienne découle de ses possibilités interprétatives illimitées. En effet, chaque mot senghorien étant déjà en lui-même significativement instable, lorsque plusieurs mots sont reliés entre eux l'expérience de lecture structure un sens à la fois unique et éphémère. Par conséquent, la poésie senghorienne a une physionomie éternellement renouvelée par la variabilité de son matériau fondateur. Autrement dit, par sa composition interne la poésie senghorienne est toujours déjà une œuvre inachevée. Cependant, son inachèvement n'est en rien la conséquence d'une négligence.

En fait, ici « Inachèvement signifie que le poème se déploie en toutes directions et que l'apparent disparate de ses composantes se structure en réalité de manière qu'il soit de toutes parts *ouvert*». ⁴¹² C'est assez dire que toute illustration picturale visant la reproduction mimétique de l'irréalité du poème senghorien est une mise en images régit par l'obscurité et la pluralité sémantique. Dans cette perspective, la figuration qui en découle est particulièrement abstraite, car ici, le peintre montre une irréalité dans la dynamique de ses changements incessants. Plus précisément, la non-figurabilité de cette illustration restitue plastiquement l'instabilité sémantique du poème de Senghor. Cependant, en dépit du caractère indiscutablement abstrait de cette illustration, elle n'est aucunement fidèle au poème senghorien dans la mesure où physiquement elle se caractérise par une certaine immuabilité. Or, la poésie de Senghor se singularise, cela a été souligné, par sa variabilité sémantique permanente. Par conséquent, pour être fidèle au texte-lu, sa mise en images picturale doit être capable d'en restituer l'instabilité. La fixité physique de l'illustration picturale est une des preuves de son infidélité à la poésie de Senghor. Même lorsqu'elle est abstraite la mise en images de la poésie senghorienne par le peintre n'en restitue pas fidèlement l'essence sémantique. Ainsi, l'entreprise illustrative de la poésie de Senghor ne donne pas de résultats satisfaisants dans la mesure où sa conformité à la forme et au contenu du texte-lu ne dure que l'instant de son aperception. La caducité de cette analogie sémantique et formelle apparaissant très vite sous l'impulsion de la variabilité permanente des poèmes de Senghor.

Ensuite, l'illustration picturale du poème senghorien peut apparaître comme une pure entreprise d'invention conduisant au surgissement d'une œuvre plastique qui, tout en présentant certaines affinités avec le texte-lu ne manifeste cependant aucune forme de dépendance à l'égard de ce dernier. Ici aussi le travail de mise en images du peintre peut se structurer de deux manières différentes. Dans un premier temps, l'illustration picturale peut s'organiser comme une invention de réalités plus ou moins liées à celles que tracent les images obvies de l'expérience de lecture littéraire. Dans cette perspective, le tableau qui en découle se fixe dans la réalité effective non seulement par son support physique mais aussi par son thème illustratif. Il faut remarquer que cette modalité de mise en images réduit considérablement le potentiel imaginal du poème de Senghor dans la mesure où son thème illustratif tiré de la réalité n'en a pas du tout l'effectivité mais en conserve le soupçon de fixité.

⁴¹² Fernand VERHESEN, « La poésie », dans WEISGERBER J., *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle, Volume II*, Budapest, John Benjamins Publishing, 1984, p.811.

De même, l'illustration de la poésie senghorienne peut apparaître comme une invention d'irréalités. Dans cette perspective, le travail du peintre s'organise autour des images obtuses de l'expérience de lecture dont la variabilité et l'instabilité sont amplifiées. Lorsqu'elle se construit par invention d'irréalités, l'entreprise illustrative est une surdétermination des ombres, des vides et des ambiguïtés sémantiques du texte-lu. Ce cheminement vers et/ou par l'irréalité est certes celui qui convient pour saisir l'essence de la poésie senghorienne. Mais, heureusement ou malheureusement, il se solde par un échec. Parce que, le trait du peintre est incapable de maintenir la dynamique variable des irréalités du poème de Senghor. En fait, l'entreprise de mise en images échoue ici parce qu'à l'instant précis où le trait du peintre fixe l'irréalité aperçue au loin, cette dernière se métamorphose en réalité immuable. Pour ainsi dire, dès lors qu'un élément de la *nuit-fondatrice* du poème senghorien est aperçu avec plus ou moins de clarté, il se transforme automatiquement en une réalité certes obscure et abstraite mais résolument fixe dans le temps et dans l'espace. Or l'immuabilité est contraire à la variabilité formelle et sémantique singularisant la poésie senghorienne. En un mot, la fixité de l'illustration picturale dans le temps et dans l'espace témoigne de l'incapacité qu'éprouve la main du peintre à rendre par les traits et les couleurs le contenu sémantique de la poésie senghorienne. Parce que cette dernière est toujours en mutation, en construction, elle ne garde jamais la même forme.

En définitive, qu'elle aspire à la fidélité ou à l'invention, l'illustration picturale débouche sur un échec car ces deux modalités de mise en images laissent inexploitée la part obscure et variable de la poésie senghorienne. Toute illustration picturale visant la fidélité aux poèmes de Senghor peut s'appuyer sur la reproduction mimétique des réalités offertes par les images obvie — qui conduiront à des tableaux figuratifs —, ou alors s'organiser par le mimétisme d'irréalités à partir des images obtuses autour desquelles se construiront les tableaux abstraits. De même, la mise en images de la poésie senghorienne peut s'organiser soit comme une invention de réalités et conduire à une peinture figurative largement en dessous du réel effectif, soit comme une invention d'irréalités pour tenter de restituer l'instabilité des poèmes. Plus exactement, la clarté des illustrations figuratives les rend inaptes à restituer l'obscurité fondamentale de la poésie. De même, l'immuabilité du tableau explique son incapacité à rendre plastiquement compte du dynamisme des formes et des sens dans les poèmes. Mais si par les voies de la fidélité et de l'invention l'illustration picturale passe loin de son objet, le travail du peintre est-il une création ou une recreation artistique ? La réponse à cette interrogation organisera la prochaine articulation de cette étude.

4.2. L'illustration picturale : entre création et recreation

Suivant le point de vue analytique adopté, l'illustration picturale de la poésie senghorienne apparaît tantôt comme une entreprise purement créatrice tantôt comme une opération recreatrice. Il faut dire que chacune de ces deux perspectives d'idées a à son actif de nombreux arguments pertinents et convaincants.

D'abord, l'illustration picturale des poèmes de Senghor est un acte de création dans la mesure elle donne naissance à une œuvre faite d'images — abstraites et/ou concrètes — alors que le poème en lui-même est composé de mots et de vides. À ce propos, justement, Patrick Vauday affirme que la différence des matériaux et des techniques entre poésie et peinture est la preuve que l'illustration picturale du poème est et doit toujours déjà être une création. Cependant le travail du peintre-illustrateur n'est créatif que si ce dernier prend la décision de s'éloigner de l'œuvre littéraire qu'il doit mettre en images. Plus exactement, il doit s'élever au dessus du poème à illustrer pour en saisir les traits essentiels qui seront ensuite restitués par le jeu complémentaire des traits et des couleurs dans l'espace délimité par la toile-illustrative. C'est ainsi que les tableaux de Zeuxis, par exemple, n'ont une valeur égale à celle des poèmes de Homère qu'elles illustrent que parce qu'elles font le choix de s'en détourner. À ce propos, Patrick Vauday déclare :

Zeuxis n'égal pas Homère en le copiant servilement, en illustrant son texte, mais en l'imitant par des moyens-non ressemblants : aux vers du poète évoquant l'effet de la nudité d'Hélène révélée à l'assemblée des vieillards qui doivent décider de son sort, le peintre oppose la simple apparition de son corps nu sans montrer l'assemblée des vieillards. Si Zeuxis s'était contenté de copier Homère, on aurait vu, au lieu de la tension entre la noblesse des uns et la beauté de l'autre, que le contraste ridicule entre un groupe de vieillards libidineux et une jeune femme désirable ; si inversement Homère avait choisi de dépeindre Hélène, il aurait ruiné sa beauté car le temps de la description aurait travaillé à rebours de l'effet de saisissement de son apparition, et du même coup la sagesse des vieillards de la renvoyer à Troie en aurait été beaucoup moins sensible. La peinture n'est fidèle à la poésie que par infidélité.⁴¹³

Autrement dit, ce n'est que parce que les illustrations de Zeuxis sont infidèles à la poésie homérique qu'elles affirment leurs spécificités créatrices tout en renforçant les

⁴¹³ Patrick VAUDAY, *La matière des images : poétique et Esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp.166-167.

liens de parentés entre poésie et peinture. Le peintre Zeuxis n'arrive à rendre la part dramatique de la situation décrite par la poésie de Homère qu'en faisant le choix de la donner à voir différemment, en renvoyant dans l'ombre les visages de vieillards. Le peintre prend ici la liberté de se détourner du poème qu'il met en images afin de pouvoir mieux le donner à voir. Et c'est justement par ce détour, c'est précisément parce que le peintre s'écarte de la voie menant directement au poème, que l'illustration qu'il en propose est une pure création artistique. Pour revenir au cas précis de l'illustration picturale des poèmes de Senghor, il convient de dire qu'ici le travail du peintre est une entreprise de création d'images à partir des mots de la poésie senghorienne. Il y a donc une différence formelle entre le poème senghorien et sa mise en images qui apparaît logiquement comme une pure création. Certes, cette création se greffe au poème senghorien dont elle a pour mission de vulgariser le contenu sémantique, mais elle reste tout de même le résultat d'une entreprise créatrice. La différence formelle entre les composants de la poésie senghorienne et ceux de sa mise en images par le peintre renforce l'idée selon laquelle l'illustration picturale des poèmes du sénégalais est une création spécifique et non une imitation déguisée et/ou détournée de ceux-ci.

Ensuite, l'illustration picturale de la poésie senghorienne peut être considérée comme une entreprise créatrice dans la mesure où elle est le lieu d'un travail minutieusement élaboré par le peintre. Ce n'est pas un espace de dilettante mais, au contraire, un lieu caractérisé par de vives tensions entre les différents thèmes illustratifs. C'est une mission exigeant l'implication totale du peintre, qui y laisse d'ailleurs quelques morceaux de sa propre personne, que le critique d'art identifie aisément sous forme de traces de subjectivité. L'illustration picturale du poème de Senghor est donc un accouchement par les formes et la couleur dans lesquelles le lecteur-illustrateur laisse couler quelques gouttes de sueur. La mise en images de la poésie senghorienne par le peintre ne se fait donc pas spontanément. Elle nécessite de faire des choix pertinents, de mener une réflexion profonde pour que les images proposées ne travestissent pas l'esprit sémantique des poèmes illustrés. En un mot, l'illustration picturale est une entreprise créatrice alimentée par l'énergie des implications mentales et physiques du peintre sans lesquelles il n'y aurait pas d'œuvre plastique « relativement » conforme aux orientations sémantiques des poèmes de Senghor.

En outre, l'illustration picturale des poèmes Senghoriens est une entreprise créatrice parce que l'œuvre qu'elle produit n'a pas d'antériorité formelle ni de dépendance

essentielle avec l'extérieur. C'est une mise en images qui n'est annoncée par aucun élément en dehors d'elle-même et qui surgit au monde par la main du peintre, sans hériter d'un quelconque soutien préalable. Avant les gestes du peintre, il n'y a pas d'illustration picturale, et après ceux-ci il n'y a pas de changements formels de l'œuvre illustrative. En fait, l'illustration picturale du poème de Senghor nomme à la fois l'œuvre plastique et le processus de sa construction. Cette appellation commune souligne clairement que création et mise en images de la poésie senghorienne sont fondamentalement liées et que parler d'illustration picturale c'est toujours déjà faire mention de l'entreprise créatrice qui l'organise. L'illustration picturale de la poésie de Senghor est donc un lieu de création dans la mesure où, une fois qu'elle advient au monde, elle existe physiquement et socialement sans le soutien ou l'intervention du poème qu'elle illustre. C'est une œuvre à part entière : une œuvre autonome par sa forme et, en de nombreux points, par son contenu sémantique.

Ainsi, la mise en images du poème senghorien par le peintre est une opération dont le caractère créateur est attesté à la fois par la différence formelle essentielle entre le poème et le tableau, et par l'implication douloureuse du peintre dans le processus de structuration de la toile. Mais alors, dans quelle mesure peut-on soutenir que l'illustration picturale de la poésie senghorienne est une action purement créatrice ?

D'abord, l'illustration picturale de la poésie du sénégalais peut légitimement être vue comme une entreprise de récréation parce qu'elle se structure autour d'une œuvre déjà existante. Plus exactement, le travail de mise en images effectué par le peintre se greffe sur le poème et le donne à voir à travers des éléments purement plastiques. Plus qu'une création, l'illustration picturale est surtout une entreprise visant à révéler la part figurative du poème de Senghor. Elle vise à mettre en lumière ce qui existait déjà sans être forcément visible. Pour ce faire, elle s'attèle à mettre en évidence les images dissimulées sous les mots et les vides des poèmes. La mise en images du poème senghorien qu'entreprend le peintre n'est qu'une manière d'en reformuler le sens avec le matériau de l'image. Ce n'est donc pas un espace d'invention parce qu'ici, le travail du peintre-illustrateur vise prioritairement à montrer un pan essentiel de la poésie senghorienne pourtant invisible de prime abord. Le peintre aspire à faire parler autrement le poème de Senghor afin qu'il soit mieux audible pour un plus grand nombre d'individus.

Ensuite, la mise en images de la poésie senghorienne apparaît comme une entreprise de récréation dans la mesure où elle vient toujours en supplément des poèmes pour les éclairer

et les rendre plus accessibles. L'illustration picturale s'organise autour du poème à partir duquel les traits et les couleurs forment une œuvre plastique qui à son tour conservera toujours de profondes affinités sémantiques avec le poème illustré. Le travail du peintre-illustrateur est donc ici une entreprise de reformulation visant à réactualiser le potentiel sémantique du poème pour qu'il soit plus aisément atteignable. En un mot, l'illustration picturale aide la poésie senghorienne à signifier autrement en articulant différemment le contenu sémantique. Autrement dit, le travail du peintre ici est surtout une forme de restauration du sens par l'image. Il met en évidence la part figurative et/ou non-figurative constituant le fondement sémantique de la poésie senghorienne. L'illustration picturale n'est pas un espace de création dans la mesure où elle vise en priorité la « vulgarisation » du sens des poèmes senghoriens. En fait, sans vouloir ignorer la volonté créatrice du peintre qui, pour illustrer les poèmes senghoriens, s'attache d'abord à les repenser en profondeur pour en extraire la substantifique moelle sémantique et figurative à partir de laquelle s'organisera son travail de mise en images, il est plus juste d'affirmer que l'illustration picturale de ces textes est surtout un acte de récréation artistique.



Lorsque l'on tient compte à la fois des différences formelles essentielles entre le poème et le tableau ainsi que de toute l'énergie déployée par le peintre dans l'accouchement de son œuvre, l'illustration picturale de la poésie de Senghor apparaît tout de suite comme une entreprise créatrice. Cependant, si l'on considère le fait que cette mise en images s'organise toujours autour d'une œuvre existante, dont elle n'est que l'agent restaurateur et/ou vulgarisateur, alors, l'illustration picturale des poèmes senghoriens se donne à voir comme une entreprise créatrice. Au-delà de tout cela, il semble évident que même si l'illustration picturale de la poésie senghorienne peut être analysée comme une œuvre totalement autonome, il convient, pour mieux l'entendre, de la réinsérer dans le mouvement de son projet fondamental qui est celui d'éclairer les poèmes de Senghor. Dans cette perspective, le travail du peintre apparaît définitivement comme une entreprise purement créatrice. Mais si l'illustration picturale est récréation du sens, quel est son impact à moyen et à long terme sur le contenu sémantique de la poésie senghorienne ? La réponse à cette principale interrogation organisera la prochaine articulation de cette analyse.

4.3. L'illustration picturale : un appauvrissement sémantique

L'illustration picturale assèche le contenu sémantique de la poésie du fait que l'œuvre du peintre et celle du poète ont de modes de fonctionnement opposés. Ainsi, s'inscrivant dans la perspective d'idées de Lessing qu'il cite abondamment, Patrick Vauday affirme :

Si poésie et peinture sont parentes, elles sont comme le père et le fils, « semblables mais différents », ou bien comme la sœur aînée et la sœur cadette dont le but commun n'abolit la différence ni des matières ni des méthodes : elles sont donc comme deux espèces différentes dans un même genre.⁴¹⁴

Autrement dit, la parenté entre poésie et peinture est véritable mais ne s'organise qu'autour de leur aspiration commune à imiter le réel. Ce n'est donc pas le lieu d'une obligation de la peinture et la poésie à s'imiter mutuellement. Il y a des différences irréductibles entre le travail du poète et celui du peintre. D'ailleurs, le titre de l'ouvrage de Lessing⁴¹⁵ est clairement explicite à ce sujet puisqu'il souligne déjà en lui-même la frontière radicale séparant poésie et peinture. Plus exactement, la poésie et la peinture se différencient dans la mesure où le poème insère les réalités qu'elle évoque dans le dynamisme de l'écoulement spatio-temporel en faisant que son univers diégétique ne se forme et ne se découvre que par couches successives. Au contraire, le tableau du peintre offre une vision instantanée des objets.

Cette différence s'explique par le fait que le poème s'organise autour du dynamisme des contenus et des contenants inscrits dans les changements inévitables du temps et de l'espace ; alors que la peinture pour sa part se construit sur la fixité et l'invariabilité de ces mêmes éléments au point de rencontre entre l'axe du temps et celui de l'espace. Le travail du poète donne naturellement à voir des objets qui ne cessent de s'absenter tout en étant présents, alors que celui du peintre donne naissance à des tableaux continuellement et effectivement présents au monde. C'est assez dire que, ce qui convient à la vie de l'œuvre picturale est néfaste et nocif à celle du poème à court moyen et long termes. Pour la clarté de l'analyse, il est nécessaire d'étudier tout cela plus profondément.

⁴¹⁴ Patrick VAUDAY, *La matière des images : poétique et Esthétique*, op.cit. p.166.

⁴¹⁵ Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, extraits réunis et présentés par J.Bialostocka et R Klein, Paris, Hermann, 1964.

D'abord, l'illustration picturale est fondamentalement de forme fixe. Effectivement, après le dernier coup de pinceau du peintre le tableau produit ne change plus : il reste le même pour toujours, il est immuable. En cela, l'œuvre picturale est donc déjà totalement différente des poèmes de Senghor dont les composants physiques -les mots, les vides et leurs rapports mutuels- abritent des instabilités sémantiques et formelles essentielles. Dans cette perspective, la forme fixe — la toile — que propose *le lecteur-illustrateur* — le peintre — pour rendre plastiquement compte du sens de la poésie senghorienne n'est pas du tout représentative de la pluralité des sens potentiels de cette dernière. Au contraire, à travers sa fixité, l'illustration picturale confère au poème senghorien une immuabilité nocive en occultant tout le dynamisme sémantique qu'enfantent ses ambiguïtés formelles. Toute chose constituant logiquement des facteurs d'assèchement sémantique de la poésie senghorienne.

Ensuite, l'illustration picturale est un appauvrissement du sens de la poésie senghorienne dans la mesure où, contrairement au tableau du peintre qui se donne à voir immédiatement dans toute sa totalité, le sens du poème senghorien — que le travail du peintre vise à restituer plastiquement — ne se construit que progressivement. En effet, le contenu sémantique du poème ne prend forme que dans l'action de son feuilletage par le sujet-lisant. Plus exactement, le contenu sémantique de la poésie senghorienne se structure progressivement lorsque plusieurs couches de sens se superposent en se complétant et/ou en se contestant mutuellement au fur et mesure que s'effectue l'expérience de lecture. Il y a donc clairement une incompatibilité flagrante, une grande différence entre le mode d'apparition du sens du poème senghorien et celui de son tableau illustratif. L'illustration picturale se donne à voir dans sa totalité achevée, alors que le poème senghorien à partir duquel elle se construit, n'apparaît que dans le processus de sa structuration dans laquelle succès et échecs de compositions participent équitablement.

La mise en images du poème senghorien par le peintre est donc un facteur d'assèchement sémantique du fait que l'apparition totale du tableau-illustrateur occulte automatiquement l'inachèvement fondamental et essentiel de la poésie du sénégalais. C'est précisément pour cette raison que l'incomplétude formelle du poème de Senghor, qui est aussi la source de son dynamisme sémantique, n'est aucunement perceptible dans l'intégralité visible de l'œuvre picturale. En fait, en se donnant à voir dans sa totalité, l'illustration picturale passe sous silence les divergences caractérisant les rapports au sein

de la multitude des intelligences de la poésie senghorienne. Ce qui est réducteur et donc appauvrissant.

En outre, l'illustration picturale dessèche l'espace sémantique du poème de Senghor dans la mesure où le travail du peintre s'organise toujours autour d'un sens subjectivement élu entre plusieurs autres intelligences possibles. Autrement dit, la mise en images du poème senghorien par le peintre se focalise sur une seule hypothèse sémantique alors qu'une multitude d'autres intelligences possibles — du même texte — continuent d'en soutenir l'instabilité des variabilités formelles. Or ce dynamisme des éléments constitutifs du sens et/ou de l'essence de la poésie du sénégalais n'apparaît pas dans son illustration picturale qui se caractérise surtout par une forme d'unicité. En fait, lorsqu'elle se construit autour d'une seule perspective sémantique, l'illustration picturale en fait le sens de référence dans l'intelligence générale de la poésie senghorienne. Cette manière de procéder a pour conséquence immédiate d'occulter les autres possibilités sémantiques dont la diversité et la pluralité sont logiquement conformes à l'essence même de la poésie de Senghor.

En d'autres mots, l'illustration picturale est une entreprise d'assèchement sémantique parce qu'elle réduit la pluralité des sens du poème senghorien à une simple unité sémantique à la fois fixe et définitive. Elle laisse totalement inexploitée la variabilité et l'obscurité des tenants et des contenus qui sont les véritables berceaux sémantiques de sens de ce discours poétique. Il faut souligner que l'idée selon laquelle l'illustration picturale ruine le contenu sémantique du texte littéraire en général, et du poème en particulier, a aujourd'hui une histoire séculaire à l'origine de laquelle apparaissent de nombreux visages autoritaires comme celui de Denis Diderot qui, à propos de l'illustration picturale par Le Prince du poème de Saint-Lambert intitulé *Les Saisons*⁴¹⁶, déclare :

*Demandez à Le Prince, chargé par M. de S^t Lambert, homme d'esprit, certes s'il en fut, de la composition des figures qui doivent décorer son poème des Saisons. C'est une foule d'idées fines qui ne peuvent se rendre, ou qui rendues seraient sans effet. Ce sont des demandes ou folles ou ridicules, ou incompatibles avec la beauté du technique. Cela serait passable, écrit ; détestable, peint ; et c'est ce que mes confrères ne sentent pas. Ils ont dans la tête, **Ut pictura poesis erit** ; et ils ne se doutent pas qu'il est encore plus vrai que **Ut poesis, pictura non erit**. Ce qui fait bien en peinture, fait toujours bien en poésie : mais cela n'est pas réciproque.*⁴¹⁷

⁴¹⁶ Jean-François DE SAINT-LAMBERT, *Les Saisons, Poèmes*. Paris, Chez Salmon, Libraire, 1823.

⁴¹⁷ Denis DIDEROT, *Salons, Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1975, p.150.

Autrement dit, l'illustration picturale de la poésie est particulièrement réductrice dans la mesure où le poème est le lieu d'une pluralité sémantique que le peintre ne parvient pas à rendre correctement. Et si l'illustration picturale persiste à vouloir restituer cette multiplicité d'intelligences, le résultat ne sera que très peu convainquant, parce que la peinture n'a pas la puissance suggestive et figurative de la poésie. Plus précisément, le travail du peintre se différencie de celui du poète par son inaptitude à donner à voir correctement les objets qu'elle veut montrer. En fait, le travail du peintre se solde par un échec du fait qu'il ne parvient pas à montrer les objets qu'il présente en restituant clairement leur réalité fondamentalement mouvante, vacillante et changeante. La poésie, pour sa part, n'a pas ce problème parce qu'elle ne souhaite rien montrer du tout : elle se contente de dire et c'est tout.

Pour ainsi dire, l'illustration picturale de la poésie senghorienne est toujours lacunaire. Elle ne saisit jamais l'essence du poème dans sa totalité puisqu'elle n'en a ni la force ni les moyens. La part qu'elle montre du poème senghorien n'est qu'une vue minimale de ce dernier. Un côté qui n'est d'ailleurs pas représentatif de la complexité formelle et sémantique du poème qui, visé dans son ensemble, semble sans commencement ni fin. Plus exactement, l'illustration picturale insère dans l'intelligence de la poésie senghorienne des images dont l'immuabilité est contraire au dynamisme sémantique naturel de cette dernière. Le travail du peintre-illustrateur appauvrit le poème senghorien parce qu'il s'organise autour d'un thème figuratif qui n'en restitue pas du tout la dynamique formelle et sémantique.

En définitive, l'illustration picturale est un facteur d'appauvrissement sémantique dans la mesure où l'immuabilité et la fixité formelle du tableau sont totalement contraires à la diversité et à la variabilité sémantique de la poésie senghorienne. Le travail du peintre ruine le sens de la poésie parce que l'apparition totale et définitive du tableau-illustrateur occulte la structuration sémantique à la fois progressive et toujours inachevée du poème senghorien. De même, l'illustration picturale assèche le sens de la poésie dans la mesure où elle se construit toujours autour d'une orientation sémantique subjectivement élu par le peintre-illustrateur. Ce qui contribue à passer sous silence la pluralité et la diversité d'intelligences constituant l'essence sémantique des poèmes senghoriens. Mais s'il est légitime d'admettre que la mise en images du poème de Senghor par le peintre est un facteur d'infécondité sémantique, l'illustration picturale n'est-elle pas alors le lieu d'un meurtre de la poésie senghorienne ? La réponse à cette interrogation organisera principalement l'ultime articulation de cette étude.

4.4. L'illustration picturale : un meurtre du texte

L'illustration picturale apparaît comme le lieu d'un meurtre du poème senghorien dans la mesure où les images que propose le peintre viennent anéantir la liberté figurative du sujet-lisant. En effet, pour bien saisir la totalité figurative de la poésie senghorienne, le lecteur doit se créer intérieurement ses propres représentations des réalités décrites par les mots. Or, voici que les mains de Marc Chagall, Pierre Soulages, André Masson etc. tracent des illustrations picturales proposant au lecteur des images déjà finies de l'univers diégétique des poèmes senghoriens. Et ces images s'imposent à la conscience imageante du lecteur pendant l'expérience de présentification autour de laquelle s'organise la lecture littéraire. Plus précisément, les imagées — concrètes et/ou abstraites — produites par les peintres faussent l'expérience de présentification en l'obligeant insidieusement à se construire à partir d'images proposées à l'avance. En fait les images de l'illustration picturale détournent le lecteur de l'essence sémantique et imaginaire du poème senghorien qu'il doit normalement construire par lui-même. Elles poussent le lecteur dans les bras paisibles et redoutables de la facilité figurative alors que, la rencontre véritable avec le poème de Senghor exige que le sujet-lisant se détourne de toutes les garanties logiques de succès. Cette rencontre véritable ne se fait effectivement que si le sujet-lisant saute, les yeux ouverts, dans le gouffre infini de la nuit opaque, mythique et mystique où s'origine le verbe poétique senghorien.

L'illustration picturale détruit donc la poésie senghorienne en y réduisant considérablement le pouvoir imaginal du lecteur. En effet, le recueil de poèmes en tant qu'objet de consommation ne vit socio-économiquement que parce qu'il est lu. Et il n'est lu que tant que le lecteur éprouve du plaisir à le lire. Un contentement occasionné par la sensation de liberté — source d'évasion — et de toute puissance qu'éprouve le sujet-lisant lorsqu'il évolue dans un univers qu'il a créé à partir des poèmes lus. Or lorsque le peintre-illustrateur propose au lecteur des images de la poésie senghorienne, cette liberté et ce plaisir de créer disparaissent, parce que le pouvoir imaginal du lecteur est obligé de prendre en compte les images proposées par les peintres. Effectivement, une fois que le lecteur a vu les illustrations picturales des poèmes de Senghor, celles-ci restent à jamais au coin de sa vision interne prêtes à ressurgir et à troubler la présentification constituant l'expérience de lecture littéraire. En un mot, les images stables et définitives que propose le peintre-illustrateur détournent le sujet-lisant des véritables contenus sémantiques et figuratifs de la poésie senghorienne qui, eux, oscillent toujours entre *l'être* et le *non-être*, entre le plein et le vide.

Ensuite, l'illustration picturale cause la ruine de la poésie senghorienne dans la mesure où elle en annule le dynamisme sémantique et /ou figuratif. Plus précisément, le travail du peintre trouble la présentification de l'espace diégétique en faisant que le sens et la figuration ne se construisent plus par plusieurs mouvements d'images différentes qui se chassent et /ou se complètent mutuellement. Au contraire, ici la présentification donne à voir le spectacle d'une image centrale — offerte par le peintre — autour de laquelle gravitent péniblement les images que se fabrique en interne le sujet-lisant. Or, comme cela a déjà été souligné, c'est le plaisir et la liberté qu'éprouve le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture qui donne à la poésie senghorienne une existence sociale.

Dans cette perspective, si l'illustration picturale continue à troubler ce plaisir en contraignant le lecteur à considérer des images étrangères dans son expérience de présentification, les poèmes de Senghor n'auront plus aucun intérêt de lecture. À long terme, tout le monde se fera presque les mêmes images en lisant les poèmes senghoriens alors que fondamentalement ces textes invitent chaque sujet-lisant à une expérience figurative unique à chaque expérience de lecture. En fait, le travail du peintre ruine la capacité qu'à la poésie de Senghor à faire rêver ; elle l'ampute de sa puissance imaginaire. Et le poème illustré, parce qu'il ne fait vraiment plus rêver le lecteur, peut se transformer avec le temps en une forme de métaphore usée sans grand intérêt littéraire : un texte mort. Pour ainsi dire, ici le pouvoir imaginal du sujet-lisant est minoré par les images du tableau-illustratif tracé par le peintre dans un espace normalement consacré au triomphe de la liberté figurative du lecteur.

Effectivement, la poésie de Senghor ne vit que grâce à la présentification qui a le pouvoir de préserver la fugacité et l'évanescence sémantiques des poèmes. En fait, l'acte de présentification protège la part essentiellement fantasmée de la poésie senghorienne. Or lorsque le lecteur-illustrateur couche sur une toile sa propre vision du poème, c'est précisément cet apparaissant-de-phantasia qui se change automatiquement en objet-perçu. L'illustration picturale extrait le poème senghorien de l'univers sécurisé de la phantasia pour le donner à voir comme un objet-perçu. Le travail du peintre expose donc le poème à l'écoulement spatio-temporel qui altère progressivement la substance des réalités effectives prises dans son mouvement naturellement corrosif. Pour ainsi dire, dès l'instant précis où la variabilité et la nuit fondamentales du poème se figent pour donner un objet-perçu, la poésie se confronte au mal inhérent à toute apparition constante et immuable. C'est-à-dire, à la naissance d'une forme de désintérêt par habitude qui conduira logiquement à la mort sociale de la poésie senghorienne.

De même, l'illustration picturale est une mise à mort du poème senghorien dans la mesure où elle en ruine le mystère sacré et/ou secret. En effet, le peintre-illustrateur aspire à dévoiler ce qui se dissimule sous l'épaisseur obscure des silences et des ambiguïtés sémantiques de la poésie senghorienne. Et, bien que son travail d'illustration se solde par un échec — les véritables sens et/ou essence des poèmes senghoriens restant insaisissables —, il réussit néanmoins à en troubler l'être-au-monde par la profanation du secret de la nuit sacrée à laquelle s'abreuve le verbe poétique senghorien. En d'autres mots, l'illustration picturale ôte à la poésie de Senghor cette part d'obscurité et de mystère qui fait la grandeur des choses prestigieuses. Parce qu'en vulgarisant ce qu'il pense être la part fondamentale du poème senghorien, qui pourtant s'est toujours déjà dérobée, l'illustration picturale en ravage les dimensions mythiques et/ou mystiques héritées des traditions africaines. L'objectif de vulgarisation et de clarification que vise l'illustration picturale dégrade le poème senghorien qui dépouillé de toute couverture secrète perd de la hauteur et du charme pour finir par s'abimer au fond de la mémoire individuelle et collective des lecteurs.

Il est vrai que l'illustration picturale souligne efficacement le lien étroit existant entre les mots et les images dans le texte littéraire. Cependant, depuis longtemps déjà, le travail du peintre-illustrateur est vu par des nombreux écrivains comme un élément hostile et nuisible à la vie de l'œuvre littéraire. C'est le cas, par exemple, de Gustave Flaubert et Stéphane Mallarmé qui sont à juste titre considérés comme des *auteurs Iconophobes*. Plus exactement, pour les artistes et critiques d'art iconophobes, l'illustration d'un texte littéraire est un meurtre de celui-ci. En effet, en confiant son texte aux soins du trait et de la peinture, l'écrivain ne se doute pas qu'il livre son œuvre aux mains de son plus dangereux ennemi. Parce que, n'ayant pas recours aux multiples précautions caractérisant l'écriture littéraire, l'illustration picturale présente d'emblée et sans détours l'objet autour duquel elle se construit.

Or ce procédé est nuisible à la poésie de Senghor qui est plus fleurissante lorsqu'elle est recouverte d'une épaisse obscurité faite de silences, de vides et d'ambiguïtés sémantiques. Dans cette perspective, l'arracher à sa nuit fondamentale pour l'exposer à la clarté de l'univers des perceptions c'est en ruiner le sens et l'essence. Pour ainsi dire, le poème de Senghor ne montre rien dans la mesure où il ne sait rien montrer.

En effet, sur les seuils comme en ses pleines pages, il n'exhibe l'image que pour mieux la démentir, la subvertir. C'est certainement dans cette perspective d'idées que s'inscrit Pascal Quignard, au commencement du septième livre de ses *Petits traités*, lorsqu'il relève cette -fausse- phrase de Gustave Flaubert à son éditeur : « L'illustration est anti-littéraire. Vous voulez que le premier imbécile venu dessine ce que je me suis tué à ne pas montrer ? »⁴¹⁸. Plus précisément, le texte de Quignard aspire à démontrer avec force et conviction qu'« il n'y a pas de lien entre le texte et l'image, sinon l'image du texte même ». Cependant, comme le souligne si bien Christian Doumet⁴¹⁹, il est étrange que, quatre ans plus tard, le même Pascal Quignard publie *Le Sexe et l'effroi*⁴²⁰, un très beau livre qui mêle très intimement texte et image. De surcroît, vérification faite, la phrase de Flaubert n'existe pas et l'éditeur en question ne s'appelle pas Gervais Charpentier, comme le prétend l'auteur des *Petits traités*, mais Georges Charpentier. Certes, Flaubert a bien dit, ça et là, que l'illustration était antilittéraire.

Mais la formule à la fois si Flaubertienne et si Quignardienne est un admirable faux. Cependant, l'origine douteuse de la phrase de Quignard n'invalide aucunement le fait que Flaubert considérait l'illustration picturale comme une ruine du sens et de l'essence du texte littéraire. En effet, pour Flaubert mettre en images un texte littéraire c'est le détruire littéralement, c'est réduire à néant son essence. Pour mieux comprendre cette vision des choses, il convient de faire un détour dans l'ensemble de la pensée de Flaubert en réexaminant plus précisément sa conception de *l'illusion* dans le domaine artistique. Ce tournant analytique se montre enrichissant dans la mesure où il démontre que pour Flaubert il y a un lien étroit entre l'illusion et l'art. En effet, pour cet écrivain, « *La première qualité de l'Art et son but est l'illusion* ». En d'autres mots, l'essence, le fondement de toute création artistique est de susciter le rêve. C'est d'ailleurs pourquoi il déclare au sujet de la création artistique que « *L'important avant tout est de donner une illusion* ». Autrement dit, pour Gustave Flaubert, l'ambition de tout écrivain est d'amener le sujet-lisant à la rêverie par l'expérience de lecture littéraire.

⁴¹⁸ Pascal QUIGNARD, « Sur les rapports que le texte et l'image n'entretiennent pas », *Petits Traités I*, Paris Gallimard, p.131. Dans la première la première édition de ce texte (chez Maeght en 1990), lire la page p.149.

⁴¹⁹ Christian DOUMET, « Du corps au texte », *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, éditions Vallon, 2003, pp.21-22.

⁴²⁰ Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

L'écrivain est un créateur d'illusions, et c'est précisément pour préserver cette illusion artistique fondamentale qu'il lutte avec acharnement contre l'illustration de ses propres textes. Plus exactement, Flaubert trouve indécent de vouloir saisir et faire saisir le sens d'une production artistique particulière en recourant à une autre forme d'art alors que chaque domaine artistique a un mode de fonctionnement singulier. Effectivement, Flaubert considère que « L'explication d'une forme artistique par une autre forme d'une autre espèce est une monstruosité »⁴²¹. Cela explique le ton ferme de cette phrase flaubertienne adressée à Ernest Duplan qui doit négocier avec l'éditeur Lévy à propos du texte intitulé *Salammbô* : « Jamais moi vivant, on ne m'illustrera »⁴²². En fait, Flaubert est hostile à la mise en images de ses textes parce que la clarté et l'immutabilité des traits et des couleurs de l'illustration picturale dépouillent l'œuvre littéraire de son caractère essentiellement phantasmé alors que, comme tout œuvre d'art, le texte littéraire est et doit rester un mystère. L'illustrer c'est donc brandir sur la place publique un objet sacré. Or, désacraliser un objet sacré c'est le détruire, le tuer. Dans cette perspective d'idées, il apparaît que seul le mystère occasionné par l'obscurité et l'instabilité sémantique de la poésie senghorienne permet au sujet-lisant de s'évader pendant son expérience de lecture. Par conséquent, l'illustrer picturalement c'est en ravager le sens et l'essence en corrompant l'obscurité et l'ambiguïté fondamentales.

Ainsi, l'illustration picturale apparaît comme un meurtre de la poésie senghorienne dans la mesure où elle en perturbe la présentification en y insérant des images préconstruites qui s'imposent dans la figuration des univers diégétiques que se fait intérieurement le sujet-lisant. Plus précisément, le travail du peintre-illustrateur prive le lecteur du plaisir et du sentiment de puissance procurés par la création et la récréation libres des images dissimulées sous les mots des poèmes. Or, c'est justement ce plaisir et cette liberté qui encouragent le lecteur à lire et à relire la poésie senghorienne et donc de la faire vivre socialement. De même, l'illustration picturale détruit la poésie de Senghor dans la mesure où la clarification et la vulgarisation — certes toujours infructueuses — qu'elle propose enlève au poème senghorien la nuit, l'instabilité et la fugacité constitutifs

⁴²¹ Gustave FLAUBERT cité par Claire-Lise TONDEUR, *Gustave Flaubert, critique : thèmes et structures*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing company, 1984, p. 45.

⁴²² *Idem.* p.46.

de son caractère de phantasia pour le jeter sous le jour et/ou le joug corrompu et corrupteur de l'univers des perceptions.

En fait, le travail du peintre contraint le poème senghorien à sortir du cocon de sécurité constitué par les ombres et la variabilité propres au monde-de-phantasia pour s'étendre dans la clarté et l'immutabilité des perceptions. Ainsi, lorsque la poésie senghorienne pourtant essentiellement fantasmée se fige subitement en objet-perçu, elle devient logiquement corruptible et périssable comme les autres réalités effectivement présentes au monde.



L'illustration picturale des poèmes senghoriens peut s'organiser comme un mimétisme ou comme une invention des réalités et/ou des irréalités structurant respectivement des tableaux figuratifs et abstraits. Dans tous les cas, le résultat apparaît comme une pure création lorsqu'on tient compte du travail ardu effectué par le peintre et comme une récréation dans la mesure où ce travail s'organise toujours déjà à partir d'une œuvre existante. C'est précisément, parce que l'illustration picturale se greffe aux poèmes de Senghor qu'on la soupçonne d'en appauvrir le sens en y instaurant une forme de fixité et d'immutabilité contraires à la variabilité et l'instabilité sémantique de la poésie senghorienne. Dans cette perspective, l'illustration picturale se donne à voir comme un meurtre du poème senghorien parce qu'elle le prive du cocon de sécurité, constitué par la variabilité et l'obscurité du monde-de-phantasia, en l'exposant à la clarté et l'immutabilité des perceptions qui en font une chose corruptible et périssable, comme tous les objets effectivement présents au monde.

En définitive, le concept de phantasia rend possible le surgissement de deux œuvres poétiques fondamentalement différentes à partir des poèmes Senghorien qui demeurent pourtant uniques et indivisés. D'abord, il y a du côté de la production, l'œuvre concrète du poète qui est faite de mots et qui est le fruit d'une phantasia productrice alimentée à la fois par les souvenirs et par l'inconscient de Senghor. Ensuite, juste en face de cette première œuvre, sur la rive de la réception s'édifie progressivement, par l'action d'une phantasia reproductrice, une œuvre d'images propres au sujet-lisant et aux contextes — personnels, historiques et économiques — de l'expérience de lecture.

En fait, l'œuvre que le lecteur se construit intérieurement par l'énergie de la présentification est ce qui se rapproche le plus de l'essence sémantique de la poésie senghorienne. Cependant, ce livre-vu propre au lecteur est, contrairement au livre-lu fait de mots concrets, un pur objet-de-phantasia caractérisé par une fugacité, une variabilité et une obscurité le rendant insaisissable et inatteignable. Plus exactement, l'inconnaissabilité du livre-vu s'explique par la force de nombreuses images obvie et surtout obtuses qui le constituent. Ces images instables communiquent, pour ainsi dire, leur instabilité aux poèmes senghorien que se construit intérieurement le sujet-lisant en les nichant à la frontière entre perception et phantasia.

Or cette localisation au carrefour du perçu et du phantasmé n'est pas sans incidence sur l'intelligence de la poésie senghorienne. En rendant impossible la saisie effective du sens des poèmes du sénégalais, elle pose sans détours la question de la fiabilité et de la recevabilité des illustrations picturales de ces derniers. Plus exactement, la circonscription du livre-vu à la croisée de la perception et de la phantasia interroge la pertinence de l'immuabilité et de la fixité des tableaux du peintre à restituer avec succès le dynamisme des formes et des contenus sémantiques caractérisant la poésie senghorienne. Dans cette perspective, après avoir pointé les oscillations de l'illustration picturale entre fidélité au poème senghorien et invention à partir de celui-ci, et après avoir souligné que le travail du peintre apparaissait tour à tour comme entreprise créatrice et démarche récréatrice, nous avons démontré que l'illustration picturale est le lieu d'un appauvrissement sémantique qui conduira inévitablement à la mort esthétique et sociale des poèmes senghorien.

CONCLUSION

Dans cette étude portant sur « *La Phénoménologie de la Phantasia dans la poésie senghorienne* », les investigations menées sous la surveillance d'Edmund Husserl, de Roman Ingarden et Wolfgang Iser ont conduit, en trois grandes articulations, à un questionnement sur la possibilité et la légitimité de lire définitivement et d'illustrer picturalement les poèmes de Léopold Sédar Senghor.

D'abord, un premier grand mouvement intitulé « *Lecture littéraire et phantasia* », s'est employé à montrer les similitudes entre l'acte de lecture littéraire et l'expérience de phantasia. Pour ce faire, il a premièrement dévoilé que le mot est l'élément fondateur de la lecture littéraire et que les images surgissent sous les phrases senghoriennes simplement parce que le mot et l'image constituent le recto et le verso du signe linguistique. Ensuite, cette articulation analytique a souligné que la lecture de la poésie senghorienne est un processus de *Thymosynthèse* ou *Thumosynthèse* du fait que le sujet lisant s'implique toujours affectivement dans son expérience de lecture littéraire. De même, elle a indiqué que l'objet-de-phantasia est un apparaissant flottant et fluctuant fait de phantasiai elles mêmes composées de phantasmata constituant le berceau de l'instabilité, de la fugacité et de l'intermittence des objets-de-phantasia en général et donc des images de la poésie senghorienne. En outre, elle pointe le rôle fondateur de la présentification sans laquelle tous les constituants de l'objet-de-phantasia seraient inactifs et stériles.

Dans cette perspective, il a été démontré que la lecture littéraire est un acte de phantasia du fait qu'elle s'organise comme une présentification du monde interne du poème senghorien et que le phantasmé cimente la rétention du texte-lu. De même, cette partie de l'analyse a montré que la relecture littéraire n'est qu'un acte de ressouvenir et que, comme tout acte de phantasia, lecture et relecture littéraires consacrent le triomphe de l'irréalité. Enfin, ont mises en lumière les images obvies et obtuses organisant principalement la lecture littéraire. Pour ce faire, il a été souligné que l'image obvie, relativement stable, est celle qui vient naturellement au sujet-lisant alors que ce dernier ne perçoit celle obtuse, floue et évanescence, que du coin de l'œil. Ainsi, après avoir établi que la lecture littéraire est un acte de phantasia naturellement caractérisé par une forme d'obscurité, d'instabilité et de fugacité, s'est imposée la nécessité de lire et/ou de relire la poésie senghorienne et son illustration picturale.

C'est à cela que s'est attelée la seconde grande partie titrée « *De la Phantasia dans la lecture et l'illustration picturale des poèmes de Léopold Sédar Senghor* » qui a permis de légitimer le postulat selon lequel les images surgissant des mots pendant la lecture des poèmes senghoriens sont des objets-de-phantasia. Pour ce faire, cette articulation de l'analyse s'est d'abord penchée sur l'aspect formel de ces images pour découvrir que leur caractère protéiforme s'explique par l'affection de Senghor pour les jeux portant sur les ambiguïtés des mots dont les contenus sémantiques sont souvent organisés autour d'une complémentarité harmonieuse des contraires. Toujours dans cette optique, il a été établi que les changements formels constants des images que se fait en interne le sujet-lisant pendant la lecture des poèmes senghoriens découlent de la fusion nominative dont fait usage le poète lorsqu'il ne décide pas simplement de se taire pour mieux dire. De même, l'analyse s'est appliquée à observer la cause de l'apparition discontinue des images senghoriennes. A ce sujet, il est apparu que la discontinuité des images que se fait le sujet-lisant au contact des poèmes de Senghor trouve son énergie non seulement dans le traitement singulier que fait ce poète de la temporalité et de la spécialité mais aussi dans la construction d'une pluralité figurative alimentée par des éléments d'une écriture de la discontinuité.

Ensuite, toujours pour démontrer que les images que se fait le lecteur de Senghor sont des objets-de-phantasia, l'étude s'est intéressée au caractère intermittent de leurs apparitions. Ainsi, il a été révélé que les apparitions discontinues des images que se fait en interne le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture découlent de l'équivocité et de la polyphonie caractérisant profondément la parole poétique senghorienne. Dans cette même perspective, l'analyse a montré que les apparitions intermittentes des images senghoriennes s'expliquent aussi par le fait que le poète use d'une forme d'écriture de la fluctuation pour loger l'univers diégétique de sa poésie aux frontières entre mythe et réalité, phantasia et perception, réalité et irréalité. Enfin, après avoir légitimé le caractère de phantasia des images senghoriennes s'est posée à l'étude la question de leurs rôles dans l'illustration picturale de ce poète. Dans cette optique, le thème du métissage, celui de l'Afrique comme berceau des branchements culturels ainsi que les motifs des traditions africaines et du mystère de la nature sont apparus comme quelques invariants des multiples travaux d'illustrations picturales de la poésie senghoriennes faites depuis des décennies. Cependant, il a été précisé que l'existence de ces invariants au sein d'un univers en constante mutation est déjà une contradiction contestant la fiabilité des illustrations picturales de la poésie senghorienne.

Enfin, la troisième grande articulation intitulée « *Des conséquences de la phantasia dans la lecture et l'illustration picturale de la poésie senghorienne* » a permis de montrer dans quelle mesure le concept de phantasia rend possible le surgissement de deux œuvres poétiques fondamentalement différentes à partir des mêmes poèmes Senghoriens qui demeurent pourtant uniques et indivisés. Pour ce faire, l'analyse a d'abord pointé, du côté de la production, l'œuvre concrète du poète qui est faite de mots, et qui est le fruit d'une phantasia productrice alimentée à la fois par les souvenirs et par l'Inconscient de Senghor. Ensuite, elle a montré que, juste en face de cette œuvre première, sur la rive de la réception, s'édifie progressivement, par l'action d'une phantasia reproductrice, une œuvre d'images propres au sujet-lisant et aux contextes de l'expérience de lecture.

En fait, il a surtout été établi que l'œuvre que le sujet-lisant se construit intérieurement par l'énergie de la présentification est ce qui se rapproche le plus de l'essence sémantique de la poésie senghorienne. Toutefois, l'étude a souligné que ce livre-vu propre au lecteur est, contrairement au livre-lu fait de mots concrets, un pur objet-de-phantasia caractérisé par une fugacité, une variabilité et une obscurité le rendant insaisissable et inatteignable. Autrement dit, que l'inconnaissabilité du livre-vu s'explique par la force de nombreuses images obvies et surtout obtuses qui le constituent. Ces images instables qui communiquent, pour ainsi dire, leur instabilité aux poèmes senghoriens que se construit intérieurement le sujet-lisant en les nichant à la frontière entre perception et phantasia.

Dans cette même perspective d'idées, il a été signalé que cette localisation au carrefour du perçu et du phantasmé n'est pas sans incidences sur l'intelligence de la poésie senghorienne. Parce qu'en rendant impossible la saisie effective du sens des poèmes senghoriens, elle pose sans détours la question de la fiabilité et de la recevabilité des illustrations picturales de ces derniers. Plus exactement, l'analyse a montré que la circonscription du livre-vu à la croisée de la perception et de la phantasia questionne la pertinence de l'immutabilité et de la fixité des tableaux du peintre à restituer avec succès le dynamisme des formes et des contenus sémantiques caractérisant la poésie senghorienne. Dans cette optique, après avoir pointé les oscillations de l'illustration picturale entre fidélité au poème senghorien et invention à partir de celui-ci, et après avoir souligné que le travail du peintre apparaît tour à tour comme entreprise créatrice et une démarche récréatrice, il a été établi que l'illustration picturale est le lieu d'un appauvrissement sémantique qui conduira inévitablement à la mort esthétique et sociale des poèmes senghoriens.

Par ailleurs, par son ouverture infinie sur la sensualité humaine, la phénoménologie husserlienne a rendu possible la redécouverte du rôle fondamental de la subjectivité dans l'édification du sens des poèmes senghoriens dont elle pointe avec précision l'essence instable. En effet, à travers les notions d'affectivité, de constitution du sens par le sujet, de présentification et de phantasia, la phénoménologie husserlienne a permis de réexaminer l'expérience de lecture de la poésie senghorienne et d'en souligner la singularité. Pour ce faire, elle a suivi le tracé sémantique et formel de la poésie senghorienne jusqu'aux lieux où la logique critique — universitaire, journalistique — se confronte à sa propre incompetence face à l'obscurité fondatrice du poème qui en est l'épreuve ultime.

Plus exactement, « *la science des phénomènes* » a permis de repenser l'expérience de lecture des poèmes de Senghor en pointant la part d'intentionnalité. Elle a réactualisé le lien structurel unissant le sujet-lisant et le poème en montrant que c'est le lecteur qui construit le texte de sa lecture dans la mesure où c'est son affectivité qui en forge le sens et la signification. En fait, l'approche phénoménologique a permis de mettre en lumière la texture culturelle, l'épaisseur charnelle et affective ainsi que les diverses influences contextuelles que comporte chaque expérience de lecture. La lecture de la poésie senghorienne est donc apparue à la fois comme le lieu d'une Thymosynthèse et le spectacle d'un retournement du sujet-lisant sur lui-même pour pouvoir paradoxalement saisir le sens des poèmes lus. Dans cette perspective, la phénoménologie de la phantasia dans les poèmes senghoriens ne pouvait être que descriptive du fait qu'elle se construit autour d'un déploiement du regard analytique par la réduction. C'est-à-dire par un retour systématique de ce regard vers l'univers interne de l'analyste pour que ce dernier puisse effectivement saisir l'objet de son analyse : c'est le fameux « *retour aux choses mêmes* ».

Or cette description ne pouvait se faire sans mal dans la mesure où l'examen des différents actes de consciences par lesquels le sujet-lisant construit l'univers diégétique des poèmes senghoriens donne à voir un espace particulièrement instable, un lieu dans lequel les objets ne sont ni effectivement présents ni totalement absents. En fait, ce remplacement du sujet-lisant au fondement de la concrétude et de l'effectivité de l'expérience de lecture a mis en évidence de l'essence instable et obscure de la poésie senghorienne dont les traits de phantasia — protéiformité, discontinuité, intermittence — sont savamment occultés par une critique littéraire — journalistique et universitaire — prompt à en proposer une lecture stable.

Ainsi, lorsqu'elle est lue par le prisme des notions de la phénoménologie husserlienne d'intentionnalité, de monde vécu et de constitution de la signification par le sujet, la poésie senghorienne apparaît naturellement chargée d'une pluralité infinie non seulement parce qu'elle est un objet-de-phantasia mais aussi parce que le sujet-lisant est lui-même un lieu de mutations perpétuelles. Toute chose permettant de souligner l'échec — fertile et inévitable — de toute lecture recherchant le sens des poèmes senghoriens ailleurs que dans les flux incessants de transformations sémantiques et formelles : c'est-à-dire, dans cette instabilité propre aux objets-de-phantasia. C'est précisément pour cette raison que, dans son ensemble, cette étude s'organise comme un tracé de la structure différentielle propre à la construction fantasmée ou présentifiée des poèmes senghoriens.

En un mot, la phénoménologie Husserlienne a permis de montrer que la poésie senghorienne est un objet-de-phantasia tant dans son écriture que dans sa lecture. En effet, après avoir pointé le rôle fondamental des *Souvenirs et/ou des ressouvenirs en images* — du Royaume d'enfance ou encore de la guerre — dans l'écriture même de la poésie senghorienne, l'analyse s'est intéressée à la lecture réelle de cette dernière. Dans cette perspective, l'étude a démontré que les poèmes senghoriens ne sont accessibles au sujet-lisant qu'à travers une forme d'apparaître spécifique que Husserl appelle *la présentification*. En effet, l'univers diégétique du poème relevant du *fictum*, il ne peut être approché de manière perceptive. Parce que, dans la perception l'objet-apparaissant est effectivement présent. Par conséquent, pour pouvoir saisir ou du moins, apercevoir l'univers que tracent les poèmes senghoriens, le sujet-lisant est contraint de se le présentifier, de se le projeter en voir proprement interne comme quasi-présent. Pour ainsi dire, par la *présentification*, le sujet-lisant procède à une forme d'archéologie constante des images — obvies et/ou obtuses — dissimulées sous les mots des poèmes senghoriens. De même, l'approche phénoménologique a permis d'établir que les images que se fait le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture de la poésie senghorienne ne sont en réalité que des *Phantasmata*. C'est d'ailleurs pour cette raison précise que ces images ne sont jamais fixes et définitives, elles sont toujours différentes à chaque lecture. Parce que, les phantasmata apparaissent toujours dans l'esprit avec une certaine fugacité. Ils n'ont pas d'attaches particulières dans le présent ou dans l'absent. Par conséquent, ils émergent et disparaissent sans cesse. En fait, les phantasmata, comme les images de la lecture des poèmes senghoriens n'ont aucune stabilité, parce que, non seulement ils n'ont pas un contenu définitif, mais encore ils n'ont pas constamment les mêmes couleurs et les mêmes formes.

Cette étude est un prolongement de l'esthétique de l'image entreprise en Master autour de quelques romans africains. Elle démontre que les images que se fait mentalement le sujet-lisant pendant l'expérience de lecture sont la source de la longévité-de l'immortalité-sociale du texte littéraire. Parce que le plaisir éprouvé pendant l'expérience de lecture trouve sa source dans la contemplation de ces images mentales qui sont, par conséquent, les causes et les manifestations du rêve et de l'évasion, du divertissement rendant le texte littéraire si agréable à lire et/ou à relire indéfiniment. Et comme le témoignent si bien leur instabilité et leur protéiformité, ces images mentales propres au sujet-lisant sont des objets-de-phantasia produits par la présentification qui organise de bout en bout l'expérience de lecture littéraire.

Cette étude a donc permis la réalisation d'une double entreprise. D'abord, elle a montré que lier totalement le sens des poèmes de Senghor à la personnalité du poète conduit à manquer l'essence du verbe poétique senghorien, ce qui en occasionnera la ruine et la mort sociale à long terme. En fait, cette analyse a surtout pointé la fertilité et la nécessité d'observer la relation entre la poésie senghorienne et son lecteur réel. C'est-à-dire, d'examiner le lien entre le poème de Senghor et un individu existant en chair et en os, avec sa culture, son éducation, ses défauts, ses remises en questions personnelles permanentes. Ce n'est qu'au lieu de cette rencontre entre le poème de Senghor et son lecteur réel dont les humeurs et les capacités analytiques sont toujours en mutations, que la poésie senghorienne donne à voir son véritable visage : celui d'une parole à variabilité sémantique constante.

Il est vrai que le lecteur réel est un individu singulier et libre d'interpréter à sa convenance les poèmes de Senghor, d'entendre un mot plutôt qu'un autre. Mais cette liberté du sujet-lisant n'est rendue possible que par l'essence instable du texte littéraire lui-même. Autrement dit, le sujet-lisant se confronte librement à la poésie senghorienne parce que cette dernière est par essence liberté et lieu d'exercice de la liberté. En fait, seule l'intentionnalité du sujet-lisant permet de mettre en lumière la singularité à la fois formelle et sémantique de la poésie senghorienne. Cette étude s'inscrit donc dans une entreprise visant à affranchir la poésie senghorienne de l'influence considérablement réductrice de tous les discours critiques qui, la lisant par le prisme des combats de la Négritude et des autres entreprises idéologiques de Senghor, en occultent la variabilité sémantique pourtant fondamentale.

Cette analyse aspire à mettre la poésie senghorienne hors du champ d'action de Senghor lui-même et de ses critiques les plus influents afin de percevoir véritablement les secrets livrés par le verbe poétique senghorien dont la puissance esthétique fait l'unanimité. Plus exactement, elle vise à libérer la poésie senghorienne non seulement du diktat du critique littéraire et de Senghor lui-même, mais aussi de toutes les pesanteurs liées à l'idéologie de la Négritude dont la définition souvent restrictive est totalement incompatible avec l'essence de ce verbe poétique qui tantôt sanglote, s'indigne, rêve, se fait amant, mystère, silence, absence, adulte, enfant, patriote, etc.

Ce projet d'affranchissement n'est pas sans précédents. Il y a quelques années déjà des universitaires se réunissaient dans un colloque organisé par Jean-François Durand pour mettre en lumière les traits du visage d'« Un autre Senghor »⁴²³. C'est aussi cet autre visage du poète que recherche Jacques Chevrier lorsqu'il se propose, dans une de ses études senghoriennes, de faire une analyse des poèmes de Senghor en eux-mêmes ; c'est-à-dire, sans tenir compte de l'ensemble des discours critiques portant sur eux⁴²⁴. Ces entreprises menées par les plus grands spécialistes de la littérature africaine du moment montrent bien que la parole poétique senghorienne n'a pas encore livré tous ses secrets, qu'en dépit de la multiplicité et de la diversité des études portant sur elle, cette poésie garde une part d'ombres qui intrigue plus d'un critique littéraire.

Ces travaux en eux-mêmes témoignent de la nature instable d'une parole poétique senghorienne dont le sens et l'essence échappent aux outils de la logique utilisés par les critiques littéraires dans leurs investigations. C'est donc le constat de cette incapacité à restituer totalement et définitivement le sens d'une poésie senghorienne, par essence en constante mutation, qui suggère à tous les critiques littéraires la nécessité de reconnaître et de réaffirmer le caractère éphémère et révocable de toute lecture des poèmes de Senghor dont nul ne saurait donner un sens stable et définitif. Ce n'est qu'en prenant conscience de son insuffisance que toute lecture critique se conforme à l'essence de la poésie senghorienne qui est lieu de silences, de vides et d'ambiguïtés sémantiques significatives.

Ainsi, dans le cadre général des lectures de la poésie senghorienne, cette étude vient, non pas abroger la validité des analyses précédentes, mais souligner le caractère passager et

⁴²³ Jean-François DURAND, *Un autre Senghor*, Montpellier, Presses de l'Université Paul-Valéry — Montpellier III, 1999.

⁴²⁴ Jacques CHEVRIER, « La traversée des terres senghoriennes », dans GIRAULT J. et LECHERBONNIER B., *Léopold Sédar-Senghor Africanité-Universalité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraires et contacts de cultures », volume 31, 2002.

discutable de toutes les lectures des poèmes senghoriens, du fait même de l'instabilité et de l'obscurité sémantiques de ces derniers. Cette étude s'inscrit dans la perspective critique d'une tension vers l'indéfini absolu, vers le doute systématique quant à l'intelligence sémantique des poèmes de Senghor. Parce que, cette poésie est par essence en renouvellement permanent, en constante métamorphose. La poésie de Senghor est un trésor sémantique toujours en train de se révéler, une énigme qui reste entière, nonobstant le nombre considérable d'études critiques qui lui sont consacrées. Cette analyse est donc surtout une invitation à l'inquiétude et à la suspension qui sont conformes à l'essence instable et au sens variable du poème senghorien. Ce n'est qu'au prix du doute et de la remise en question perpétuelle que le poème de Senghor sera mieux entendu et que ses lectures et relectures successives se feront avec un plaisir garantissant la survie sociale de la poésie senghorienne.

Faire une lecture phénoménologique de la poésie senghorienne est une chose peu aisée, parce que cette parole poétique est escortée par une masse importante d'autres discours senghoriens. Il y a de nombreuses interférences sémantiques entre les poèmes de Senghor et les autres formes de discours — politiques et idéologiques — produits par le poète. Et la surdétermination de ces interférences est telle que la singularité du discours poétique s'efface, s'éclipse derrière la puissance matérielle du discours politique. La poésie senghorienne devenant ainsi une simple arme politique. En fait, les analystes et critiques littéraires ont tellement démontrés cette idée qu'il devient difficile d'isolé la poésie de Senghor des autres discours senghoriens. L'intelligence des poèmes senghoriens se trouve totalement dépendante de son insertion dans le champ du combat idéologique de la négritude, de la francophonie etc. Autrement dit, la politique guide la recherche du sens des poèmes de Senghor. Tel est le mot d'ordre méthodologique depuis des décennies. Et ce mot n'est étranger ni au poète lui-même ni à ses lecteur les plus influents.

La difficulté de cette étude a donc été la sensation gratifiante mais profondément douloureuse de parler de Senghor à la fois contre Senghor lui-même et au nom de la poésie senghorienne. Il a été pénible de maintenir une distance radicale, mais raisonnable entre Senghor et sa poésie, de considérer cette dernière comme un objet autonome dont la profondeur infinie du message échappe à Senghor.

Le fait est qu'en voulant expliquer sa poésie, celle d'un individu dont l'humanité était encore niée, Senghor a malheureusement aussi voulu donné des fondements logiques au déploiement de son verbe poétique dont la source est bien loin du champ d'action de la Raison. Cette entreprise explicative, en plus de réduire l'étendue sémantique de la poésie senghorienne, n'a fait qu'éloigner le lecteur de l'essence véritable de ce verbe poétique. Cette analyse s'est donc construite à partir de cette position inconfortable d'une étude sur Senghor, mais contre Senghor et pour le bien de la poésie senghorienne. Cette posture inconfortable a logiquement conduit à des résultats relativement éloignés des enseignements dispensés par les africanistes les plus brillants. La phénoménologie de la poésie laisse le chercheur seul face à lui-même. Elle le laisse au milieu de nulle part avec pour seul compagnon la poésie senghorienne elle-même, sans discours politiques, ni critiques. Dans ces moments, l'analyste a la désagréable impression d'avoir raté l'objet de son étude, de s'être perdu dans ses investigations. Ainsi, le phénoménologue se trouve désemparé et perturbé par le sentiment d'avoir tourné en rond autour de cette poésie, demeurant hermétiquement fermée, sans véritable résultat.

Mais cette impression de solitude devient rassurante lorsque le chercheur se souvient qu'elle est inhérente à toute analyse phénoménologique ; car cette science ne se construit qu'à partir d'un *retour aux choses mêmes*. La solitude n'est donc pas la marque d'un échec analytique, mais d'une rencontre véritable avec l'essence même de la poésie senghorienne qui est faite de vides et de silences ; ce qui ouvre de nombreuses perspectives. En effet, puisque l'approche phénoménologique vise systématiquement à mettre en lumière la complexité sémantique et formelle des objets qu'elle examine, elle offre au chercheur l'opportunité de repenser, en les redéfinissant, chaque notion et chaque concept érigés en élément fondamental dans la lecture de la poésie senghorienne. Cette méthode d'analyse permet d'éviter les préjugés critiques qui, tels des chants de sirènes, détournent de nombreux lecteurs de leur objectif premier qui est la rencontre avec la poésie senghorienne en elle-même. La lecture phénoménologique offre la possibilité de redécouvrir l'essence profonde des poèmes de Senghor et d'en restaurer la profondeur et l'infinité sémantiques longtemps occultées par les combats idéologiques et politiques de la Négritude. Tout cela permettra, au final, d'affiner encore un peu plus les traits du visage de ce nouveau Senghor dont l'ombre a déjà été pointé par de nombreux chercheurs.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS DE BASE : LA POESIE DE SENGHOR

-SENGHOR Léopold Sédar, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990.

Cette œuvre contient tous les recueils de la poésie senghorienne à savoir :

- SENGHOR Léopold Sédar, *Chants d'ombre*, Paris, Seuil, 1945.
- SENGHOR Léopold Sédar, *Hosties noires*, Paris, Seuil, 1948.
- SENGHOR Léopold Sédar, *Éthiopiennes*, Paris, Seuil, 1956.
- SENGHOR Léopold Sédar, *Nocturnes*, Paris, Seuil, 1961.
- SENGHOR Léopold Sédar, *Lettres d'Hivernage*, Paris, Seuil, 1972.
- SENGHOR Léopold Sédar, *Élégies majeures*, Paris, Seuil, 1979.

À ces 6 recueils s'ajoutent, toujours dans le même ouvrage :

- SENGHOR Léopold Sédar, *Poèmes perdus*, Paris, Seuil, 1990.
- SENGHOR Léopold Sédar, *Poèmes Divers*, Paris, Seuil, 1990.

2. CORPUS GÉNÉRAL : LES ESSAIS DE SENGHOR

- SENGHOR Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.

-SENGHOR Léopold Sédar, *Pierre Teilhard de Chardin et la politique Africaine*, Paris, Seuil, 1962.

-SENGHOR Léopold Sédar, *Liberté I*, Paris, Seuil, 1964.

-SENGHOR Léopold Sédar, *Liberté II, Nation et voie africaine du socialisme*, Paris, Seuil, 1971.

-SENGHOR Léopold Sédar, *Liberté III*, Paris, Seuil, 1977.

-SENGHOR Léopold Sédar, *Dialogue sur la poésie Francophone*, Paris, Seuil, 1979.

-SENGHOR Léopold Sédar, *La Poésie de l'action. Conversations avec Mohamed Aziza*, Paris, Stock, 1980.

-SENGHOR Léopold Sédar, *Liberté IV. Socialisme et planification*, Paris, Seuil, 1983.

-SENGHOR Léopold Sédar, *Ce que je crois. Négritude, Francité et Civilisation de l'Universel*, Paris, Grasset, 1988.

-SENGHOR Léopold Sédar, *Liberté V : Le Dialogue des cultures*, Paris, Seuil, 1993.

3. LES ÉTUDES CRITIQUES SUR LA POÉSIE SENGHORIENNE.

-ADOTÉVI Stanislas, *Négritude et négrologues*, Paris, Union général d'Éditions, 1972.

-BONNET Henri, *Éthiopiennes de Senghor*, Paris, Hachette-Éducation, 1997.

-BOURGES Hervé, *Léopold Sédar Senghor, lumière noire*, Paris, Mengès, 2006.

-DELAS Daniel, *Poèmes de Léopold Sédar Senghor*, Paris, Bertrand Lacoste, 1989.

-DIOP Papa Samba, *Léopold Sédar Senghor. Poésie*, Paris, Honoré Champion, 2015.

-DURAND Jean-François, *Péguy-Senghor : la parole et le monde*, Paris, L'Harmattan, 1996.

-DURAND Jean-François, *Un autre Senghor*, Montpellier, Presses de l'Université Paul-Valéry – Montpellier III, 1999.

-GIRAULT Jacques et LECHERBONNIER Bernard, *Léopold Sédar Senghor Africanité-Universalité, Itinéraires et Contacts de cultures volume 31*, Paris, L'Harmattan, 2001.

-GUIBERT Armand, *Léopold Sédar Senghor, l'Homme et l'Œuvre*, Paris, Présence africaine, 1962.

-HAUSSER Michel, « Senghor et la pensée sauvage », dans VADE Y., *Modernités 7 : Le retour de l'archaïque*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

-JOUANNY Robert, *Éthiopiennes L.S Senghor : thèmes, écriture, lexique détaillé*, Paris, Hatier, 2002.

-JOUANNY Robert, *Les voies du lyrisme dans les « poèmes » de Léopold Sédar Senghor*, Paris, Champion, 1986.

-LEBAUD Geneviève, *L.S.Senghor ou la poésie du Royaume d'enfance*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1976.

-LEBAUD-KANE Geneviève, *Imaginaire et création dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar SENGHOR*, Paris, L'Harmattan, 1995.

- MOUSSA Pape Samba, *Léopold Sédar Senghor : Philosophie de la culture*, Paris, L'Harmattan, 2011.

-N'DIAYE Pape Guèye, *Éthiopiennes de L. S. Senghor*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1974.

- PASSOU LUNDULU, *Autopsie d'un cas : Léopold Sédar Senghor*, Lubumbashi, Éditions Palu, 1987.

- TOWA Marcien, *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou Servitude ?*, Yaoundé, Clé, 1976.

-VAILLANT Janet G, *Vie de Léopold Sédar Senghor : Noir, Français et Africain* ; Paris, KARTHALA, 2006.

-Bibliothèque historique de la ville de Paris, *Léopold Sédar Senghor, le Poète et les Peintres*, Paris, Bibliothèque historique de Paris, 2006.

4. LES OUVRAGES SUR LES THÉORIES DE LA LECTURE

-AUGE François, *Petites choses sur l'école : Mémoires et réflexions d'un enseignant*, Paris, L'Harmattan, 2014.

- BARON Christine, *La littérature et son autre : utopie littéraire et ironie dans les œuvres de Borges, Calvino et Queneau*, Paris, L'Harmattan, 2008.

-BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

-BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

-BOUVET Rachel, *Étranges récits, Étranges lectures : Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presse de l'Université du Québec, 1998.

-CHARLES Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.

-DUCHET Claude et VACHON Stéphane, *La Recherche littéraire : objets et méthodes*, Saint-Denis, Presses Universitaire de Vincennes, 1993.

- DUFAYS Jean Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.
- DUFAYS Jean-Louis, GEMENNE Louis et LEDUR Dominique, *Pour une lecture littéraire : Histoire, théories, pistes pour la classe* (2^{ème} édition), Bruxelles, De Boeck Université, 2005.
- ECO Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- FINTZ Claude, *Le poème imaginal du corps, de l'œuvre et de la société : Pour une lecture socio-anthropologique de l'œuvre du corps*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- FONAGY Ivan, « Le langage poétique : forme et fonction », dans *Diogène* numéro 51, 1965.
- GENOUVRIER Émile et PEYTARD Jean, « les analyses du style », dans *Linguistique et enseignement du français*, Paris, librairie Larousse, 1970.
- GERVAIS Bertrand et BOUVET Rachel, *Théories et Pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presse de l'Université du Québec, 2007.
- GERVAIS Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, 1993.
- GERVAIS Bertrand, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ Éditeur, 1998.
- HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, P.U.F, 1984.
- HELLENGA Robert, « What is a literary experience like? », dans *New literary history*, 14-1, 1982, pp 105-115.
- ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Hayen-Sprimont, Mardaga, 1997.
- JACQUES Francis, *L'Arbre du texte et ses possibles*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 2007.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris Gallimard, 1978.
- JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F, 1992.
- JOUVE Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993.

-MATHIEU-JOB Martine, *L'entredire francophone*, Bordeaux, Presse universitaire de Bordeaux, 2004.

-MERRI Maryvonne et PICHAT Michaël, *Psychologie de l'éducation : tome 1. L'école*, Rosny-Sous-Bois, Éditions Bréal, coll. « lexifac. Psychologie » 2007.

-MOSCHELL Martin, *Divertissement et consolation : essai sur la société des spectateurs* ; Paris, L'harmattan, 2010.

-PICARD Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, les Éditions de Minuit, 1986.

-PICARD Michel, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1986.

-PLASSARD Freddie, *Lire pour traduire*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007.

-ROELENS Nathalie, *Le lecteur, ce voyageur absolu*, Amsterdam, Rodopi, 1998.

RICOEUR Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.

-ROSSI Micaela, « Du monde et des mots : pour définition du sens lexical », dans *Didactique du lexique : langue, cognition, discours*, Grenoble, ELLUG, 2005.

-TERWAGNE Serge, VANHULLE Sabine et LAFONTAINE Annette, *Les cercles de la lecture : interagir pour développer ensemble des compétences de lecteurs*, Bruxelles, Éditions De Boeck, 2004.

-THALER Danielle, « Ginette Anfousse et le jeu intertextuel », dans *Canadian Children's Literature*, Winnipeg, Manitoba, 1993.

5. LES OUVRAGES SUR LES THÉORIES DE L'IMAGE.

-BAYARD Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, 1998.

-BONHOMME Bérénice, *Triptyque de Claude Simon : du livre au film : une esthétique du passage*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2005.

-CROISILE Bernard, *Tout sur la mémoire*, Paris, Odile Jacob, 2009.

-DEBRAY Régis, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000.

-Eustache Marie-Loup, *conscience mémoire et identité : Neuropsychologie des troubles de la mémoire*, Paris, Dunod, 2013.

-FACCHI Paolo, « rythme du discours, rythme de la pensée », dans DELEDALLE G., *Semiotics and pragmatics : proceedings of the Perpignan symposium 1983*, Foundations of semiotics Volume 18, Amsterdam, John Benjamins, 1989.

-FREUD Sigmund, « La Création littéraires et le rêve éveillé », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1973.

-GAUTHIER Alain, *L'Impact de l'image*, Paris, L'Harmattan, 1993.

-KRYSSINSKI Wladimir, *Carrefours des signes*, La Haye, Mouton éditeur, 1981.

-OUELLET Pierre, *Poétique du regard : littérature, perception, identité*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2000.

-PAIVIO Allan, *Mental Representations: A Dual Coding Approach*, New York, Oxford University Press, 1986.

-PARRET Herman, *Épiphanies de la présence : essais sémio-esthétiques*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006.

-PAVESE Cesare, *travailler fatigue. La mort viendra et elle aura tes yeux*, Paris, Gallimard, 1979.

- PEREZ-SIMON Maude, « Mise en scène du corps et discours politique », dans *Contes de Troie et d'Alexandre*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2006.

-REVOL Bertrand, « L'Image et ses ombres », dans *L'Ombre de l'image : de la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2003.

-TISSOT René, *Épistémologie génétique et psychiatrie*, Paris, L'Harmattan, 2001.

-WIRTH Jean, « La place de l'image dans le système des signes », dans *Cahiers Ferdinand de Saussure, numéro 49*, par la Société Genevoise de linguistique et le cercle Ferdinand de Saussure, Genève, Librairie Droz, 1997.

6. LES OUVRAGES SUR LA RELATION LA LITTÉRATURE/ PEINTURE.

-BARBE Michèle « Le Finale du Rheingold de Fantin-Latour », dans BARBE M., *Musique et Arts plastiques : analogies et interférences*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

-BOUGAULT Laurence, *Poésie et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2005.

-DIDEROT Denis, *Salons*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1975.

-DOUMET Christian, « Du corps au texte », dans *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, éditions Vallon, 2003.

-GENDRAT-CLAUDEL Aurélie, *Le paysage « Fenêtre ouverte » sur le roman : Le cas de l'Italie romantique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

-GILSON Etienne, *Matières et formes*, Paris, Vrin, 1964.

-HORACE, *De arte poetica*, Trad. Marquis de SY, Paris, Bossange et Masson, 1816.

-JAKOBSON Roman et WAUGH Linda, *La Charpente phonique du langage*, Paris, Minuit, 1980.

-KORZILIUS Jean-Loup, *La Peinture abstraite en Allemagne 1933-1955 : sur le chemin vers l'inconnu*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 2001.

-LESSING Gotthold Ephraïm, *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, extraits réunis et présentés par J. Bialostocka et R Klein, Paris, Hermann, 1964.

-MALEBRANCHE Nicolas, « Recherche de la vérité I-II », dans *Œuvres de Malebranche tome III*, Paris, Éditions Charpentier, 1871.

-PADER Hilaire, *La peinture parlante*, Tolose, Arnaud Colomiez, 1653.

-QUIGNARD Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

- QUIGNARD Pascal, « Sur les rapports que le texte et l'image n'entretiennent pas », dans *Petits Traités I*, Paris, Gallimard, 1997.

-RIEGER Angelica, « Le programme iconographique du Perceval Montpelliérain, BI, Sect. Méd. H249 (M), avec la description détaillé du Manuscrit », dans Keith BUSBY K., *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes, Volume I*, Amsterdam, Rodopi, 1993.

-TONDEUR Claire-Lise, *Gustave Flaubert, critique : thèmes et structures*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing company, 1984.

-VAUDAY Patrick, *La matière des images : poétique et Esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2001.

7. LES OUVRAGES SUR LA PHÉNOMÉNOLOGIE

-BERNET Rudolf, *La vie du sujet*, Paris, PUF, 1994.

-BERNET Rudolf, *Conscience et existence : Perspectives phénoménologiques*, Paris, PUF, 2004.

-DUFOURCQ Annabelle, *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, Londres/New York, Springer, 2011.

-GURWITSCH Aron, *Esquisse de la phénoménologie constitutive*, trad. de José Huertas-Jourda, Paris, Vrin, 2002.

-HENRY Michel, « Phénoménologie matérielle et langage(ou pathos et langage) », dans *Phénoménologie de la vie, Tome III : De l'art et du politique*, Paris, PUF, 2004.

-HUSSERL Edmund, *De la synthèse passive : logique transcendantales et constitutions originaires*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. Krisis, 1998.

-HUSSERL Edmund, *Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. Krisis, 2003.

-HUSSERL Edmund, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, tr. KASSIS Raymond et PESTUREAU Jean-François, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2002.

-HUSSERL Edmund, *De la réduction phénoménologique : textes posthumes (1926-1935)*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2007.

-JARAMILLO-MAHUT Monica M., *E. Husserl et M. Proust : à la recherche du moi perdu*, Paris, L'Harmattan, 1997.

-SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.

-RICHIR Marc, *Phénoménologie en esquisse : nouvelles fondations*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. Krisis ; 2000.

-RICHIR Marc, *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. Krisis, 2006.

-SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.

8. LES OUVRAGES SUR LA CRITIQUE ET LA THÉORIE LITTÉRAIRES

-BARTHES Roland, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, 1966.

- BARTHES Roland, « L'effet de réel », dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

-BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus, essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

-BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus, essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

-BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

-BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959

-BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

-BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.

-CONIO Gérard, *La vision Russe de l'Occident*, Lausanne, éditions l'Age d'Homme, 1987.

-ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

- ECO Umberto, *Interprétation et Surinterprétation*, Paris, PUF, 1996.
- FOUCAULT Michel, *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994.
- GAUVIN Lise, *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, seuil, « points/essais » 2004.
- GENETTE Gérard, « Vraisemblance et motivation », dans *Communication*, 11, Paris, Seuil, 1968.
- GENETTE Gérard, *Figure I*, Paris, Seuil, 1966.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- JALOUX Edmond, « L'esprit des livres », dans *Les Nouvelles littéraires artistiques et scientifiques N° 856*, Paris, Larousse, 18 mars 1939.
- JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007.
- KRISTEVA Julia, *Le texte du roman : approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye, Mouton éditeur, 1970.
- LANDHEER Ronald et SMITH Paul J., *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Librairie Droz, 1996.
- MOULOUE Noël et VIENNE Jean Michel, *Langages, connaissances pratiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982.
- SCHUEREWEGEN Franc, *Balzac, suite et fin*, Lyon, éditions ENS, 2004.
- WEISGERBER Jean, *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle, Volume II*, Budapest, John Benjamins Publishing, 1984.
- ZIMA Pierre. V., *Critique littéraire et esthétique : les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003.

9. LES OUVRAGES SUR LA LITTÉRATURE AFRICAINE

-BLACHÈRE Jean-Claude, « les maux du langage dans l'œuvre de Kourouma », dans ALBERT C., *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999.

-DERIVE Jean, *L'Épopée : Unité et diversité d'un genre*, Paris Karthala, 2002.

-CHEVRIER Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984.

-KESTELOOT Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001.

-KESTELOOT Lilyan, « L'enfant pauvre et l'enfant riche ou la bouteille à moitié et la bouteille à moitié pleine », dans LEINER J., *Soleil éclaté : mélanges offert à Aimé Césaire à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire par une équipe internationale d'artistes et de chercheurs*, Gunter Narr Verlag, 1984.

-MATESO Locha, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986.

-Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, ACCT-Karthalat, 1995.

-Ngalasso Nwatha Musanji, « De les soleils des indépendances à En attendant le vote des bêtes sauvages. Quelles évolutions de la langue chez Ahmadou Kourouma ? », dans DIOP P.S., *Littératures Francophones : langues et styles*, Paris, l'Harmattan, 2001.

-NGANDU NKASHAMA Pius, *Négritude et Poétique. Une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Harmattan, 1992.

-TOWA Marcien, *Poésie de la négritude : approche structurale*, Sherbrooke, Naaman, 1977.

10. LES OUVRAGES SUR LA MÉTHODOLOGIE

-BEAUD Michel, *L'Art de la Thèse*, Paris, La Découverte, 1993.

-BIYOGO Grégoire, *Traité de méthodologie et d'Épistémologie de la recherche*, Paris, L'Harmattan, 2005.

-DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale 1*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1989.

-DURAND Daniel, *La Systémique*, Paris, PUF, coll. « Que Sais-je ? » numéro 1795, 1990.

LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1996.

-LAURENT Nicolas, *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette, 2001.

-MENDO ZE (Gervais), *S, comme stylistique : propositions pour l'ethnostylistique*, Yaoundé, L'Harmattan, « coll. Espace l'Harmattan Cameroun », 2009.

-MOTULSKY Bernard, *Implications Épistémologiques de l'approche Systémique*, Laval, Université de Laval, 1980.

-VINCENT Guy-Roger, *Traité de Phénoménologie littéraire : model sémiophysique de la littérature*, Paris, Publisud, 1996.

11. LES AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS, LES DISCTIONNAIRES ET LES FILMS.

-Aristote, *Rhétorique*, (Trad. Jean Lauxerois), Paris, Pocket, 2007.

-Aristote, *Poétique* (Trad. Michel Magnien), Paris, Librairie générale Française, 2012.

BAUDELAIRE Charles, « Théophile Gautier », dans *Œuvres complètes*, Paris, seuil, 1970.

-BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du Mal* (édition de 1861), Paris, Gallimard, 1996.

-BERTAUD DU CHAZAUD Henri, *Dictionnaire des synonymes et contraires*, Paris, dictionnaires le Robert, 1994.

-CAMARA Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

-COLLIN Jacques, *L'eau, le miracle oublié*, Paris, Éditions Guy Trédaniel, 1990.

-COLLIN Jacques, *L'Insoutenable vérité de l'eau*, Paris, Éditions Guy Trédaniel, 1997.

-DE ROQUEFORT Jean-Baptiste-Bonaventure, *Dictionnaire étymologique de la langue française, où les mots sont classés par familles Tome II*, Paris, Decourchant imprimeur-éditeur, 1829.

-DE SAINT-LAMBERT Jean-François, *Les Saisons, Poèmes*. Paris, Chez Salmon Libraire, 1823.

-KIERKEGAARD Søren, *La reprise*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990.

-MESCHONNIC Henri, *Dans le bois de la langue*, Paris, Éditions Laurence Tepe, 2008.

-OLIVAUX Yann, *La nature de l'eau*, Embourg, Éditions Marco Pietteur, 2010.

-PONGE Francis, *Proèmes*, Paris, Gallimard, 1948.

-POQUELIN Jean-Baptiste dit Molière, *Le Tartuffe ou l'Imposteur(1669)*, in *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1979.

REY-DEBOVE Josette et REY Alain, *Nouvelle Édition du petit Robert de Paul Robert*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2000.

- Saint Augustin, *Les Confessions*, (Traduction nouvelle par l'Abbé Gabriel A) tome second, Lyon, Librairie Périsse Frères, 1836.

WILMET Marc, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2007.

-« La parabole des dix vierges », dans la *Bible*. Précisément dans Matthieu 24:1-13.

-POPOVA Anastaysia, film intitulé « *Water : le pouvoir secret de l'eau* » sortie le 28mars 2012, avec les interventions des scientifiques, comme Kurth Wuthrich (prix Nobel de chimie 2002),

1. l'émission « *Rendez-vous en terre inconnue* », diffusée le 21/01/2014 sur France 2, où le guerrier Massai explique pourquoi il a très peur de l'eau mais aucune frayeur devant le Lion.

INDEX DES AUTEURS

A

ADOTÉVI-----313, 325
Aristote -----6, 323, 332
AUGE -----314, 326

B

BARBE-----277, 318, 328
BARON -----100, 314, 326
BARTHES---12, 86, 102, 105, 207, 233, 248, 256, 314,
320, 326
BAUDELAIRE-----17, 39, 323, 332
BAYARD-----277, 278, 316, 328
BEAUD -----11, 322, 331
BERNET-----74, 75, 319, 329
BIYOGO-----12, 322, 331
BLACHÈRE -----19, 322, 330
BLANCHOT-----4, 99, 265, 320, 330
BONHOMME -----101, 316, 328
BONNET -----313, 325
BOUGAULT-----105, 318, 329
BOURGES -----313, 325
BOUVET -----4, 27, 30, 65, 270, 314, 315, 326

C

CAMARA -----62, 273, 323, 332
Chagall---179, 180, 181, 182, 183, 203, 274, 295, 332
CHARLES-----314, 326
CHEVRIER -----229, 230, 309, 322, 331
COLLIN-----323, 324, 332
CONIO -----88, 320, 330
CROISILE-----68, 316, 328

D

DE ROQUEFORT-----17, 324, 332
DE SAINT-LAMBERT-----293, 324, 332
DE SAUSSURE-----23, 323, 331
DEBRAY -----87, 316, 328
DELAS -----313, 325
DERIVE-----237, 322, 331
DIDEROT -----293, 318, 329
DIOP -----313, 322, 325, 331
DOUMET-----298, 318, 329
DUCHET -----66, 67, 314, 326
DUFAYS -----36, 37, 314, 315, 326

DUFOURCQ-----44, 45, 319, 329
DURAND-----3, 12, 62, 129, 309, 313, 323, 325, 331

E

ECO-----12, 315, 320, 321, 326, 330
Erni. -----149, 332
Eustache-----317, 328

F

FACCHI-----91, 317, 328
FINTZ -----255, 315, 327
FONAGY -----170, 315, 327
FOUCAULT -----208, 321, 330
FREUD-----250, 317, 328

G

GAUTHIER-----100, 317, 328
GAUVIN -----19, 321, 330
GEMENNE -----36, 37, 315, 326
GENDRAT-CLAUDEL-----283, 318, 329
GENETTE-----208, 256, 269, 321, 330
GENOUVRIER-----21, 315, 327
GERVAIS -----4, 23, 27, 28, 65, 270, 315, 327
GILSON-----275, 318, 329
GIRAULT-----229, 309, 313, 326
GUIBERT -----313, 326
GURWITSCH -----87, 319, 329

H

HAMON -----315, 327
Hartung-----179, 182, 183, 184, 203, 332
HAUSSER-----63, 313, 326
HELLENGA -----36, 38, 315, 327
HENRY -----61, 62, 319, 329
HORACE -----283, 318, 329
HUSSLER - 7, 10, 12, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52,
53, 54, 55, 56, 57, 76, 80, 81, 236, 239, 241, 254,
319, 320, 329

I

ISER -----66, 315, 327

J

JACQUES ----- 267, 315, 327
JAKOBSON ----- 170, 318, 329
JARAMILLO-MAHUT ----- 58, 320, 330
JAUSS ----- 315, 327
JOUANNY ----- 4, 129, 210, 211, 313, 326
JOUVE ----- 13, 22, 219, 315, 321, 327, 330

K

KESTELOOT ----- 114, 221, 322, 331
KIERKEGAARD ----- 73, 324, 332
KORZILIUS ----- 280, 318, 329
KRISTEVA ----- 90, 321, 330
KRYSSINSKI ----- 96, 97, 317, 328

L

LAFONTAINE ----- 31, 316, 327
LANDHEER ----- 104, 321, 330
LEBAUD-KANE ----- 34, 112, 113, 314, 326
LECHERBONNIER ----- 229, 309, 313, 326
LEDUR ----- 36, 37, 315, 326
LEINER ----- 221, 322, 331
LESSING ----- 291, 318, 329

M

MALEBRANCHE ----- 226, 318, 329
Manessier ----- 152, 332
Masson ----- 191, 192, 193, 194, 195, 295, 318, 332
MATESO ----- 222, 223, 224, 322, 331
MATHIEU-JOB ----- 87, 88, 316, 327
MERRI ----- 28, 29, 316, 327
MOSCHELL ----- 35, 36, 316, 327
MOULOUE ----- 106, 321, 330
89, 317, 328

P

PADER ----- 283, 318, 329
PAIVIO ----- 67, 317, 328
PAVESE ----- 227, 317, 328
PEREZ-SIMON ----- 96, 317, 328
Pessin ----- 199, 200, 201, 203, 332
PEYTARD ----- 21, 315, 327
PICARD ----- 13, 316, 327
PICHAT ----- 28, 29, 316, 327
PLASSARD ----- 95, 316, 327
PONGE ----- 19, 20, 324, 332
POPOVA ----- 324, 332

Q

QUIGNARD ----- 298, 318, 319, 329

R

REVOL ----- 98, 99, 317, 328
RICHIR ----- 82, 320, 330
RICOEUR ----- 316, 327
RIEGER ----- 277, 319, 329
ROELENS ----- 103, 316, 327
ROSSI ----- 93, 94, 316, 327

S

Saint Augustin ----- 68, 69, 70, 72, 324, 332
SARTRE ----- 12, 320, 330
SENGHOR 1, 25, 26, 27, 32, 34, 39, 46, 63, 64, 71, 77,
78, 82, 83, 84, 85, 112, 114, 115, 116, 117, 118,
119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130,
131, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143,
144, 145, 146, 147, 150, 151, 152, 153, 156, 157,
159, 160, 161, 162, 164, 166, 167, 168, 169, 171,
172, 173, 174, 175, 178, 179, 181, 185, 186, 187,
188, 189, 191, 192, 194, 196, 197, 198, 199, 208,
209, 212, 214, 215, 216, 217, 220, 221, 231, 237,
238, 244, 245, 246, 247, 263, 265, 269, 272, 273, 2
Soulages --- 185, 186, 187, 188, 189, 190, 203, 274, 295,

T

TERWAGNE ----- 31, 316, 327
THALER ----- 228, 316, 328
TISSOT ----- 91, 317, 328
TONDEUR ----- 299, 319, 329
TOWA ----- 222, 223, 314, 322, 326, 331

V

VACHON ----- 66, 67, 314, 326
VADE ----- 63, 313, 326
VAILLANT ----- 38, 314, 326
VANHULLE ----- 31, 316, 327
Vermeille ----- 199, 202, 332
VIENNE ----- 106, 321, 330

Z

ZIMA ----- 12, 88, 107, 321, 330

INDEX DES NOTIONS

A

affectif -----20, 29, 32, 100, 124, 325
 Affectivité ----- 325
 anacoluthie ----- 148, 150, 151, 154, 326
 aperception----- 49, 228, 285, 326

B

Blancs ----- 150, 151, 325

C

Compréhension----- 325
 création 34, 40, 56, 62, 64, 99, 112, 113, 208, 226, 236,
 250, 276, 282, 286, 287, 288, 289, 290, 298, 299,
 300, 314, 326, 332
 Crystallisation----- 326

D

Déconstruction -----106, 325
 discontinuité -----13, 110, 132, 133, 139, 140, 148, 150,
 151, 153, 154, 204, 238, 252, 304, 306, 326, 330
 dualité ----- 128, 129, 130, 131, 216, 238, 326

E

émotion -----26, 29, 83, 106, 152, 187, 220, 325
 évanescence----- 98, 100, 101, 102, 107, 246, 296, 325
 évocation-----16, 35, 36, 37, 38, 40, 78, 295, 308, 325, 329
 Expérience de lecture ----- 325

F

fiction -31, 36, 64, 66, 67, 70, 71, 76, 83, 90, 91, 93, 94,
 99, 100, 103, 104, 105, 233, 251, 252, 325
 figuration--10, 18, 25, 68, 75, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 99,
 100, 102, 104, 107, 115, 127, 130, 134, 136, 138,
 146, 156, 159, 160, 164, 165, 166, 168, 173, 175,
 176, 188, 219, 241, 243, 247, 249, 253, 254, 258,
 260, 264, 266, 271, 277, 280, 281, 285, 296, 299,
 325, 331
 Figuration ----- 325
 Flottement----- 42, 325
 Fluctuation----- 42, 325

I

identification-----36, 37, 38, 40, 43, 55, 60, 66, 325
 illusion ----- 106, 140, 145, 211, 252, 254, 298, 299, 326
 illustration ---8, 11, 13, 81, 99, 108, 110, 153, 177, 178,
 179, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 191,
 192, 194, 195, 199, 203, 204, 206, 214, 222, 262,
 267, 268, 271, 272, 276, 277, 279, 280, 281, 282,
 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292,
 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 303,
 304, 305, 326, 331, 332
 image -6, 7, 8, 11, 12, 15, 16, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 32,
 35, 38, 40, 41, 42, 43, 47, 48, 49, 51, 53, 54, 56, 59,
 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 76, 78, 80, 81, 83, 85,
 86, 87, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100,
 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 113,
 115, 123, 130, 134, 136, 141, 142, 151, 152, 154,
 160, 176, 181, 182, 186, 187, 188, 189, 192, 194,
 203, 215, 236, 239, 240, 247, 254, 276, 277, 289,
 290, 296, 298, 303, 308, 317, 319, 325, 329, 330
 imaginaire--23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 40, 62,
 63, 73, 97, 105, 177, 186, 226, 240, 255, 264, 265,
 295, 296, 325, 326
 Imagination----- 325
 intentionnalité ---55, 87, 88, 89, 92, 107, 306, 307, 308,
 325
 intermittence -- 13, 42, 48, 59, 108, 110, 154, 155, 156,
 159, 160, 169, 176, 240, 303, 306, 325
 interprétation----9, 10, 29, 36, 100, 104, 224, 235, 255,
 256, 258, 267, 277, 278, 279, 280, 281, 325
 irréalité -51, 54, 60, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 108, 161,
 165, 216, 218, 234, 254, 284, 285, 286, 303, 304,
 325, 329

L

langue---4, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 61, 62, 63, 64, 90, 92,
 93, 94, 97, 100, 102, 105, 120, 150, 152, 166, 168,
 211, 233, 243, 246, 248, 312, 316, 320, 321, 322,
 324, 325
 lecteur --- 8, 9, 11, 16, 18, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 30,
 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 64, 65, 66, 67, 71, 73,
 78, 84, 86, 87, 88, 89, 92, 96, 97, 99, 100, 101, 103,
 104, 106, 113, 122, 127, 136, 151, 154, 155, 163,
 164, 167, 174, 176, 186, 207, 208, 209, 214, 217,
 218, 219, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 231, 232,
 233, 234, 235, 240, 241, 243, 246, 247, 248, 249,
 250, 251, 252, 253, 255, 256, 258, 260, 264, 265,

266, 267, 268, 270, 271, 278, 279, 281, 288, 292,
295, 296, 299, 301, 304, 305, 306, 308, 310, 311,
316, 325, 331

Lecture-----12, 13, 28, 80, 270, 303, 315, 325, 329
Lire-12, 36, 66, 81, 91, 95, 175, 263, 267, 316, 325, 331
littéralité ----- 325
Livre-lu----- 326
livre-vu 11, 206, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241,
242, 244, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254,
255, 257, 258, 260, 261, 263, 266, 281, 301, 305,
326, 331

M

Métalecture ----- 326
Métissage ----- 326
mythe -- 62, 64, 155, 160, 161, 163, 165, 176, 204, 273,
304, 325, 330

N

Nuit ---120, 123, 125, 126, 163, 164, 224, 253, 264, 326

O

Ombre -----98, 317, 325

P

Perception ----- 325
phantasia--- 6, 7, 8, 9, 11, 13, 15, 41, 42, 43, 44, 45, 46,
48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 77, 80, 81, 85,
108, 110, 111, 117, 132, 133, 141, 146, 148, 154,
155, 166, 172, 173, 176, 204, 206, 207, 213, 214,
218, 225, 226, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 239,
241, 242, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 261, 263,
264, 265, 266, 296, 299, 300, 301, 303, 304, 305,
306, 307, 308, 325, 326, 329, 331
Phantasiai ----- 46, 325
phantasmata 41, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 59, 108,
254, 261, 303, 307, 325, 329
Poème ----- 325
polyphonique ----- 155, 170, 174, 175, 248, 326, 330
présentification 6, 11, 41, 47, 48, 54, 55, 56, 57, 58, 59,
60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 71, 77, 85, 86, 108, 110,
117, 167, 206, 217, 218, 234, 266, 295, 296, 299,
301, 303, 305, 306, 307, 308, 325, 329
Protéiforme----- 326

R

Récréation ----- 326
Représentation ----- 325

Ressouvenir -----72, 73, 325

S

Sens ----- 325
sensations 46, 47, 51, 52, 53, 54, 56, 240, 254, 261, 325
signe linguistique--- 23, 24, 25, 27, 28, 30, 40, 108, 153,
303, 325
Signifiante ----- 325
souvenir ---12, 17, 42, 43, 47, 48, 49, 51, 53, 54, 56, 57,
66, 70, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85,
157, 181, 187, 214, 215, 216, 217, 218, 233, 234,
236, 239, 251, 254, 263, 319, 325
Sujet-lisant----- 325
Syllepse----- 326

T

Thumosynthèse ----- 29, 34, 40, 108, 303, 325
Thymosynthèse----- 29, 34, 40, 108, 251, 303, 306, 325

U

univers diégétique - 6, 8, 18, 60, 65, 71, 90, 95, 97, 107,
110, 133, 141, 143, 146, 148, 150, 154, 155, 156,
157, 159, 160, 161, 165, 166, 167, 175, 176, 216,
218, 219, 242, 245, 247, 261, 264, 284, 291, 295,
304, 306, 307, 325, 330

V

visions-40, 71, 72, 96, 97, 116, 147, 148, 160, 179, 210,
253, 325

INDEX DES ILLUSTRATIONS

- Fig.1 - Hans Erni. Terre promise d'Afrique.
Symphonie en noir et or avec dix-sept lithographies originales de Hans Erni p.153
- Fig.2 - Alfred Manessier - Élégie pour Martin Luther King
Panneau central du tryptique p.156
- Fig.3 - Marc Chagall - Élégie des Alizés p.184
- Fig.4 - Hans Hartung - Élégie des Alizés p.188
- Fig.5 - Pierre Soulages - Élégie de Carthage p.194
- Fig. 6 - André Masson - Chants d'ombre p.197
- Fig.7 - Marc Pessin - « Élégie des eaux », Nocturnes. (1) p.204
- Fig.8 - Marc Pessin - « Élégie des eaux », Nocturnes. (2) p.205
- Fig.9 - Patrice Vermeille - « Élégie des eaux », Nocturnes p.206

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	p.4
DÉDICACE	p.5
REMERCIEMENTS	p.6
EXERGUE	p.7
 INTRODUCTION	 p.8
 PARTIE 1. LECTURE LITTÉRAIRE ET PHANTASIA	 p.17
 1. ACTE DE LECTURE LITTÉRAIRE	 p.19
1.1. Les mots du texte comme fondement	p.20
1.2. Le surgissement des images sous les mots	p.26
1.3. La part de l'affectivité	p.31
1.4. Le moment de l'évasion	p.38
 2. LA PHANTASIA	 p.45
2.1. Les caractéristiques de la phantasia	p.46
2.2. Autour des phantasiai	p.51
2.3. La place des phantasmata	p.55
2.4. La présentification : un concept fondamental	p.59
 3. LA LECTURE COMME ACTE DE PHANTASIA	 p.64
3.1. De la présentification en lecture littéraire	p.65
3.2. De l'image dans la rétention du texte littéraire	p.70
3.3. La relecture : un acte de ressouvenir	p.77
3.4. Lecture littéraire et vie de l'irréalité	p.84

4. LES IMAGES DE LA LECTURE LITTÉRAIRE	p.90
4.1. Les caractéristiques de l'image obvie	p.91
4.2. Le matériau de l'image obvie	p.97
4.3. Ce qui distingue l'image obtuse	p.102
4.4. Les fondements de l'image obtuse	p.107
PARTIE 2. DE LA PHANTASIA DANS LA LECTURE ET L'ILLUSTRATION PICTURALE DES POÈMES DE LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR	p.113
1. DES IMAGES PROTÉIFORMES	p.115
1.1. Le jeu de l'ambiguïté sémantique	p.116
1.2. Une parole silencieuse	p.121
1.3. De la fusion nominative	p.127
1.4. De l'harmonie des contraires	p.132
2. DES APPARITIONS DISCONTINUES	p.137
2.1. La pluralité figurative	p.138
2.2. Du traitement de la temporalité chez Senghor	p.143
2.3. Des spécificités de la spatialité senghorienne	p.148
2.4. Des éléments d'une écriture de la discontinuité	p.154
3. DES APPARITIONS INTERMITTENTES	p.159
3.1. Une écriture de la fluctuation	p.160
3.2. Un univers diégétique logé entre mythe et réalité	p.165
3.3. De l'équivocité de la parole poétique senghorienne	p.170
3.4. Une parole polyphonique	p.174

4. QUELQUES INVARIANTS DE L'ILLUSTRATION SENGHORIEENNE	p.181
4.1. La force noble du métissage	p.182
4.2. L'Afrique terre des mélanges millénaires	p.189
4.3. La richesse des traditions africaines	p.195
4.4. Une nature mystérieuse et sacrée	p.200
PARTIE 3 - DES CONSÉQUENCES DE LA PHANTASIA DANS LA LECTURE ET L'ILLUSTRATION PICTURALE DE LA POÉSIE SENGHORIEENNE	p.209
1. DE L'ŒUVRE DE L'AUTEUR AU LIVRE DU LECTEUR	p.211
1.1. Du côté de la production : l'inconscient à l'œuvre	p.212
1.2. La phantasia créatrice	p.218
1.3. Du côté de la réception : le texte du lecteur	p.223
1.4. La phantasia reproductrice	p.230
2. L'OUVRAGE DU LECTEUR OU LE LIVRE-VU	p.239
2.1. Les caractéristiques du livre-vu	p.240
2.2. Le matériau du livre-vu	p.246
2.3. Le livre-vu : entre perception et phantasia	p.254
2.4. Les enjeux de l'existence du livre-vu	p.259
3. LA POÉSIE SENGHORIEENNE : DE LA LECTURE À L'ILLUSTRATION PICTURALE	p.266
3.1. Lire du perçu au phantasmé	p.267
3.2. Lire du phantasmé au perçu	p.271
3.3. Une illustration picturale à l'intersection des arts	p.273
3.4. De la figuration interne à l'illustration picturale	p.281

4. AUTOUR DE L'ILLUSTRATION PICTURALE	p.286
4.1. L'illustration picturale : entre fidélité et invention	p.287
4.2. L'illustration picturale : entre création et recreation	p.291
4.3. L'illustration picturale : un appauvrissement sémantique	p.295
4.4. L'illustration picturale : un meurtre du texte	p.299
CONCLUSION	p.306
BIBLIOGRAPHIE	p.316
INDEX DES AUTEURS	p.329
INDEX DES NOTIONS	p.331
INDEX DES ILLUSTRATIONS	p.333