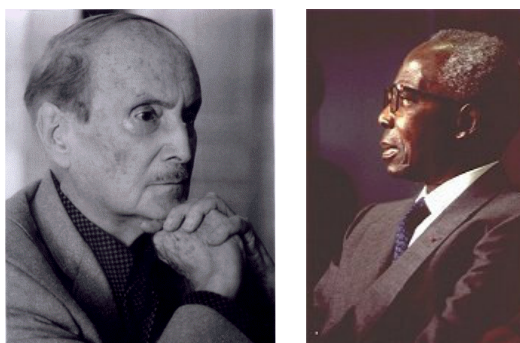


# Le flamboyant et l'exilé : l'horizon persien de Léopold Sédar Senghor

par Loïc Céry

Communication prononcée au colloque international « Postérités de Saint-John Perse », Université de Nice-Sophia Antipolis, 4-6 mai 2000 (actes édités en 2002 : Textes réunis et présentés par Eveline Caduc, Nice, Publications de la Faculté des Lettres Arts et Sciences Humaines de Nice, ILF-CNRS – « Bases, Corpus et Langage », Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse, 2002.)



En son élan d'« Amitié du prince », le vent de la rumeur publique apportait au sage le témoignage vivant et vibrant de l'excellence du roi, « *ornement de nos veilles, honneur du sage sans honneur* », <sup>1</sup> et je cite encore le poème : « *Aux soirs de grande sécheresse sur la terre, j'ai entendu parler de toi de ce côté du monde, et la louange n'était point maigre* ». <sup>2</sup> En son temps, Saint-John Perse déclencha pareils élans louangeurs, tisserand d'*Eloges* pris à son tour dans les mailles élogieuses des dithyrambes. Il n'est jusqu'au nihiliste Cioran qui n'avoua son enthousiasme pour son œuvre, en ses fervents *Exercices d'admiration*. Dans sa superbe, Perse déclina son élection au titre de « Prince des poètes » décerné par ses pairs en octobre 1960, bien qu'il s'accommoda de la pourpre du Prix Nobel. D'avoir succombé aux charmes des « colonies du Roi Lumière » – du roi Leger –, le poète académicien, le Président de la république du Sénégal, l'« ambassadeur du peuple noir », le « Maître de langue » de l'« Elégie des eaux », Léopold Sédar Senghor, célébra lui aussi la grandeur de Saint-John Perse, en des accents qu'il n'est que d'évoquer : « Saint-John Perse réunit les vertus de toutes les poésies du monde » <sup>3</sup> ; « Saint-John Perse est un poète de génie » <sup>4</sup> ; « Saint-John Perse est le plus grand poète de langue française » <sup>5</sup> ; etc... On le voit, de cet autre côté du monde, la louange n'était point maigre.

---

<sup>1</sup> Saint-John Perse, « Amitié du prince », *La gloire des Rois*, III, O.C., p. 70.

<sup>2</sup> Ibid., p. 69.

<sup>3</sup> L.S. Senghor, in *L'Europa letteraria e artistica* (avril 1976), cité par Roméo Lucchese, « Saint-John Perse écrivait pour "mieux vivre" », in *NRF*, « Hommage à Saint-John Perse », février 1976, p. 97.

<sup>4</sup> L.S. Senghor, « Saint-John Perse ou poésie du royaume d'enfance », in *Liberté 1, Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 241.

<sup>5</sup> L.S. Senghor, « Anglophonie et Francophonie », in *Liberté 3, Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil, 1977, p. 461.

S'il en est ainsi, c'est que comme beaucoup, mais sans doute plus que tout autre, Senghor se situe dans le sillage de Saint-John Perse, qui fut pour lui et pour son œuvre, l'un des « génies tutélaires » dont parla Armand Guibert,<sup>6</sup> aux côtés de Claudel, de Mallarmé et de Péguy. Cette présente étude se propose de dresser un panorama de l'influence qu'a pu exercer ce « génie tutélaire » de Saint-John Perse sur l'œuvre et sur la pensée de Léopold Sédar Senghor. Ouvertement, nous prendrons nos distances avec les vagues considérations sur de pâles « affinités » mais aussi avec la véhémence des rapprochements outranciers. Ce sont d'ailleurs là deux tendances opposées auxquelles semblent voués trop souvent ceux que préoccupent les problématiques des parentés littéraires, ceux qui n'hésitent pas à s'aventurer dans les territoires mouvants de ce que la théorie nomme « intertextualité ». Il est temps que dans les études littéraires, soit revalorisé le beau mot d'« influence », qu'il s'agit surtout de réinventer. Trop longtemps, on a cantonné la notion à l'étroite dialectique des précurseurs et des suiveurs, opposant jusqu'à la caricature la splendeur des devanciers à la servilité des épigones. Pour ma part, je verrais plutôt dans ce mot la trace d'une tension féconde, celle de la confrontation des œuvres naissantes ou en cours d'édification avec un héritage librement choisi. Il faudrait à coup sûr renoncer à la vision simpliste du rapport de l'influencé avec des modèles indépassables, plaçant toujours le premier dans cette « anxiété de l'influence » dont parla naguère Harold Bloom, qui avait défini ainsi l'attitude de certains écrivains redoutant en eux-mêmes le poids trop sclérosant de prédécesseurs vénérés.<sup>7</sup> Plus exigeante est sans doute la définition de l'influencé comme « celui qui a gardé l'influx » d'un héritage assumé et reformulé dans le processus de création – et c'est bien la définition que je proposerais ici. Définition exigeante ai-je dit, parce qu'il s'agit, me semble-t-il, avant d'apprécier l'influx, de bien cerner le flux et le reflux. En l'occurrence, le flux serait le mode de confrontation de l'écrivain avec un héritage intégré par lui, reçu en un contexte particulier : il s'agirait de la genèse de l'influence. Le reflux désignerait l'ordre esthétique laissé après cet avènement chez celui qui l'aura connu (et pas forcément subi) ; il s'agirait alors du moment de la reformulation de l'influence, dessinant les modalités propres de l'intertexte. Loin des affres du mimétisme, l'influx ainsi compris, nommerait le moment d'une synthèse où la trace reçue puis redéployée d'une présence textuelle a été suffisamment substantielle pour modifier, pour féconder une vision créatrice.

C'est du reste Senghor lui-même qui reconnut de façon explicite l'importance des influences reçues chez les poètes de la Négritude dont il fut le chantre, avec Aimé Césaire. Revenant sur ses propres années de formation, il discerna en lui le réceptacle d'influences multiples accueillies en une jeunesse ivre de lectures abondantes, riche d'une inoubliable effervescence intellectuelle et poétique. A n'en pas douter, le contact avec l'œuvre de Saint-John Perse fut un moment fort dans l'itinéraire poétique de Senghor. Écoutons-le dans la postface d'*Ethiopiennes*, rédigée en 1954 :

« Les poètes de l'*Anthologie*<sup>8</sup> ont subi des influences, beaucoup d'influences ; ils s'en font gloire. Je confesserai même – Aragon m'en donne l'exemple – que j'ai beaucoup lu, des troubadours à Paul Claudel. Et beaucoup imité. [...]. Je confesserai aussi qu'à la découverte de Saint-John Perse, après la Libération, je fus ébloui comme Paul sur le chemin de Damas ».<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Armand Guibert, *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1969, p. 6.

<sup>7</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of influence : a theory of poetry*, Oxford University Press, 1973, rééd. 1997.

<sup>8</sup> Il s'agit bien sûr de l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* qu'il publia en 1948 aux Presses Universitaires de France, et dont la préface de Jean-Paul Sartre (*Orphée noir*) fit beaucoup pour la fortune du concept même de Négritude.

<sup>9</sup> L.S. Senghor, « Comme les lamentins vont boire à la source », postface d'*Ethiopiennes*, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1964 -1990, p. 157. Toutes les citations de l'œuvre poétique de Senghor seront extraites de cette édition, désormais désignée par l'abréviation *O.P.*

Pétris d'humanités classiques et avides de modernité poétique occidentale : ainsi devons-nous nous représenter les deux brillants khâgneux des années trente qui, sur les bancs du Lycée Louis-le-Grand, projettent de gratifier la très respectable Littérature française d'un cri primal – cri de révolte et de ferveur, le « grand cri nègre » que fera retentir Césaire dès 1939 dans son *Cahier d'un retour au pays natal* et que prolongera Senghor, comme en écho, dans ses *Chants d'ombre*, en 1945. Ce n'est donc pas un hasard si les pères fondateurs de la Négritude ont forgé tous deux leurs poétiques dans un contact dynamique avec des influences librement consenties – et que par ailleurs, ils revendiquèrent : on sait que pour Césaire, ce furent celles de Rimbaud et de Lautréamont, via le surréalisme. Pour Senghor, brassant une culture vertigineuse et un intarissable appétit littéraire,<sup>10</sup> Claudel, Péguy et, plus tard, Saint-John Perse, habitèrent les arcanes d'un horizon créateur et devinrent les pôles complémentaires de la naissance d'un poète à lui-même.

Il est dès lors assez vain de tenter d'escamoter l'analyse d'une réelle *influence* persienne chez Senghor, surtout lorsque l'intéressé lui-même revendiqua si ouvertement la légitimité d'un tel tribut, n'ayant aucun complexe à se placer sous la lumière des héritages. Mais ce serait compter sans le « tabou » que constitue encore la problématique de l'influence littéraire (ou artistique, en général) qui, pour avoir trop longtemps été mal posée, fut jadis déclarée *non grata* de l'orthodoxie critique. Pourtant, on sait bien qu'il en va des tabous comme des totems, et il se pourrait bien que le tabou de l'influence soit le plus sûr moyen de conforter les totems littéraires, à l'abri des investigations les plus salutaires : souvenons-nous du totem qu'a pu constituer pendant longtemps l'image illusoire d'un Saint-John Perse sans précurseurs ni modèles, icône d'un poète *ex nihilo* fort heureusement battue en brèche depuis quelques années par la critique.<sup>11</sup> A vrai dire, un totem de Senghor et de la Négritude ne serait pas moins dérisoire... Plus que jamais, la frilosité critique d'usage dès qu'il s'agit d'aborder la question de l'influence, réputée si délicate, si inconvenante parfois, s'avère pour le moins impropre. C'est même, soyons-en sûrs, l'inconvenante question qui seule, nous permettra en l'occurrence de mesurer combien la poétique senghorienne est redevable d'une immersion consciente dans l'œuvre de Saint-John Perse, jusqu'à illustrer par excellence sa forte présence dans l'imaginaire francophone. Mais il importe de dépasser à coup sûr une interrogation supplémentaire des « affinités électives » entre les deux poètes, l'appréhension du lien de Senghor à Saint-John Perse n'étant pas loin de constituer un cas d'école de cette frilosité critique. Pour excellents que puissent être certains de leurs apports, les plus récentes approches de la question ressortissent encore à mon sens, de ce recul, pour ne pas dire de cette peur, devant la problématique de l'influence.<sup>12</sup> Roger Little, qui a récemment établi la plus

---

<sup>10</sup> On retrouve trace de ce formidable brassage de références multiples qui évite la forfanterie d'une érudition gratuite, dans l'œuvre critique de Senghor – notamment les recueils *Liberté 1, Négritude et humanisme* (op. cit.) ; *Liberté 3, Négritude et civilisation de l'universel* (op. cit.) ; *Liberté 5, Le dialogue des cultures*, Paris, Seuil, 1993.

<sup>11</sup> D'importantes études ont été consacrées ces dernières années à cette question cruciale des influences sous le truchement desquelles l'œuvre de Saint-John Perse vit le jour ; on se référera, entre autres, à deux importants colloques : *Saint-John Perse face aux créateurs*, colloque international d'Aix-en-Provence, décembre 1994, Université de Provence – Fondation Saint-John Perse (actes publiés dans *Souffle de Perse* N° 5/6, juin 1995) ; *Saint-John Perse – Les années de formation*, colloque international de Bordeaux, mars 1994, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III (textes réunis par Jack Corzani, Paris, L'Harmattan, 1996). Plus récemment encore, Colette Camelin a su apporter de nouvelles perspectives à la question, dans *Eclat des contraires. La poétique de Saint-John Perse*, Paris, CNRS Editions, « CNRS Littérature », 1998.

<sup>12</sup> Jusqu'ici, les rapprochements de l'œuvre de Senghor avec le modèle persien auront soit souffert de généralités – se bornant le plus souvent aux simple allusions –, ou auront été déterminées par la démarche comparatiste, mettant en regard les œuvres ou les thématiques. Parmi les récentes études comparatistes à la faveur desquelles ont été envisagées conjointement les œuvres de Saint-John Perse et de Senghor, citons entre autres : Robert Jouanny, « Corps impudiques, corps mémorables. A propos de Senghor, Eluard et Saint-John Perse », in *Recherches et Travaux*, Bulletin N° 36, « Poésie : le corps et l'âme, 1. Depuis Baudelaire », Université Stendhal – Grenoble III, UFR de Lettres, 1989, p. 169 à 184 ; récemment, a été publiée une éclairante étude comparatiste

éclairante analyse de l'intertexte persien de « L'Absente » d'*Ethiopiennes*,<sup>13</sup> préfère quant à lui se tenir à l'écart de catégories qui lui paraissent trop figées : « Hommage, écho, inspiration, influence, intertexte, imitation, plagiat... ne sont pour ainsi dire que des bornes kilométriques sur un chemin sinueux d'une longueur incertaine. »<sup>14</sup> Dans son étude, il entend se limiter à l'arpentage attentif de l'intertexte, dans le domaine duquel il distingue une potentielle alternative au dilemme posé par le constat de l'interférence littéraire : « Convient-il de ne maintenir que le terme le plus récent, celui d'«intertexte», lancé avec la fortune que l'on sait par Julia Kristeva, vu que sa souplesse même recouvre les autres termes de la liste tout en gardant le respect dû à l'individualité des écrits et à l'autonomie des auteurs concernés ? »<sup>15</sup> Pourtant, quand dans la logique de cette hypothèse, Little s'interroge : « Perd-on en précision ce qu'on gagne en subtilité ? », je serais tenté de répondre que poser en profondeur la question de l'influence permettrait justement de conserver à la fois l'une et l'autre : la subtilité dans le traitement de l'intertexte et la précision dans l'analyse du lien. C'est à la fois en créateur conscient et en critique averti que Senghor a lui-même revendiqué clairement l'héritage et ce qu'il implique, le « respect dû à l'individualité des auteurs et à l'autonomie des auteurs concernés » ne lui paraissant en aucune façon contradictoire avec la reconnaissance des influx : à sa manière, il a déjoué le complexe de l'influence, semblant adresser à l'exégète piégé dans la torpeur du tabou l'injonction d'un salutaire dépassement – fût-ce au prix d'une hardiesse inhabituelle. L'intertextualité ne saurait par ailleurs fournir l'opportunité d'un « entre-deux » : son domaine propre est l'analyse des liens existant entre les œuvres et son objectif implicite, la définition de leur nature exacte.<sup>16</sup> Mais en aucun cas, elle ne permet de résoudre la question du « pourquoi » de l'intertexte, question pourtant essentielle et qu'à mon sens, seule l'étude des racines d'une influence suscite et à laquelle elle est susceptible d'apporter un début de réponse. C'est pourquoi pour ma part, je n'analyserai les rapports intertextuels qu'une fois envisagée la nature du lien qui relie Senghor à Perse – tant il m'apparaît que tout particulièrement dans le cas présent, les enjeux de ce lien déterminent le mode d'agencement de l'intertexte. A défaut de quoi on se condamne encore, je crois, à se limiter aux allusions : si c'est bien à juste titre que Roger Little parle du rapport d'« envoûtement » chez Senghor lecteur de Saint-John Perse,<sup>17</sup> évoque le lien de « filiation »

---

de *Vents* et de *L'Élégie des alizés* : Marie Miguet-Ollagnier, « Lecture comparée de *Vents* de Saint-John Perse et de *L'Élégie des alizés* de Léopold Sédar Senghor », in *Modernité de Saint-John Perse ?*, Actes du colloque de Besançon des 14, 15 et 16 mai 1998, textes réunis et présentés par Catherine Mayaux, Presses universitaires franc-comtoises, coll. « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté », 2001, p. 377 à 388.

<sup>13</sup> Nous aurons l'occasion de revenir sur cette étude substantielle, qui tranche avec les seules allusions qui prévalaient jusqu'alors au sujet des traces intertextuelles incontestables du poème « L'Absente » de Senghor, tiré de son recueil *Ethiopiennes* : Roger Little, « L'Absente de tout Senghor : un enjeu intertextuel », in *Un autre Senghor*, colloque de Montpellier, textes réunis par Jean-François Durand, Centre d'études du XX<sup>e</sup> siècle, Axe francophone et méditerranéen, Université Paul Valéry – Montpellier III, 1999, p. 61 à 77.

<sup>14</sup> Ibid., p. 63. Ailleurs, Roger Little avait évoqué beaucoup plus directement la forte influence de Saint-John Perse sur Senghor, depuis même le recueil *Chants d'ombre* : « As president of Senegal and major African poet he [Léopold Sédar Senghor] understands how Perse and Leger can be one man. Claudel and Péguy are not without their influence on his work, but Perse's influence has remained important from *Chants d'ombre* (1945) onwards. » (Roger Little, *Saint-John Perse*, University of London, The Athlone Press, « Athlone French Poets », 1973, p. 94). Plus loin, après avoir cité l'intertexte persien dont relève la deuxième strophe de « L'Absente » d'*Ethiopiennes*, il tempère : « Such proximity to Perse is nonetheless untypical of Senghor despite his attachment to the *verset*, and elsewhere he makes a very positive contribution, in poetry rooted in his own experience, to modern writing. » (Ibid.) Néanmoins, j'essaierai de montrer que ce type de contribution, loin d'être incompatible avec le phénomène d'influence, lui est peut-être subordonné, la formulation d'un apport original se nourrissant, pour un lecteur tel que Senghor, autant de sa « propre expérience » que de ses lectures, ses présences, ses modèles.

<sup>15</sup> Ibid., p. 63-64.

<sup>16</sup> On verra plus loin que Roger Little ne manque pas de poser le délicat problème de la limite entre interférence textuelle et plagiat, ce qui est non seulement légitime, mais nécessaire aussi : cf. *ibid.*, p. 71.

<sup>17</sup> Ibid., p. 69.

revendiqué par lui<sup>18</sup> et débouche sur la belle idée de la « rencontre »,<sup>19</sup> on serait tenté d'aller plus au fond de ces catégories certainement exactes, mais qui méritent d'être étayées, explorées et peut-être précisées.

La présente étude ne vise pas l'exhaustivité, et ne sera pas focalisée sur tel ou tel recueil, considérant l'œuvre de Senghor dans son ensemble et pistant les modalités d'une influence par une approche globale. En complément de l'étude qu'il a consacrée à l'œuvre de Saint-John Perse – et dont il sera abondamment question plus loin –, la nécessité m'est également apparue de plonger dans les dédales des nombreux textes critiques de Senghor, où interviennent souvent d'importantes allusions à Saint-John Perse qui n'ont pourtant jamais été prises en compte ; mises bout à bout, elles permettent néanmoins de compléter, et parfois d'éclairer les contours fixés par le texte de *Liberté 1*.

Voici donc une traversée de l'horizon persien de Léopold Sédar Senghor, sur le double mouvement du flux et du reflux, déterminant dans un premier temps les modèles de la confrontation de Senghor avec l'œuvre de Perse et proposant dans un second temps les repères d'une lecture intertextuelle.

### **Le flux : Senghor arpenteur et interprète de Saint-John Perse**

Tel qu'il l'indique dans la postface d'*Ethiopiennes*, c'est à la Libération que Senghor aurait été confronté pour la première fois à l'œuvre de Saint-John Perse. A cette époque, ses deux premiers recueils poétiques sont déjà écrits : 1945 est l'année même où paraît *Chants d'ombre*, *Hosties noires* datant de 1948. Quelles que soient donc les « empreintes persiennes » que l'on pourrait y déceler, les rapprochements seraient hâtifs qui concluraient à la présence intertextuelle de Saint-John Perse, ici du moins – et à en croire Senghor (mais nous y reviendrons plus tard, une remise en question étant possible en la matière). Le contexte de « la rencontre » est presque théâtralisé par Senghor dans un texte substantiel, un texte dense – comme à l'accoutumée sous sa plume. Il s'agit de l'une des nombreuses études critiques qu'il établit au cours de sa longue activité littéraire, et qui font l'essentiel des recueils *Liberté*. Cette étude intitulée « Saint-John Perse ou poésie du royaume d'enfance » avait préalablement paru dans la revue *La Table ronde* en mai 1962, et sera reprise dans *Liberté 1, Négritude et humanisme*.<sup>20</sup> Dans ces pages, où l'on constate sans peine le souci de clarté du pédagogue et la technicité du grammairien, Senghor retrace avant toute chose cette rencontre avec l'œuvre de Saint-John Perse dans un registre quasi-religieux :

« Je me souviens encore l'Événement. C'était, sur ma table, un nouveau numéro des *Cahiers du Sud*, où j'avais publié un poème en 1938. Nous étions sous l'Occupation. Dans ce numéro, un poème signé Saint-John Perse, avait retenu mon attention.<sup>21</sup> M'avait foudroyé comme Paul sur le chemin de Damas. Il s'intitulait *Exil*. Je connaissais le nom du poète, mais je ne l'avais pas encore lu, alors que j'avais, dans mes tiroirs, la matière de deux recueils. »<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> Ibid., p. 76.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Op. cit., p. 334 à 353.

<sup>21</sup> On peut constater l'antériorité de la découverte de Saint-John Perse telle que la restitue ici Senghor, en comparaison avec ce qu'il en avait dit dans la postface d'*Ethiopiennes* (où il avait parlé de l'époque de la Libération) : outre qu'il précise bien « Nous étions sous l'Occupation », il parle d'« un nouveau numéro des *Cahiers du Sud* ». Or, cette livraison des *Cahiers du Sud* à laquelle il fait allusion et dans laquelle fut publié *Exil*, date de 1942. Après dix-huit mois de captivité (il avait été fait prisonnier le 20 juin 1940 à la Charité-sur-Loire), Senghor fut libéré en janvier 1942 et réintégra l'enseignement. En cette année où se révéla à lui l'œuvre de Saint-John Perse, on comprend dans quelle mesure il put être frappé par les âpres accents d'*Exil* : libéré du Stalag, encore marqué par l'expérience traumatisante de la détention, qui ne l'empêche pas cependant de participer activement à certains réseaux de Résistance dès son retour à la vie civile.

<sup>22</sup> L.S. Senghor, « Saint-John Perse ou poésie du royaume d'enfance », op. cit., p. 334.

On le constate, le motif de « Paul sur le chemin de Damas » est réitéré – l'éblouissement de 1954 s'est mué ici en foudroiement. L'image est lourde de sens pour ce chrétien fervent, et notons que la seule mention qui en est faite dans l'œuvre poétique est fournie par l'occasion dramatique de la mort de son fils Philippe en 1981, tué dans un accident de la route : « *C'est Paul dans la poussière, sur le chemin de Damas, la lumière soudain.* »<sup>23</sup> Par le foudroiement, Paul reçut la révélation – et Senghor file la métaphore :

« Ce fut une révélation esthétique, révélation de ce que je rêvais d'écrire pour traduire, en français et dans notre situation, le ton des poèmes du *Royaume d'enfance*... ».<sup>24</sup>

L'« Événement » est donc de taille : ce n'est rien moins que l'idéal poétique qui se révèle à lui. C'est d'ailleurs ce qu'il confirmera en 1973 dans une étude intitulée *La Parole chez Claudel et chez les Négro-Africains* :

« En tout cas, la première fois que je lus les poèmes de Péguy, plus tard de Saint-John Perse, mais d'abord de Claudel, ils me firent l'effet des poèmes idéaux auxquels j'avais rêvé. »<sup>25</sup>

Le souci de précision dont fait preuve Senghor dans cette appréciation proprement littéraire est donc manifeste, et c'est en grammairien chevronné qu'il aborde l'œuvre et avant tout la langue de Saint-John Perse. Quelques grands thèmes se dégagent de cet examen : le rythme, la notion d'image et la nomination poétique. On ne s'étonnera pas de voir abordés là des traits essentiels de la poétique de Senghor lui-même, les quelques pivots de son intention stylistique. Cette étude sur Saint-John Perse est donc en elle-même porteuse d'une grille de lecture de la propre poétique de Senghor, drainant là une sorte d'auto-herméneutique particulièrement révélatrice – et c'est ce qui fait tout le prix de ce texte qui dépasse bien souvent l'étude critique, pour rejoindre l'étude de soi et la fonction du miroir esthétique.

Senghor dit s'être identifié avant tout au rythme des poèmes de Saint-John Perse, qu'il associe étroitement à la musicalité de ses versets. En cela, dit-il, « Saint-John Perse me comblait ». Il adopte très clairement une lecture paire du rythme persien, privilégiant donc le « rythme binaire ». D'aucuns ont pu souligner à juste titre ce que cette appréciation de Senghor avait de lacunaire,<sup>26</sup> datant d'une époque où prévalait la seule prise en compte des rythmes pairs, aboutissant à un « numérisme » de la conception de la métrique persienne. On sait effectivement qu'il faudra attendre Roger Little, Jacqueline Bateman et Yves-Alain Favre dans les années soixante-dix pour que sur ce point, évolue le regard critique,<sup>27</sup> favorisant l'attention aux accents toniques et rapprochant la métrique persienne de la prosodie anglaise. L'erreur de Senghor est ici achevée par la mise en valeur de la « musicalité » de la langue de Perse – et l'on comprend que cette étude soit antérieure à la publication des *Œuvres complètes* de Saint-John Perse dans la Pléiade en 1972, dans laquelle le poète insiste sur sa défiance vis-à-vis de cette survalorisation de la notion de musicalité en poésie.<sup>28</sup>

Quoiqu'il en soit, cette appréciation permet de jauger les propres options de Senghor en matière de rythme poétique. On comprend mieux alors cette insistance sur la musicalité, très importante dans la conception du rythme propre à Senghor, dont les poèmes sont souvent

<sup>23</sup> « Elégie pour Philippe-Maguilen Senghor », in *Elégies majeures, O.P.*, p. 288.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> L.S. Senghor, *La Parole chez Paul Claudel et chez les Négro-Africains*, Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines, 1973 – repris in *Liberté 3, Négritude et civilisation de l'universel*, op. cit., p. 349.

<sup>26</sup> Cf. Gérard Dessons, *Rythmique de Saint-John Perse*, thèse de Doctorat, Université de Paris VIII, 1989, p. 241.

<sup>27</sup> Cf. Roger Little, *Saint-John Perse*, op. cit. ; Jacqueline Bateman, « Questions de métrique », in *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, « Lectures de Saint-John Perse », Paris, Klincksieck, 1976, p. 27 à 56 ; Yves-Alain Favre, *Saint-John Perse. Le langage et le sacré*, Paris, Librairie José Corti, 1977, p. 23 à 25.

<sup>28</sup> Cf. par exemple la lettre à Jacques Rivière du 5 juillet 1910, *O.C.*, p. 675, ou encore la lettre à la *Berkeley Review*, « sur l'expression poétique française », *O.C.*, p. 568.

conçus avec un accompagnement instrumental. Il est par ailleurs édifiant de constater que c'est à partir de la rencontre de la poésie de Saint-John Perse, c'est-à-dire après *Hosties noires* (à se fier donc aux précisions citées plus haut) que, comme le dit Gérard Dessons, « la poésie de Senghor, d'accentuelle, devient syllabique et métrique » – ce que confirme d'ailleurs ce commentaire du poète à propos de la nature du verset dans son œuvre :

« La plupart des verstes se composent de deux groupes de mots. Ici, ce n'est pas fait de propos délibérés. En effet, avant *Ethiopiennes*, je ne comptais pas le nombre de syllabes contenues dans chaque verset ou dans chaque groupe de mots. [...] Après *Ethiopiennes* j'emploie régulièrement un nombre pair de syllabes, mais pour obtenir un certain effet, j'emploie, plus rarement, un nombre impair. »<sup>29</sup>

Cette mutation de la métrique senghorienne,<sup>30</sup> attestée par ces mots, démontre combien il est abusif de rattacher – comme il est d'usage – le verset de Senghor à celui de Claudel exclusivement. Faut-il rappeler que la pratique du verset qui est celle de Claudel se rapporte plus à des groupes rythmiques qu'à des unités syllabiques (et c'est pour quoi il est communément dit « cadencé ») alors que tel qu'il est exploité par Saint-John Perse, le verset est dit « métrique », d'avoir conservé les empreintes de la versification.<sup>31</sup> De sorte que, si l'on ne peut nier que c'est bien Claudel qui inspira à Senghor le modèle formel du verset,<sup>32</sup> il serait vain d'ignorer que dans sa pratique, il est beaucoup plus proche de Saint-John Perse que de Claudel – particulièrement donc à partir d'*Ethiopiennes*, qu'il suffit de relire pour mesurer combien le verset de Senghor y gagne en ampleur déclamatoire. Les attermolements dont ont fait preuve sur ce point certains commentateurs de son œuvre sont d'ailleurs assez révélateurs de la frilosité dont il était question plus haut quant à la problématique de l'influence. De s'être trop longtemps limité à des allusions superficielles, le rapprochement du verset senghorien de ses modèles claudélien et persien a pu être par la suite contesté à tort, certains craignant de voir nier ainsi l'originalité de Senghor. Pourtant, point n'est utile sur ce terrain, de faire mystère des enseignements d'un examen objectif de la métrique de Senghor, surtout quand l'intéressé a lui-même reconnu que le modèle du verset s'imposa à lui à travers les exemples de Claudel, de Péguy et de Saint-John Perse, lui apportant du reste une solution à la funeste alternative entre l'imitation servile de la poésie française et la fidélité aux racines « négro-africaines » – et à ce titre, on peut parler ici d'une influence salvatrice :

---

<sup>29</sup> L.S. Senghor, lettre du 31 décembre 1971 à Renée Tillot, citée in Renée Tillot, *Le rythme dans la poésie de L.S. Senghor*, Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines, 1979, p. 57. Senghor avait déjà reconnu ce tournant que constitue *Ethiopiennes* dans son œuvre, marquant une plus grande préoccupation de la rigueur métrique et une réelle inspiration de la « prosodie française ». Nul doute que dans ces racines prosodiques, la capacité de Saint-John Perse à accueillir le rythme syllabique dans le verset fut une source essentielle : « Dans mes premiers recueils de poèmes, *Chants d'ombre* et *Hosties noires*, je me suis laissé presque uniquement guidé par l'inspiration, formant les versets selon une espèce d'inspiration ou d'impulsion naturelle. A partir d'*Ethiopiennes*, je commençai à organiser ce qui était naturel. Je cherchai à fonder ma poésie sur la prosodie française, en respectant ses principes naturels, c'est-à-dire dans l'esprit de la langue française. » (L.S. Senghor, lettre à S.W. Ba, citée in S.W. Ba, *The concept of negritude in the poetry of Senghor*, Princeton University Press, 1973, p. 131.)

<sup>30</sup> Pour un panorama des différents aspects du rythme syllabique chez Senghor, on se référera à l'excellente étude de Renée Tillot, *Le rythme dans la poésie de L.S. Senghor*, op. cit., p. 56 à 64.

<sup>31</sup> Cf. Michèle Aquien, Georges Molinié, *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, « La Pochothèque », 1996, p. 728 : « Le verset dit cadencé n'a pas de caractère métrique aussi traditionnellement marqué. Sa cadence, fondée plutôt sur des groupes rythmiques, repose également sur le travail d'une syntaxe lyrique et oratoire, qui joue sur de grands ensembles [...]. Le verset de Claudel est l'exemple que l'on donne de ce type de versets [...] ».

<sup>32</sup> C'est d'ailleurs Senghor lui-même qui le reconnut très clairement : « [...] parmi les Français, c'est le poète Paul Claudel qui m'a le plus charmé, partant, influencé. Ne serait-ce que sous la forme du verset, que j'ai fini par adopter. » (*La Parole chez Paul Claudel et chez les Négro-Africains*, op. cit., p. 348.)

« J'ai commencé par imiter les poètes que j'admirais : en particulier, les romantiques et les symbolistes. Mais, après mes études à la Sorbonne, nommé professeur au lycée de Tours, je me suis mis à réfléchir sur la poésie. D'autant que [...] les cours que je commençais de suivre à l'École pratique des Hautes Etudes m'avaient amené à lire, et des poètes négro-américains, et surtout des poètes négro-africains. C'est en traduisant leurs poèmes que je me suis aperçu que le vers négro-africain, traduit en français, débordait l'alexandrin. C'est alors que j'ai détruit tous mes poèmes et, repartant de zéro, que je me suis mis à la recherche d'un vers nouveau, que j'ai fini par trouver dans le verset de Paul Claudel, comme de Charles Péguy et de Saint-John Perse. C'est pourquoi je n'ai gardé que les poèmes écrits après 1935. »<sup>33</sup>

Ceci aurait dû suffire à faire taire les négations a posteriori : on ne saurait être plus clair quant aux fondements du choix pour le verset, choix d'autant plus important qu'il induit pour le poète l'assentiment pour une forme adéquate à son souffle propre et conforme à son identité. Quant à l'originalité de Senghor dans son usage du verset, elle est suffisamment manifeste et n'a point besoin de stratagèmes pour être défendue ; elle a d'ailleurs été pleinement explorée par Renée Tillot,<sup>34</sup> qui constate pourtant : « le verset de Senghor s'apparente à celui de Saint-John Perse. »<sup>35</sup>

Comme on le notera pour chacune des catégories poétiques envisagées dans l'étude de *Liberté I*, les analyses de Senghor obéissent toujours à la même logique, consistant à rapprocher les choix pratiqués par Saint-John Perse, des traits esthétiques propres selon lui à la poésie négro-africaine. Cette attitude, qui lui est si caractéristique (on y reviendra), équivaut dans une certaine mesure, à s'appropriier les repères de la poétique persienne, qui deviennent sous sa plume des avatars objectifs de la Négritude. C'est en cela que presque systématiquement dans ce texte, il opère un constant va-et-vient entre la prise en compte des catégories persiennes en tant que telles et la précision de leur similitude avec des racines africaines, de sorte que c'est une étonnante « lecture en Négritude » de Saint-John Perse qu'il construit là. Pour le rythme donc, il s'attache à rapprocher ce qu'il conçoit comme la caractéristique de la métrique persienne, à savoir le « rythme binaire », du rapport indissociable à ses yeux entre la Négritude et la notion même de rythme – et de rythme binaire tout particulièrement. Sur le modèle de toute la phraséologie qu'il a développée dans plusieurs textes théoriques, il montre combien ce rythme binaire est consubstantiel à l'expression des « Forces vitales » et au jaillissement de l'émotion :

« De savants critiques – Roger Caillois, Alain Bosquet – ont montré que le verset de Perse est composé de vers blancs, librement répartis : hexasyllabes, octosyllabes, décasyllabes, alexandrins. Ce que je veux souligner, c'est que, sous ses différents aspects, c'est le rythme binaire, celui de l'amble, le rythme même des *Forces vitales* : celui des jours et des saisons, du flux et du reflux, du battement du cœur, de la respiration, de la marche, de l'amour. »<sup>36</sup>

Or, on le sait bien, vitalisme et émotion sont, dans la dialectique senghorienne, les deux paradigmes constitutifs du lien entre rythme et Négritude. Dans *Liberté I*, cherchant à cerner « les lois de la culture négro-africaine », il définit le rythme comme étant « l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des Autres, l'expression pure de la force qui, à travers les sens, vous saisit à la racine de

<sup>33</sup> L.S. Senghor, *La poésie de l'action. Conversations avec Mohamed Aziza*, Paris, Stock, 1980, p. 102-103.

<sup>34</sup> Cf. Renée Tillot, *Le rythme dans la poésie de L.S. Senghor*, op. cit., p. 56 à 64.

<sup>35</sup> Ibid., p. 70.

<sup>36</sup> L.S. Senghor, « Saint-John Perse ou la poésie du royaume d'enfance », op. cit., p. 335. Prenant modèle sur l'« amble », Senghor est ici assez proche de cet « iambe » qui n'a pas manqué de le marquer dans sa lecture de Claudel.



l'être. »<sup>37</sup> Véritable « sceau de la Négritude »,<sup>38</sup> le rythme est conçu comme virtualité ontologique du Nègre soumis au primat de l'émotion :

« Le Nègre [...] est d'un monde où la parole se fait spontanément rythme dès que l'homme est ému, rendu à lui-même, à son authenticité [...]. Les poètes nègres, ceux de l'*Anthologie* comme ceux de la tradition orale sont, avant tout, des "auditifs", des *chantres*. Ils sont soumis tyranniquement, à la "musique intérieure", et d'abord au rythme. »<sup>39</sup>

Le plus frappant est de voir suggérés ces traits alors même que Senghor traite de Saint-John Perse : ainsi, comment comprendre le terme d'« émotion-expression » qu'il utilise dans l'étude de *Liberté 1*, ou comment considérer le passage précité de la postface d'*Ethiopiennes*, qui suit de près l'allusion à l'influence persienne ? Comme dans bien d'autres textes, c'est au détour d'une analyse spécifique qu'affleure le rappel théorique des règles d'or de cet essentialisme acharné qu'induit l'idée même de Négritude, à l'image de cette ontologisation du rythme et de l'émotion nègres. C'est dans cet esprit que dans ces deux textes, l'appréhension du rythme reste caractéristique des tables de la loi de la Négritude : ainsi donc l'extrait de la postface d'*Ethiopiennes* rappelle-t-il les présupposés d'une « essence nègre »,<sup>40</sup> alors que le terme d'« émotion-expression » est conforme à la constante valorisation de l'émotion comme mode de connaissance supérieure, de « connaissance intégrale ». <sup>41</sup> Toutes ces considérations viennent de surcroît compléter d'une certaine façon la proximité formelle que distingue Senghor entre les pratiques persiennes et les données du rythme nègre. Dans l'étude de *Liberté 1*, il commence par observer cette proximité en prenant en considération – pour mieux la contester – l'accusation de « monotonie » que d'aucuns pourraient porter au déploiement du rythme prétendument régulier et binaire de Saint-John Perse, à l'instar d'une certaine tradition :

« On a parlé du style *rhapsodique* du Poète – du "style périodique", pour parler comme Perse. C'est le style des grands poèmes traditionnels : de l'ode et de l'épopée. Et on a vite fait de le taxer de *pléonasme* et de *monotonie*. Et il est vrai que ce peut être la première impression d'un lecteur contemporain. Mais ce n'est là qu'une première impression, fautive à l'analyse. »<sup>42</sup>

Plus loin, Senghor précise de quelle tradition il s'agit – et les soubassements du raisonnement s'éclairent alors :

---

<sup>37</sup> L.S. Senghor, « Eléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine », in *Liberté 1*, op. cit., p. 281.

<sup>38</sup> Cf. L.S. Senghor, « De la négritude », in *Liberté 3*, op. cit. : « Le rythme, c'est incontestablement, le sceau de la Négritude. »

<sup>39</sup> L.S. Senghor, « Comme les lamentins vont boire à la source », postface d'*Ethiopiennes*, op. cit., p. 161. Donné comme paradigme suprême de la spécificité du langage poétique nègre, le rythme permet, en son sein, le développement d'autres virtualités, consubstantielles au Nègre, l'émotion et l'humour : « Nombri même du poème, le rythme qui naît de l'émotion, engendre à son tour l'émotion. Et l'humour, l'autre face de la Négritude. » (ibid., p. 164). Etonnant paradoxe à vrai dire, pour celui qui voulut jadis déchirer « les rires *banania* de tous les murs de France »... (« Poème liminaire, à L.G. Damas », in *Hosties noires, O.P.*, p. 55).

<sup>40</sup> Il y aurait bien sûr beaucoup à dire au sujet de ce concept, à propos duquel tant de commentaires ont été faits : l'impasse essentialiste de la Négritude est aujourd'hui fort heureusement dépassée. Rappelons simplement que dans de nombreux textes théoriques, Senghor a développé cette idée d'une essence nègre, fût-ce à propos des virtualités propres à la sensorialité dans la perception du monde ou de l'émotion ontologique ; nous y renverrons pour l'essentiel. En voici tout de même quelques morceaux de bravoure : « La raison européenne est analytique par utilisation, la raison nègre est intuitive par participation. » (*Les fondements de l'africanité*, Paris, Présence africaine, 1967, p. 256) ; « Le Nègre a les sens ouverts à tous les contacts, aux sollicitations les plus légères. Il sent avant que de voir et il réagit, immédiatement, au contact de l'objet, voire aux ondes qu'il émet de l'invisible. C'est sa puissance d'émotion, par quoi il prend connaissance de l'objet. » (« De la Négritude », in *Liberté 3*, op. cit.)

<sup>41</sup> Cf. « De la Négritude », in *Liberté 3*, op. cit., p. 259.

<sup>42</sup> L.S. Senghor, « Saint-John Perse ou poésie du royaume d'enfance », op. cit., p. 337.

« La monotonie [...] n'est qu'une première impression. Comme dans les chants populaires, *singulièrement dans les chants nègres*, où le rythme de base, despotiquement affirmé, cache, à l'auditeur distrait, les syncopes et contrepoints du chanteur ; où, dans la même phrase mélodique, se glissent de délicates variantes, qui ne sont perçues que par des oreilles délicates. Comme le fait remarquer Gide dans *Voyage au Congo*. »<sup>43</sup>

Ailleurs, il a montré combien ce « rythme de tam-tam africain, lancinant, monotone, despotique »<sup>44</sup> dissimule en réalité un « polyrythme » et « une sorte de contrepoint rythmique » sous-jacent à la voix humaine et « qui évite à la parole cette singularité mécanique qui engendre la monotonie », ajoutant : « Le poème apparaît, ainsi, comme une architecture, une formule mathématique fondée sur l'*unité dans la diversité*. »<sup>45</sup> N'est-il pas dès lors plus que probant de voir la même expression d'« unité dans la diversité » – attestant donc la richesse, la souplesse de la régularité rythmique – utilisée également dans l'étude sur Perse, lorsque Senghor y précise d'entrée de jeu au sujet du rythme binaire qu'il perçoit comme dominant dans la métrique persienne :

« Il est régulier, mais point monotone. Pour la raison que voilà et parce qu'à la crête du sentiment-idée, de l'émotion-expression, comme d'une vague, jaillit un vers impair. L'*unité dans la diversité*, telle est la loi majeure des poésies traditionnelles. »<sup>46</sup>

L'œuvre de Saint-John Perse est évidemment placée ici du côté de ces « poésies traditionnelles » – ce qui, sous la plume de Senghor, est bien sûr plus que laudateur. Malgré les fines subtilités de sa langue,<sup>47</sup> Perse le « rhapsodique » pourrait donc être condamné à tort – de la part d'esprits occidentaux ne distinguant pas cette « unité dans la diversité » –, sous le grief de monotonie, subissant en cela le même sort que les poètes de la Négritude, car « Reprocher, à Césaire et aux autres, leur rythme, leur “monotonie”, en un mot leur style, c'est leur reprocher d'être nés “nègres”, antillais ou africains, et non pas “français” sinon chrétiens ; c'est leur reprocher d'être restés eux-mêmes, irréductiblement sincères. »<sup>48</sup> Invariablement donc, tant dans ses aspects extérieurs que ses implications endogènes, le rythme est considéré par Senghor comme le premier indice de l'originalité marquée de l'écriture persienne, enserrée par ailleurs dans une grille interprétative qui ne manque pas de lui attribuer une négritude putative.

C'est la notion d'image poétique qui fournit à Senghor, dans son étude de *Liberté I*, le second grand axe de sa lecture persienne. Rappelons tout d'abord que pour lui, l'image est l'autre élément constitutif du poème, pourvu qu'il soit étroitement associé au rythme – et il insiste souvent sur ce lien :

« Mais l'image n'exprime pas la réalité *essentielle*, la sous-réalité ; elle ne parle pas à notre imagination et à notre cœur, elle ne provoque pas l'émotion, l'*ébranlement* de notre être si elle n'est pas *rythmée*. Le rythme est consubstantiel à l'image. C'est, en dernière analyse, la substance, la sous-réalité de l'image. »<sup>49</sup> ; « L'image ne serait pas sentie, partant comprise, ne serait pas expression si elle n'était pas rythmée. »<sup>50</sup>

<sup>43</sup> Ibid., p. 338. C'est moi qui souligne.

<sup>44</sup> L.S. Senghor, « L'apport de la poésie nègre au demi-siècle », *ibid.*, p. 145.

<sup>45</sup> L.S. Senghor, « L'esthétique négro-africaine », in *Liberté I*, op. cit., p. 212.

<sup>46</sup> L.S. Senghor, « Saint-John Perse ou poésie du royaume d'enfance », op. cit., p. 335.

<sup>47</sup> Cette subtilité fait bien entendu l'objet d'analyses attentives de la part de Senghor dans son étude : cf. *ibid.*, p. 165.

<sup>48</sup> L.S. Senghor, « Comme les lamentins vont boire à la source », postface d'*Ethiopiennes*, op. cit., p. 165.

<sup>49</sup> L.S. Senghor, « Eléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine », in *Liberté I*, op. cit., p. 281.

<sup>50</sup> L.S. Senghor, « Le réalisme d'Amadou-Koumba », in *Liberté I*, op. cit., p. 276.

Selon l'esthétique senghorienne, c'est donc le rythme qui confère au langage poétique son pouvoir démiurgique : « Seul le rythme provoque le court-circuit poétique et transmue le cuivre en or, la parole en verbe. »<sup>51</sup> De telle sorte qu'une image qui n'aurait reçu sa charge poétique de cet imperium rythmique serait considérée comme une entité artificielle, un procédé quelque peu arbitraire. Il suggère bien dans son étude l'alliance harmonieuse de l'image et du rythme qui irrigue selon lui le verbe persien, et c'est donc là un premier gage de conformité à sa propre conception de l'image poétique. En le suggérant clairement, il y oppose l'usage de l'image propre aux surréalistes, chez qui cette sacro-sainte alliance au rythme étant négligée, seule prévalait la surenchère d'images coupées de leurs racines rythmiques : occasion d'affirmer sa défiance envers le surréalisme (nous y reviendrons). Par opposition, le « poète de génie » que fut à ses yeux Saint-John Perse réussit à respecter ce lien ontologique :

« Il suffit de lire le premier poème de Perse qui vous tombe sous les yeux. C'est un tissu d'images, comme dans les poèmes traditionnels. Pourquoi ? [...] parce que telle est une des qualités essentielles du poème, qui le distinguent de la prose, et que Saint-John Perse est un poète de génie. Les surréalistes l'avaient bien compris, qui se livraient au "stupéfiant image". Dommage seulement qu'ils eussent oublié, pour la plupart, les autres qualités : le rythme et la mélodie. »<sup>52</sup>

Dans un autre texte, à la faveur d'un développement sur l'importance du fait musical dans le langage poétique, il revient sur cette opposition à l'image surréaliste, classant au passage Saint-John Perse parmi les « poètes ultramarins » chez qui la force des images provient du « charme musique », de la « puissance musicale » à l'œuvre dans leur poésie – et l'allusion de l'étude de *Liberté 1* est comme précisée ci :

« On a parlé du "stupéfiant image" aux beaux temps du surréalisme. C'est le *charme musique* qui fait la beauté de la langue, en tout cas de la poésie française. L'apport des poètes ultramarins, dans ce domaine, a été remarquable : d'Evariste Désiré de Parny à Saint-John Perse. Plus près des forces cosmiques, c'est par la puissance musicale de leurs vers qu'ils font lever les images. »<sup>53</sup>

Hormis ce profond lien au rythme, l'image prisée par Senghor est de nature analogique, tel qu'il l'explique dans ses textes théoriques, voulant respecter ainsi ce qui fonde selon lui l'« image négro-africaine » :

« L'image négro-africaine n'est [...] pas image-équation, mais *image-analogie* [...]. L'objet ne signifie pas ce qu'il représente, mais ce qu'il suggère, ce qu'il crée. L'Eléphant est la Force ; l'Araignée, la Prudence ; les cornes sont Lune ; et la Lune Fécondité. Toute représentation est image, et l'image, je le répète, n'est pas équation, mais *symbole*, idéogramme. »<sup>54</sup>

Le domaine linguistique que recouvre la notion d'analogie est, reconnaissons-le, très vaste (et peut donner lieu tout aussi bien à des figures allégoriques – c'est en fait ce qui est spécifié ici – qu'à certaines métaphores), mais Senghor montre souvent son attachement à ce qu'il considère avant tout comme la portée symbolique du langage. Dans son analyse du style de Saint-John Perse, il s'intéresse à la structuration des images telles qu'elles sont agencées par la poète et à ce propos, nous gratifie de toute une démonstration substantielle sur la porosité qui existe entre les notions de comparaison, d'image analogique et de symbole, observant que c'est la comparaison qui constitue à proprement parler l'image analogique, la métaphore

---

<sup>51</sup> L.S. Senghor, « Comme les lamentins vont boire à la source », postface d'*Ethiopiennes*, op. cit., p. 160.

<sup>52</sup> L.S. Senghor, « Saint-John Perse ou poésie du royaume d'enfance », op. cit., p. 341.

<sup>53</sup> L.S. Senghor, « La francophonie comme culture », in *Liberté 3*, op. cit., p. 84-85.

<sup>54</sup> L.S. Senghor, « L'Esthétique négro-africaine », in *Liberté 1*, op. cit., p. 210.

déterminant surtout le champ du symbole, le point commun des deux entités étant la tension induite par une relation intime à l'objet.<sup>55</sup> On comprend donc son assentiment pour les images de Saint-John Perse, chez qui prédomine cette pratique de la « relation » que Senghor met en avant, quoiqu'il en soit des catégories linguistiques mises en jeu – et c'est ce qu'il constate : « Saint-John Perse use de toutes les figures avec une variété et une maîtrise rarement égalée », s'empressant d'ajouter : « Ce qui nous repose de la fatigante monotonie des procédés surréalistes. »<sup>56</sup> A nouveau, l'estocade est vive contre les usages qu'il considère frivoles ou complaisants dans l'exploitation des ressources de l'image poétique par les surréalistes (le fameux « stupéfiant image »), jamais sous-tendue comme chez Saint-John Perse par une écriture non pas automatique, mais « savamment, subtilement dirigée »<sup>57</sup> ; cette opposition réitérée par Senghor dans le texte est d'ailleurs riche d'enseignements. Elle révèle l'un des plus importants aspects de l'influence persienne sur ses conceptions propres, en cela qu'il s'identifie à la position qu'il considère comme étant celle de Saint-John Perse par rapport à la modernité poétique et à la tradition. Vers la fin de l'étude, il dénonce la critique structuraliste des années soixante qui n'avait pris en compte chez Perse que le seul contemporain et « la poétique » au détriment du traditionnel et de la poésie.<sup>58</sup> A ses yeux, l'éminente modernité de Saint-John Perse ne fait aucun doute par bien des aspects,<sup>59</sup> mais le travail minutieux de la langue, le souci de la « propriété » du mot (selon l'expression qu'aimait à employer le poète) font de Saint-John Perse, selon lui, également un classique. C'est cette symbiose du moderne et du classique qu'il salue,<sup>60</sup> et l'on peut y voir sans peine une façon pour lui, par complète identification, d'affirmer, d'ancrer sa propre situation en poésie, à travers la valeur exemplaire d'un modèle d'équilibre.

L'équilibre : tel est justement, aux yeux de Senghor, la vertu principale de l'image persienne, qui repose sur de multiples « correspondances » liant de façon étroite le concret et l'abstrait – et c'est ce qu'il détaille en s'intéressant à la structure du symbole comme « signe d'identité », donnant lieu chez Perse à « l'un des plus merveilleux jeux de correspondances, de comparaisons et de métaphores. »<sup>61</sup> C'est aussi, et de manière encore plus précise, ce qu'il observe à deux reprises dans *Liberté 3, Négritude et civilisation de l'universel*, plaçant Saint-John Perse par excellence au premier rang de ceux qui ont garanti, dans la modernité poétique, par le truchement de cette alliance du concret et de l'abstrait, les qualités d'équilibre de la poésie française :

« Il reste, encore une fois, que la *Révolution culturelle* de 1889, de Bergson à Sartre, de Rimbaud à Péguy, si elle a bouleversé la langue française, elle ne l'a pas disloquée. Pas même l'aventure surréaliste. [...] Il y a seulement que cette *symbiose* du concret et de l'abstrait, du précieux et du populaire chez les grands écrivains contemporains de langue française, et surtout chez les poètes, que ces inversions et ruptures de construction, ces images analogiques, assonances et allitérations ont rapproché le français de l'anglais en lui donnant couleurs et muscles et musique – sans lui faire perdre ses vertus essentielles, qui sont la clarté et l'équilibre. Qualités dont témoigne Saint-John Perse, le plus grand poète vivant de langue française [...]. »<sup>62</sup>

« En combinant toutes ces ressources dans une symbiose du concret et de l'abstrait, du populaire et du précieux, en mêlant l'inversion et la rupture de construction, la simple nomination et l'image,

<sup>55</sup> Cf. L.S. Senghor, « Saint-John Perse ou poésie du royaume d'enfance », op. cit., p. 341.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Ibid., p. 349.

<sup>58</sup> Cf. ibid., p. 352.

<sup>59</sup> Se référant à Gaétan Picon, il atteste l'un des paramètres qu'il envisage comme la plus sûre aune de la modernité de l'écriture, à savoir le fait que, comme dans *Exil*, le poème se fait commentaire de l'acte de création (l'auto-énonciation) : cf. ibid., p. 344.

<sup>60</sup> Cf. ibid., p. 338 : « Perse est un moderne [...] et aussi un ancien ».

<sup>61</sup> Ibid., p. 343.

<sup>62</sup> L.S. Senghor, « Anglophonie et francophonie », in *Liberté 3, Négritude et civilisation de l'universel*, op. cit., p. 461. Pour illustrer ces qualités de « clarté » et d'« équilibre », Senghor cite par la suite quatre vers de *Vents*.

l'assonance et l'allitération, les grands poètes français du XX<sup>e</sup> siècle – un Claudel, un Péguy, un Saint-John Perse – ont porté la poésie française au niveau des plus grandes poésies du monde et des temps, sans lui faire perdre son équilibre. »<sup>63</sup>

Qu'il s'agisse du lien au rythme ou de l'alliance du concret et de l'abstrait, les aspects de l'image chez Saint-John Perse sont décidément pour Senghor autant de points d'appui pour affirmer une communauté esthétique et en profiter pour marquer ses distances envers le surréalisme :

« Pour toutes ces raisons, les images de Saint-John Perse sont aussi neuves que celles des surréalistes. Elles sont plus belles. Pourquoi ? Parce qu'elles sont vêtues de la grâce du langage. Parce qu'elles sont plus prenantes, vous saisissant à la racine de l'être. C'est qu'elles ne sont pas gratuites. »<sup>64</sup>

C'est sans nul doute en grande partie par les implications de cet enthousiasme de Senghor que l'on peut tenter d'aller au fond de cette si grande fascination de ce lecteur de Saint-John Perse, et peut-être mieux cerner cet « envoûtement » dont a parlé Roger Little. C'est au regard des procédés surréalistes qu'il ressent le besoin de mettre en valeur l'originalité de l'écriture de Saint-John Perse. « Elles ne sont pas gratuites », nous dit-il au sujet de ses images : arguons que c'est précisément cette non-gratuité et cette force expressive des images poétiques qui confortent Senghor dans la distance qu'il a déjà prise par rapport au surréalisme, quand il découvre le continent Perse.<sup>65</sup> On oublie souvent le magistère qu'a pu exercer le surréalisme sur les poètes d'avant-guerre : un contexte, un arrière-plan esthétique imprimaient là leurs accents diffus et, au gré des manifestes, à la faveur d'une école instituée, déterminaient à peu de choses près les prédicats de la création. La totale indépendance de Saint-John Perse vis-à-vis de l'école surréaliste (alors même que Breton crut voir en lui un « surréaliste à distance ») mais surtout, la forte individualité de son style constituèrent sans conteste pour ceux qui ne se reconnaissaient pas dans les présupposés de ce que Senghor fustige comme une « aventure », ce que j'appellerais volontiers un « modèle antidote ». Le parallèle entre l'attitude de Senghor et celle d'un Roger Caillois est à ce titre assez exemplaire, si l'on se souvient du rôle éminent qu'eut pour ce dernier l'univers de Saint-John Perse, qu'il n'hésita pas à qualifier de « poésie de l'exacitude » dans sa *Poétique de Saint-John Perse*<sup>66</sup> et dont il ne cessa de souligner l'attachement au réel. Avant de s'en écarter radicalement, Roger Caillois appartient quant à lui, au moins un temps, au groupe surréaliste, mais ne put jamais s'accommoder d'une écriture présidée par la seule primogéniture du hasard et de l'imagination irrationnelle ; l'œuvre de Saint-John Perse lui fournira l'exemple à la quête duquel il fut longtemps en marche, d'une poéticité subordonnée à un idéal de maîtrise du langage et ce, tout particulièrement dans l'élaboration d'images non fortuites, d'images signifiantes – et c'est à ce titre que les analyses de Caillois sont parfois étonnamment proches de celles de Senghor sur ce point précis (surtout par rapport au passage précité du texte de *Liberté I*) :

« Je ne cache pas l'éblouissement un peu craintif que j'ai toujours senti pour les images fortuites, arbitraires et, si je vais jusqu'au bout, pour les images in-imagin-ables (cette séduction a joué son rôle dans mon adhésion passagère au surréalisme). Or les images de Saint-John Perse ne sont *jamais inimaginables*. Bien au contraire : plutôt despotiques pour l'imagination. De sorte qu'elles constituèrent pour moi de façon ininterrompue *une sauvegarde décisive contre les*

<sup>63</sup> L.S. Senghor, « De la Francité à la Négritude », *ibid.*, p. 545.

<sup>64</sup> L.S. Senghor, « Saint-John Perse ou poésie du royaume d'enfance », *op. cit.*, p. 343.

<sup>65</sup> Contrairement à Senghor, Césaire fut bien sûr beaucoup plus proche du surréalisme : pour André Breton, il fut l'homme d'une « parole [...] belle comme l'oxygène naissant ». (André Breton, préface de 1947 au *Cahier d'un retour au pays natal*, Editions Présence Africaine, 1971, p. 27.)

<sup>66</sup> Roger Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1972.

*splendeurs non gagées du hasard et de la gratuité. C'est qu'elles n'avaient rien à envier aux plus insolentes des autres, même pour l'éclat ou pour la surprise.* »<sup>67</sup>

L'implacable logique d'appropriation dont a usé Senghor pour la question du rythme s'applique bien sûr également à l'analyse du statut de l'image poétique chez Saint-John Perse. Appropriation en Négritude, cela va sans dire, qui l'amène à souligner la parenté de l'analogie chez Perse avec les contours de l'image dans la poésie négro-africaine. S'il cite avec respect deux passages fameux du *Discours de Stockholm* où Saint-John Perse synthétise justement sa conception de la « pensée analogique et symbolique », de « l'illumination lointaine de l'image médiatrice », il en profite pour signaler la similitude de ces repères avec ceux d'un africaniste auquel il s'est référé une page auparavant, M Houis : « Écoutons-le s'exprimer comme M. Houis, l'Africaniste. »<sup>68</sup>

L'accord entre la conception africaine de l'analogie et celle de Saint-John Perse est présenté comme une heureuse conjonction. Si, dans le cas africain, c'est toujours le monde réel qui fournit à la spiritualité le terrain d'une expression directe (c'est ainsi que l'on doit comprendre l'animisme), la poésie persienne est quant à elle indissociable de cette continuelle activation de la chaîne des correspondances liant l'immanent et l'idéal, muant les plus subtiles interrogations métaphysiques en des expressions sensibles dont le foyer demeure l'image associative. L'adéquation que l'on peut remarquer entre les images qu'utilisent Senghor et Saint-John Perse actualise bien cette commune volonté de l'incarnation de l'abstrait, comme l'illustre par exemple chez eux la fréquence de cette forme tout particulière qu'est la métaphore de fausse détermination, figure médiane entre la comparaison et la métaphore proprement dite, qui permet le plus souvent de tisser un lien entre deux réalités apparemment disjointes et de visualiser des entités abstraites, de leur donner corps et vie dans le poème. Elle a donné de si belles images dans l'œuvre de Perse : « *le faucon du désir* »<sup>69</sup> ; « *la pieuvre du plaisir* »<sup>70</sup> ; « *les paons verts de la gloire* »<sup>71</sup> ou encore « *les essais du silence* ».<sup>72</sup> Il est édifiant de constater pareille fréquence chez Senghor : « *l'arbre de mon désir* »<sup>73</sup> ; « *le serpent de la haine* »<sup>74</sup> ou encore « *l'aigle de la mort* ».<sup>75</sup> A vrai dire, ce trait commun dénote chez l'un comme chez l'autre, les traces d'une même influence qu'a eu le symbolisme sur leur poétiques : ce type de structure est en effet caractéristique des tournures symbolistes – qui se trouvent ici réemployées avec une charge expressive où l'analogie trouve sans doute son vrai relief.<sup>76</sup> Lorsque Senghor cite André Breton au sujet de l'analogie poétique, c'est en revanche

<sup>67</sup> Roger Caillois, « Reconnaissance à Saint-John Perse », in *Approches de la poésie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1978, p. 225. C'est moi qui souligne.

<sup>68</sup> Houis avait théorisé les fondements de la pensée analogique et de la conception africaine du grand Tout, dans un article intitulé « La Nature et l'Homme d'Afrique », paru dans *Notes africaines* (bulletin de l'Institut français d'Afrique noire, N° 91-92, juillet-octobre 1961).

<sup>69</sup> Saint-John Perse, « Strophe », III, 1, *Amers*, O.C., p. 331.

<sup>70</sup> Saint-John Perse, « Strophe », III, *Amers*, O.C., p. 294.

<sup>71</sup> Saint-John Perse, *Pluies*, IX, O.C., p. 154.

<sup>72</sup> Saint-John Perse, *Anabase*, VII, O.C., p. 105.

<sup>73</sup> L.S. Senghor, « Par delà Erôs », *Chants d'ombre*, O.P., p. 44.

<sup>74</sup> L.S. Senghor, « Prière de paix », *Hosties noires*, O.P., p. 94.

<sup>75</sup> L.S. Senghor, « Chaka », chant I, *Ethiopiennes*, O.P., p. 120

<sup>76</sup> Michel Collot a bien montré l'usage de l'expression symboliste chez Senghor : « [...] il empruntera aux poètes français les tournures qui lui permettront d'associer le plus étroitement possible l'affectif et le sensible, le sujet et l'objet. Il usera par exemple volontiers de l'alliance symboliste du concret et de l'abstrait, soit pour qualifier affectivement une chose (il parlera du "rire des bracelets" [« Chants pour Signare », *Nocturnes*, O.P., p. 177.]), soit pour concrétiser un état d'âme : il parlera d'"une paix bleu-noir" [Ibid., p. 174.]. Ou encore, à l'exemple de Baudelaire, il recourra à la métaphore attributive, appelée aussi "identification", car elle établit une totale équivalence entre le comparé et le comparant : "Mon cœur est un coffret de bois précieux" ["D'autre chants...", O.P., p. 149.] » (Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 235-236.) A propos de la forte influence du symbolisme sur Senghor, cf. infra : « J'ai commencé par imiter les poètes français que j'admirais : en particulier, les romantiques et les symbolistes. », in *La poésie de l'action*, op. cit., p. 102.

pour affirmer une irréductible dichotomie entre ses préceptes et ceux de la poésie nègre : Breton insiste dans *Signe ascendant* sur la scission entre « analogie poétique » et « analogie mystique », alors que cette distinction est justement insupportable à Senghor : « [...] l'analogie poétique négro-africaine refuse cette opposition et de s'enfermer dans une contradiction ». <sup>77</sup> Il précise encore ailleurs :

« J'ai parlé d'image surréaliste. Mais, on le devine, le surréalisme négro-africain diffère du surréalisme européen. Celui-ci est empirique ; celui-là mystique, métaphysique. L'analogie nègre suppose et manifeste l'univers hiérarchisé des forces vitales. » <sup>78</sup>

C'est donc auprès des images élaborées par Saint-John Perse qu'il retrouve cette plénitude à la fois poétique et spirituelle de la loi d'analogie, le métaphysique y relayant l'éclat mystique. Ici encore, la distanciation par rapport au surréalisme est éloquente, qui s'oppose à la concordance ressentie avec l'esthétique persienne. Si Senghor montre si peu d'élan pour les images surréalistes, c'est aussi parce que pour lui, elles reposent sur la mise en jeu d'exploration individuelles, grevées de la postulation psychanalytique de l'Inconscient et de sa puissance suggestive, conception qu'il rejette en identifiant plutôt le poète au réceptacle de l'imaginaire collectif (celui des sociétés africaines, en l'occurrence). <sup>79</sup> Les exercices surréalistes lui paraissent relever tout au plus d'une complaisance individualiste qui au pire, pourrait déboucher sur un dangereux solipsisme de la parole poétique. A l'opposé, il ne cesse de clamer que la plus haute poésie est celle où la voix du poète s'accorde aux racines profondes de la psychologie collective, faisant écho au Saint-John Perse du *Discours de Florence* :

« Poète, homme d'absence et de présence, homme de refus et d'affluence, poète, né pour tous et de tous s'accroissant, sans s'aliéner jamais, il est fait d'unité et de pluralité. Par grands lambeaux d'humanité s'opère en lui ce déchirement d'un seul en proie à l'épopée de tous – levée de tous dans l'œuvre et de l'œuvre dans tous. » <sup>80</sup>

C'est précisément cette dimension de l'imaginaire collectif intuitivement rejoint par le verbe du poète que relève Senghor dans l'univers des images persiennes, dont il précise qu'« Elles participent de la vérité des *images-archétypes*, déposées au fond de l'*Ame collective* de l'Humanité. » <sup>81</sup>

C'est encore dans le sillage des considérations sur l'image que Senghor, se faisant déchiffreur de l'évolution de la poésie persienne, fait preuve d'une grande finesse dans l'analyse du lien

---

<sup>77</sup> L.S. Senghor, « Langage et poésie négro-africaine », in *Liberté 1*, op. cit., p. 164.

<sup>78</sup> L.S. Senghor, « L'esthétique négro-africaine », *ibid.*, p. 210.

<sup>79</sup> Cf. Pius Ngandu Nkashama, *Négritude et poésie. Une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 108-109 : « La différence essentielle entre le surréalisme européen (du moins celui d'André Breton, et tel que le comprend Senghor), et le surréalisme négro-africain réside principalement en ce fait que, l'artiste africain tente d'appréhender un univers religieux, mystico-magique, et même mystifié, "peuplé de forces objectives, extérieures à l'homme", tandis que le surréalisme occidental ne cherche à explorer, à découvrir, à révéler qu'un "monde intérieur, psychologique." Or, la psychologie africaine est déterminée par des lois que Senghor a commentées longuement [...]. Ces lois, telles qu'elles sont interprétées dans la perspective phénoménologique (et plus précisément, à la suite de la phénoménologie de Sartre), s'écartent de la théorie psychanalytique de l'"Inconscient", comme *topos du refoulé*. [...] Ce qui pourrait également expliquer, dans la cohérence de la théorie de Senghor, l'importance accordée à un "sacré impersonnel", que les ethnologues rendent par le *Mana*. Celui-ci désigne une sorte de milieu général, où règnent des forces cosmiques éparses (mais pressenties confusément par l'émotion), dont les entités, les hommes et les objets sont des nœuds. Les activités opérantes de ces entités le sont justement par cet élément *Mana* impersonnel (Lévi-Strauss dans l'*Anthropologie structurale*) qui dépasse la notion d'individu. »

<sup>80</sup> Saint-John Perse, *Pour Dante, Discours de Florence, O.C.*, p. 454.

<sup>81</sup> L.S. Senghor, « Saint-John Perse ou poésie du royaume d'enfance », op. cit., p. 343.

au réel que tisse le verbe de Saint-John Perse. Avec une grande perspicacité, il identifie le projet d'une *mimèsis* devant déboucher sur une recréation du réel dans l'espace du poème :

« Au Poète donc, appartient le privilège de découvrir, sous l'ambiguïté des choses, parmi la double face de leur énergie et les inter-réactions de leurs éléments, au Poète appartient de découvrir leur *réalité*, qui est, en même temps, leur *vérité* : "la chose même. [...] Il piège le réel en lui présentant les *formes* des choses. En les *mimant*. [...] Mais il ne s'agit pas de simples copies ; il s'agit d'une nouvelle création, il s'agit de *re-crée*r. Il s'agit, dans un ordre plus lumineux parce que plus excessif, de faire saisir un réel plus réel que le réel quotidien : un réel mis à nu. »<sup>82</sup>

Intuition d'un critique-poète qui a lui-même adopté cette esthétique ; exactitude de l'analyse qui rejoint d'ailleurs avec précision les propres conceptions de Saint-John Perse.<sup>83</sup>

Quant au thème de la nomination poétique, c'est avec la même attention qu'il est abordé dans le texte de *Liberté 1*. On se souvient des mots d'Edgar Faure, prononçant dans le ton lyrique qui le caractérisait le discours de réception de Senghor à l'Académie française, le 29 mars 1984 : « Je dirai ton nom, Senghor. *Nomina numina*. Chez vous, le nom se décline et se déclame. On le psalmodie et on le chante. Il doit sonner comme le sorong, rutiler comme le sabre au soleil. »<sup>84</sup> Le nom de famille, certes, mais aussi le nom poétique en général, magnifié dans ce rituel de la célébration du monde par le verbe que Senghor partage avec Perse. C'est là une commune conception du langage poétique qui se manifeste, et qui fait Senghor saluer en Perse un maître en élégance de la langue, vecteur de ce « délice du bien dire » qui le ravit et qu'il vante dans plusieurs textes. Il a été frappé par cette assertion d'*Amers* : « *Et le délice encore du mieux dire engendrera la grâce du sourire...* ».<sup>85</sup> Qu'on ne s'y trompe pas : il s'agit également du credo dans lequel il se reconnaît en tant que francophone, car il y voit une caractéristique propre aux écrivains issus de l'outre-mer ; c'est pourquoi au terme de l'étude il rapproche Saint-John Perse de Césaire et de Glissant, tous trois d'extraction antillaise, perçus ici dans une commune gourmandise des mots et chez qui la sensualité du langage n'a pas été érodée par une quelconque banalisation.<sup>86</sup> Il y revient allusivement dans un autre texte, de *Liberté 3*, où le modèle évoqué est bien celui du « respect » de la langue française dont ces écrivains seraient en quelque sorte les garants selon lui, du fait même de ce rapport de séduction au français :

« Paradoxalement, du fait précisément qu'ils étaient des "pays chauds", il sont tenu, plus que les natifs de l'Hexagone, à respecter la langue française. Il y a un "délice du bien dire" chez beaucoup d'entre eux, qui les caractérise et fait leur originalité. »<sup>87</sup>

---

<sup>82</sup> Ibid., p. 347-348.

<sup>83</sup> On constatera sans peine cette conjonction en mettant en regard l'analyse de Senghor avec, par exemple, la lettre de Saint-John Perse à Katherine Biddle (*O.C.*, p. 921), publiée dans le volume de la Pléiade, donc bien après l'étude de Senghor : « C'est que, dans la création poétique telle que je puis la concevoir, la fonction même du poète est d'intégrer la chose qu'il évoque ou de s'y intégrer, s'identifiant à cette chose jusqu'à la devenir lui-même et de s'y confondre : la vivant, la mimant, l'incarnant, en un mot, ou se l'appropriant, toujours très *activement*, jusque dans son mouvement propre et sa substance propre. D'où la nécessité de croître et de s'étendre quand le poème est vent, quand le poème est mer – comme la nécessité serait au contraire de l'extrême brièveté si le poème était la foudre, était l'éclair, était le glaive. » On se référera également au *Discours de Stockholm* (*O.C.*, p. 444) : « Car si la poésie n'est pas, comme on l'a dit, "le réel absolu", elle en est bien la plus proche convoitise et la plus proche appréhension, à cette limite extrême de complicité où le réel dans le poème semble s'informer lui-même. »

<sup>84</sup> Ce faisant, Edgar Faure pastichait finement ce passage du poème « Je ne sais », d'*Ethiopiennes* : « *Mon frère élu, dis-moi ton nom. Il doit résonner haut comme un sorong / Rutiler comme le sabre au soleil.* » (*O.P.*, p. 149).

<sup>85</sup> Saint-John Perse, *Amers*, « Invocation », 4, p. 262.

<sup>86</sup> Cf. L.S. Senghor, « Saint-John Perse ou poésie du royaume d'enfance », op. cit., p. 352-353.

<sup>87</sup> L.S. Senghor, « Anglophonie et francophonie », op. cit., p. 462.



Un « délice du bien dire » qui est aussi un goût du « dire juste », car cette commune conception du langage couronne dans le même temps un idéal de précision dans la nomination du « monde entier des choses » dont la poésie de Saint-John Perse est si avide. Senghor n'hésite donc pas, défenseur une fois encore de la poétique persienne, à s'opposer au reproche fréquent de l'abus des mots rares. Il y voit la marque d'une incompréhension devant un usage à la fois virtuose et rigoureux des ressources lexicales de la langue, instrument de minutie dans l'appellation et gage d'exactitude.<sup>88</sup> Il y voit certainement aussi un quiproquos, puisque si pour certains cet usage trahit le goût d'une érudition gratuite ou la marque d'une certaine préciosité, il sait quant à lui qu'il est question là d'un hommage à la richesse du réel, valeur et pratique dont il est lui-même un adepte exemplaire, usant avec un sens aussi aigu des mots dits rares – comme l'ont relevé la plupart des commentateurs de son œuvre – et jouant également sur les subtilités étymologiques des vocables. En somme, un même artisanat du langage irrigue les conventions textuelles des deux poètes ; dans le cas de Senghor, il s'agit aussi d'être fidèle à la réalité africaine désignée, d'où l'accueil abondant de mots sérères et wolofs, plaçant parfois les poèmes aux confluences du vernaculaire et de l'orfèvrerie littéraire. Ici, on peut penser à la conjonction de deux expériences : celle du jeune Leger qui avait voulu, dans la première version d'*Images à Crusoe*, nommer le réel insulaire avec ses mots authentiques et parfois créolisants mais qui, craignant l'accusation d'exotisme, retravailla son texte au profit d'une plus grande neutralité de l'expression ; celle de Senghor, accusé après la publication de ses premiers poèmes et à l'instar des autres poètes de la Négritude, de ménager un pittoresque gratuit.<sup>89</sup>

Toujours dans le domaine de la nomination, Senghor partage encore avec Perse l'idée du pouvoir démiurgique de la parole poétique. Se faisant avant tout l'interprète de la vocation incantatoire de la Parole dans la tradition africaine, il est là encore conforme à ses racines propres. Dans la postface d'*Ethiopiennes*, il salue l'effort consenti par Claudel pour augmenter la charge sensible du langage poétique, déclarant : « Il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le *sens* sous le *signe* ». <sup>90</sup> Se pourrait-il que ce faisant, il opère une heureuse synthèse entre toute la longue réflexion menée par Claudel sur le statut du signe dans son rapport à la chose et la pratique de Saint-John Perse, entendant depuis *Eloges* dans l'acte de nommer également l'acte de créer, d'ordonner et de maîtriser le réel...<sup>91</sup> C'est de toute manière une sorte de continuum qui unit Claudel à Saint-John Perse et Saint-John Perse à Senghor, dans cette volonté de revivifier la charge sensible du mot poétique – par le truchement, plus exactement, de l'influence de Claudel sur Saint-John Perse, puis de Claudel et Saint-John Perse sur Senghor : une chaîne d'influences est incontestablement à l'œuvre ici. « Appelant toute chose, je récitai qu'elle était grande, appelant toute bête, qu'elle était belle et bonne »,<sup>92</sup> tel est comme on s'en souvient, l'aveu de la découverte de ce pouvoir de nomination et d'enchantement du réel par l'enfant de *Pour fêter une enfance* ; semble y faire écho chez Senghor pareille domestication de l'univers champêtre par la parole, de la part de l'enfant des *Chants d'ombre*. Il n'est donc pas fortuit que tous deux assignent à la poésie la

<sup>88</sup> Cf. L.S. Senghor, « Saint-John Perse ou poésie du royaume d'enfance », op. cit., p. 339-340.

<sup>89</sup> D'où la mise au point qu'il tient à faire dans la postface d'*Ethiopiennes*, op. cit., p. 158 : « Certains critiques nous ont fait éloge – ou grief – de notre pittoresque. Pittoresque involontaire, qu'ils le croient. Je me rappelle qu'à l'école primaire, tout m'était pittoresque dans la langue française, jusqu'à la musique des mots. Et aux femmes de mon village, qui, aux jours de sécheresse, en hivernage, pour faire rire Dieu et pleuvoir, s'habillaient – pantalon, casque, lunettes noires – et parlaient à la française. [...] Nous écrivons, d'abord, je ne dis pas seulement, pour les Français d'Afrique, et, si les Français de France y trouvent du pittoresque, nous serons près de le regretter. Le message, l'image n'est pas là ; elle est dans la simple nomination des choses. »

<sup>90</sup> Ibid., p. 159.

<sup>91</sup> Roger Little constate d'ailleurs cette communauté de conception : « Nommer, c'est créer, selon la croyance antique et quasi universelle à laquelle souscrivent et Saint-John Perse et Senghor [...] » (« L'Absent de tout Senghor : un enjeu intertextuel », op. cit., p. 66).

<sup>92</sup> Saint-John Perse, « Pour fêter une enfance », II, *Eloges*, p. 24

mission de recouvrer la plénitude originelle de la Parole, au-delà même du poème écrit. C'est ce qu'illustrent chez l'un comme chez l'autre des modalités d'énonciation voisines : que l'on pense à cette faculté de mobiliser les noms propres ou encore au procédé de l'adresse directe à des entités abstraites.<sup>93</sup> Il est question ainsi dans les deux cas d'une même tension de l'écrit vers l'oralité, pour Senghor, suggérant dans son œuvre les traces orales de la tradition poétique africaine, et pour Saint-John Perse, dont certaines intrusions du narratif dans le dit poétique peuvent rappeler la voix du conteur créole, jadis pistée par Emile Yoyo.<sup>94</sup>

Senghor aurait-il décelé cette présence du conteur chez Perse ? En tout cas, fidèle à la captation en Négritude si présente dans l'étude de *Liberté I*, la pratique persienne de la nomination et du langage se voit, sous sa plume, rapprochée de la fonction du griot africain. Il identifie plus précisément l'attitude de Saint-John Perse devant la langue à celle du griot, à savoir celle d'un guetteur de mots puisant dans les vocables rencontrés dans son expérience toutes les ressources qui constituent son verbe propre – belle et si juste image pour qualifier en effet le comportement de Perse face aux mots :

« Saint-John Perse est le griot du Roi. Ses mots, il les prend où il peut, où ils se trouvent : dans les couches géologiques du français, dans son enfance antillaise, dans ses voyages à travers le monde, dans les vocabulaires des sciences et des techniques. »<sup>95</sup>

Alors même qu'Armand Guibert crut voir en Senghor « un griot qui aurait lu Saint-John Perse »,<sup>96</sup> voilà donc Saint-John Perse qualifié à son tour de griot sous sa plume. Il faut y reconnaître aussi une sorte de sacralisation du poète, car dans le même temps qu'il est un « Maître de langue »,<sup>97</sup> Senghor rappelle bien les pouvoirs magiques qui sont aux mains du griot : il est également le détenteur de ce « chiffre » énigmatique du réel si cher à Perse, il est ce « Maître-des-choses-cachées »<sup>98</sup> qui sait transmuier en parole ce secret, ce savoir dont il est porteur. Parachevant cette lecture en Négritude de son œuvre, Senghor intègre donc l'exemple de Saint-John Perse comme la figure archétypale du Poète et ce, jusqu'en cette attitude syncrétique par laquelle il en fait le griot et l'enchanteur de la poésie française.

Ce souci du syncrétisme est d'ailleurs comme on l'aura constaté un élément important au sein de cette analyse de l'œuvre par Senghor, accueillant la référence à Saint-John Perse comme il en est des autres repères élus par lui, en un souci d'intégration qui n'est pas loin de constituer ce que l'on pourrait nommer un « métissage des influences » – motivant donc cette interprétation systématique de la poétique de Saint-John Perse, comme on l'a vu, au travers du corpus théorique de la Négritude. Attitude inséparable de cette conception si prégnante chez lui de l'universel, l'ancrage des racines étant dans sa dialectique propre, complémentaire de l'ouverture. Mais, faut-il l'avouer, il s'agit là d'une ouverture qui tend à systématiquement identifier l'autre à soi ; c'est ce qui le fait toujours repeindre cet autre aux couleurs de la Négritude, prisme essentiel par lequel il entend lire les faits ou les œuvres qui lui semblent avoir un écho avec sa création propre, rangée aux côtés de ce qu'il nomme la tradition « négro-africaine ». L'altérité, ce faisant, devient une variante de cette identité nègre tant déclinée et même sacralisée par une rhétorique réitérée au gré de textes critiques au sein desquels certains ont vu les influences comme « négriifiées ». Ce constat n'a d'ailleurs rien de

---

<sup>93</sup> A titre d'exemple, chez Saint-John Perse : « *Je vous parle, mon âme ! – mon âme tout enténébrée d'un parfum de cheval !* » (*Anabase*, VII, O.C., p. 106) ; chez Senghor : « *Je te nomme Soir ô Soir ambigu, feuille mobile je te nomme.* » (« L'Homme et la bête », *Ethiopiennes*, O.P., p. 99).

<sup>94</sup> Emile Yoyo, *Saint-John Perse et le conteur*, Paris, Bordas, « Bordas Etudes – Littérature », 1971.

<sup>95</sup> L.S. Senghor, « Saint-John Perse ou poésie du royaume d'enfance », op. cit., p. 340.

<sup>96</sup> Armand Guibert, *Léopold Sédar Senghor*, op. cit., p. 62.

<sup>97</sup> L.S. Senghor, « Saint-John Perse ou poésie du royaume d'enfance », op. cit., p. 340.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 353. Il s'agit également de ce « *Diseur-des-choses-très-cachées* » dont il est question (à travers cette appellation si persienne dans son allure) dans « L'Homme et la bête », *Ethiopiennes*, O.P., p. 99.

polémique, Senghor ayant lui-même très clairement reconnu cette tendance, comme traduisant la recherche d'appuis de références acquise lors de l'élaboration conceptuelle de la Négritude ; il est revenu en 1988 sur le sort ainsi réservé avant tout à Claudel et Péguy :

« [...] quand Césaire et moi nous avons, avec Alioune Diop et Léon-Gontran Damas, lancé le mouvement de la *Négritude*, nous ne jurions plus que par Paul Claudel et Charles Péguy. *Mieux, nous les avons négriifiés en les présentant comme les modèles des "Poètes nègres" que nous voulions être.* »<sup>99</sup>

Ce n'est pas en vain qu'il explorera chez ces alliés de poids les ferments – supposés ou subtils – de cette Négritude naissante, même si cette attitude a de quoi surprendre de prime abord dans ses présupposés : à en croire Senghor, la littérature française, d'un trop long sommeil, se réveilla un beau jour peuplée de poètes nègres qui s'ignoraient, de Rimbaud à Apollinaire, de Péguy à Claudel. Ce serait sans doute passer à côté d'une vision primordiale de Senghor, qui permet d'expliquer l'importance qu'ont pour lui certains modèles : si Saint-John Perse fait incontestablement partie de son Panthéon littéraire personnel, c'est aussi parce qu'il lui semble ressortir de cette lecture toute particulière de la modernité qui est la sienne et qu'il a synthétisée par l'idée de « Révolution de 1889 ». Senghor fait de 1889 un repère générique essentiel de la modernité, moment clé marqué selon lui par la publication par Bergson des *Données immédiates de la conscience* et par Claudel de *Tête d'Or*, qui lui apparaissent comme les « premières réactions convaincantes au *Cogito, ergo sum* : aussi bien au rationalisme discursif qu'au positivisme matérialiste ». <sup>100</sup> Pour lui, par le modèle et le souvenir de Rimbaud (celui d'*Une saison en enfer*, qui s'écrie ces mots si chers à Senghor : « *Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres... J'entre au vrai royaume des enfants de Cham...* ») et sous l'impulsion décisive de ces deux déclencheurs, la civilisation occidentale s'ouvre alors à des ailleurs qui féconderont l'inspiration artistique et intellectuelle, et surtout par le biais de l'apport négro-africain. <sup>101</sup> L'Occident, en somme, connaît dès lors un métissage spirituel et culturel, dans la vision de Senghor, qui ne manque donc pas d'associer toute la création littéraire et artistique postérieure à cette date, à ce métissage généralisé. Saint-John Perse est donc rangé de ce côté, et il évoque clairement son engouement pour sa poésie – et pour d'autres œuvres – du fait de cette caractéristique :

« A partir [...] de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les pionniers, en Europe occidentale, ont mis l'accent sur la raison intuitive et sur les pouvoirs de l'imagination animée par la sensibilité, par le "désir". Tout cela se traduisait en œuvres, dans les années 30, avec, en poésie, les surréalistes et l'Ecole de Paris dans les arts plastiques. C'est l'époque où vivaient, et créaient, les plus grands écrivains du XX<sup>e</sup> siècle. L'époque, Péguy étant mort, d'André Breton, de Tristan Tzara, de Paul Claudel, de Saint-John Perse, d'André Gide, pour ne citer que ceux qu'admirait le plus notre groupe d'étudiants noirs. » <sup>102</sup>

<sup>99</sup> L.S. Senghor, *Ce que je crois*, Paris, Grasset, 1988, p. 210. C'est moi qui souligne.

<sup>100</sup> Ibid.

<sup>101</sup> Senghor a en effet clairement identifié la modernité à ce crépuscule du rationalisme qu'il date symboliquement de 1889 : « En vérité, quand, aujourd'hui, on emploie les mots "modernité" et "moderne", on pense, le plus souvent, à la période qui suit ce que j'appelle la "Révolution de 1889". En effet, c'est à partir de cette date que l'Europe commence de tourner le dos au rationalisme cartésien, mais surtout au positivisme, hérité indirectement de l'Antiquité gréco-romaine. Fait significatif entre tous, c'est à cette date que Rimbaud, l'un des révolutionnaires de 1889, se proclame "nègre". » (« Tradition orale et modernité », in *Liberté 5, Le dialogue des cultures*, op. cit., p. 185.)

<sup>102</sup> L.S. Senghor, *La poésie de l'action. Conversations avec Mohamed Aziza*, Paris, Stock, 1980, p. 62-63.

Dans ce même texte de *La poésie de l'action*, Senghor éclaire plus loin la prééminence de ces modèles-là, en confirmant ainsi qu'il s'est bien agi d'alliés pour la genèse de la Négritude ; il le fait d'ailleurs avec une allusion étonnante et en même temps révélatrice à Saint-John Perse :

« Tout le mouvement du surréalisme, comme du cubisme ou de l'expressionnisme, le triomphe de Paul Claudel, pour qui l'émotion sous-tendait tout grand art, le souvenir vivace de Péguy et *le charme créole du "mulâtre du Quai d'Orsay"* – *dixit Léon Daudet* –, toute cette révolution dans l'art de peindre et de sculpter, de penser et d'écrire, mais surtout de sentir, tout nous donnait les armes que nous cherchions. »<sup>103</sup>

Voici donc ces voix essentielles d'une certaine modernité devenus les « alliés substantiels » – au sens où l'entend René Char – pour les pères fondateurs de la Négritude, et surtout pour Senghor. Le parcours de cette référence aux modèles vers l'accueil des influences s'éclaire alors, quand on voit Senghor attirer l'attention avec cette insistance sur le métissage artistique en quelque sorte, qui habite ces alliés selon lui : dans sa vision, ces écrivains sont redevables, chacun selon sa propre modalité, de l'ouverture moderne de la sensibilité occidentale sur d'autres pôles, qui a littéralement déterminé leurs productions. Chacun de ces modèles est donc valorisé par Senghor, dans la mesure même où il révèle ce métissage de la sensibilité notamment par une sorte d'arrière-plan généré par cette ouverture, dans lequel il privilégie évidemment la présence des formes négro-africaines. Ainsi, toujours à se référer à Senghor, si Claudel l'a tant retenu, c'est donc aussi – il le dit dans *La Parole chez Paul Claudel et chez les Négro-Africains* – parce que le primat qu'il reconnaît à l'émotion n'est pas sans parenté avec l'esthétique nègre<sup>104</sup> ; Péguy a quant à lui aiguisé chez le jeune Senghor le sentiment d'urgence de l'enracinement, comme il en fut aussi de Barrès – que l'on peut sursauter de voir évoqué comme l'un des modèles de la Négritude en germe, si ce n'est que Senghor trouva justement dans le paradigme racial et national de Barrès, la leçon de l'importance de l'ancrage.<sup>105</sup> Ce n'est d'ailleurs pas sans volontairement forcer le trait qu'il traque les traces putatives de la « négritude » de ses auteurs de prédilection, et dans le passage précité de *La poésie de l'action*, on peut raisonnablement arguer que Senghor est bien conscient du caractère ouvertement polémique et dépréciatif de l'expression de Léon Daudet qualifiant Leger de « mulâtre du Quai d'Orsay », mais on sent manifestement que c'est à dessein et avec

---

<sup>103</sup> Ibid., p. 63. C'est moi qui souligne.

<sup>104</sup> Senghor fait preuve de la même précision quant à cette question des racines des influences qui nous intéresse ici, dans le texte consacré à Saint-John Perse dans *Liberté 1* que dans cette éclairante étude sur Claudel, qui est reprise dans *Liberté 3*. Il y reconnaît d'emblée, notamment, une congruence de l'influence des racines poétiques négro-africaines, avec celle des modèles de référence, parmi lesquels donc, ce Claudel si « nègre » : « La vérité est que j'ai subi, en même temps, les influences complémentaires, mais d'abord et profondément convergentes, de la poésie négro-africaine et d'une certaine poésie française, issue de la *Révolution de 1889* – celle de Bergson –, dont Claudel était, au temps que j'étais *khâgneux*, la voix la plus puissante – j'allais dire : la plus "nègre". » (*La Parole chez Paul Claudel et chez les Négro-Africains*, repris in *Liberté 3*, op. cit., p. 348). Concluant une analyse de la part claudélienne des héritages textuels de Senghor, Michel Autrand avait reconnu que « Senghor dans sa poésie fait preuve d'un talent d'imitateur remarquable. » (« La Négritude et son chant selon Claudel et Senghor », *RHLF*, 1988 (2), p. 199).

<sup>105</sup> Ce transfert si particulier, de la lecture de Barrès, vers le sentiment (plus que l'idée) de Négritude, est précisé par Senghor dans *La poésie de l'action* (op. cit., p. 65) : « J'avais beaucoup subi l'influence de Barrès. C'est curieux, Barrès m'a fait mieux connaître et aimer la France, mais, en même temps, il a renforcé en moi le sentiment de la négritude, en mettant l'accent sur la race, du moins la nation. » Dans un entretien accordé à la télévision dans le cadre d'une émission consacrée à Barrès (*Portrait souvenir Barrès*, de Jacques Demeure), il insiste encore mieux sur cette étonnante résonance de la leçon de Barrès, dans ses propres préoccupations d'enracinement – exemple donc de cette façon qu'il a d'alimenter sa quête identitaire par des références inattendues, mais réinvesties pour leur valeur d'équivalence, comme l'illustre si bien cet extrait : « La voix de la Lorraine, l'appel de la Lorraine, c'était pour moi qui était un exilé, sous la grisaille de Paris, c'était la voix de la terre sèrère. Le sang lorrain, c'était le sang sèrère. En lisant Barrès, je méditais à nouveau les leçons de mon père et comme Barrès, je faisais de plus en plus corps avec ma terre, avec ses valeurs de civilisation. »

un certain délice qu'il la reprend à son compte en parlant du « charme créole » de Saint-John Perse.<sup>106</sup> S'il en est ainsi, si donc le trait est tant forcé, dans la mesure où l'accent est à ce point porté sur les racines antillaises de Saint-John Perse, c'est que justement cet aspect se révèle être pour Senghor un argument de poids pour montrer que cette antillanité (on ne parlait pas alors de créolité) persienne est bien le trait d'union avec sa propre négritude en devenir, et qu'il s'agit en fin de compte du point sensible d'une convergence anthropologique, d'une communauté de civilisation en somme. En clair, Senghor tient à insister sur le fait que si Saint-John Perse – à l'instar des autres « génies tutélaires » qui l'ont habité – l'a tant ébloui et influencé, ce n'est pas tant en sa qualité de grand poète français *stricto sensu*, mais parce qu'il traduisait si bien dans le même temps la trace d'une identité nègre certes métissée dans l'alambic tropical, mais qui n'en était pas moins vivace. Cette lecture a de quoi surprendre bien sûr, mais c'est pourtant bien celle de Senghor, qui fait preuve en la matière d'une grande cohérence dans le regard qu'il porte sur les seules influences qu'il reconnaît comme charnières pour sa poésie. Dans ce domaine aussi, il faut se fier aux autres écrits théoriques qui permettent de préciser l'étude de *Liberté 1* : sur ce point particulier, un autre passage de *La poésie de l'action* éclaire définitivement les données de ce raisonnement. Senghor s'y appuie sur les travaux d'Emile Yoyo auxquels il a été fait allusion plus haut,<sup>107</sup> quasiment comme argument d'autorité, pour démontrer toute sa thèse :

« Ce qui m'étonne, c'est que ma négritude ait été si rebelle à l'imitation. En fait, je n'ai pu être influencé que par les poètes qui avaient déjà un "style nègre" : Claudel et Péguy, mais aussi Saint-John Perse, dont un de ses compatriotes antillais, un agrégé de philosophie, a montré que le style s'inspirait du parler créole, c'est-à-dire d'un français repensé, donc *re-senti*, par une sensibilité noire. »<sup>108</sup>

Lecture « dirigée » s'il en est de la créolité en général et de celle de Saint-John Perse en particulier. Il faudrait d'ailleurs s'y attarder, pour mesurer tout ce que peut révéler cette vision ; ouvrons donc une parenthèse qui a ici toute son utilité. Selon l'énoncé qu'a choisi Senghor, on se rend bien compte que son interprétation de la situation anthropologique créole est bel et bien essentialiste, comme il en est de sa conception de la Négritude : on y retrouve le sempiternel modèle de l'être nègre, à travers cette notion de la « sensibilité noire », accompagnant une vision quelque peu hasardeuse de la complexité linguistique du créole, dans lequel en réalité les traces de parlers dialectaux français côtoient les structures syntaxiques de l'*éwé* ou du *fon* africains. Bien sûr, tout ceci est à rattacher, comme on l'a distingué plus haut, à sa volonté d'insister sur les racines créoles de Saint-John Perse et ce, jusqu'à la caricature – qui le conduit à ce qui peut paraître un contresens, car à la fin de son étude de *Liberté 1*, il se pâte à reconnaître dans le génie persien la trace d'un enracinement radical :

« Ce qui fait, précisément, le génie de Saint-John Perse, c'est, encore qu'il soit créole, d'avoir été fortement enraciné dans sa terre antillaise, son métier de diplomate et sa curiosité omnivore – pour, d'un vol d'aigle, dépasser toutes ces déterminations et exprimer la Civilisation de l'Universel. »<sup>109</sup>

<sup>106</sup> Ce genre de raccourci, de formule-choc, n'est pas sans rappeler une anecdote rapportée oralement par l'helléniste Michel Woronoff, en marge du colloque persien de Besançon de 1998 (*Modernité de Saint-John Perse ?*, op. cit.). Il raconte en effet que, reçu par Senghor à Dakar, il avait évoqué la proximité de sa poésie avec celle de Saint-John Perse, et que le Président lui répondit : « Il faut que vous sachiez qu'avant d'écrire ma poésie, je n'avais jamais lu Saint-John Perse, mais après tout, peut-être, ce qui nous rapproche, c'est notre négritude. »

<sup>107</sup> Emile Yoyo avait été le premier critique à réellement considérer en profondeur la part créole de l'identité, mais aussi de l'écriture persienne, dans *Saint-John Perse et le conteur créole*, op. cit.

<sup>108</sup> L.S. Senghor, *La poésie de l'action*, op. cit., p. 103-104.

<sup>109</sup> L.S. Senghor, « Saint-John Perse ou poésie du royaume d'enfance », op. cit., p. 353.

Pour adroite que puisse être l'assertion – ralliant Perse *in fine* à sa propre conception de la « Civilisation de l'Universel » – elle tant à simplifier les enjeux identitaires de la créolité de Saint-John Perse. Mais il faut justement comprendre que ces enjeux sont perçus par Senghor selon un prisme préconçu, une interprétation de la société coloniale qui, si elle se vérifie peut-être pour la situation africaine, peut difficilement être adoptée pour ce qui est de la situation créole. Percevant en Saint-John Perse le membre de la classe des colons, il lui attribue de manière un peu systématique ce qu'il conçoit comme une décisive acculturation, au contact des sociétés indigènes. C'est omettre un détail important : les sociétés coloniales antillaises ne sont pas fondées sur l'indigénat, mais sur ce que Glissant a nommé la « créolisation », processus d'élaboration progressive d'une identité mosaïque à partir d'une multitude d'apports divers. A défaut de quoi Senghor adopte ici une vision – toute africaine – du « Blanc créole » soumis à l'influence unilatérale des autres composantes de la société coloniale, oubliant que les influences y sont réciproques : c'est plus d'interactions qu'il convient de parler dans le cas antillais, le groupe des colons ayant par exemple une influence tout aussi décisive sur le reste de la société, dans ses références culturelles. Le jeune Leger put s'épanouir certes au contact indéniable des diverses composantes de la société d'Habitation, mais l'ethno-classe « béké » à laquelle il appartient l'a certainement autant influencé par ses propres us et coutumes, tant dépeints dans *Eloges*. Quoiqu'il en soit, le bénéfice d'une telle vision est entier dans la dialectique senghorienne, car soumettre Perse à un tel déterminisme, c'est aussi renforcer les traces de sa « négritude » culturelle, tel qu'au détour d'un texte consacré à Malcolm de Chazal, il en appuie les contours :

« Comme il arrive souvent, le Blanc créole, qui vit au milieu de Noirs et de métis, finit par adopter, sous l'effet du temps et de l'espace, de l'environnement physique et social, les mêmes façons de sentir, de penser et de vouloir. Saint-John Perse en est l'une des plus illustres illustrations, qu'on ne peut comprendre totalement, et surtout goûter, qu'en plongeant jusqu'à l'extrême de ses racines antillaises. »<sup>110</sup>

On peut donc le dire sans exagération : la perception de la créolité de Perse par Senghor est au mieux faussée, au pire dirigée. Parlant des « racines antillaises » du poète, il entend bien racines nègres et au surplus, sa mise en évidence des contacts avec les autres composantes de la société coloniale est elle-même lacunaire, puisqu'il concentre évidemment l'attention sur la composante nègre – alors que l'on se rappelle par exemple de l'importance des indiens avec lesquels l'enfant de *Pour fêter une enfance* fut en contact. Mais l'idée du colon influencé par une négritude dans le contexte prégnant duquel il aurait été placé est bien trop forte aux yeux de Senghor, pour qu'il n'y insiste fréquemment ; un texte de *Liberté 1* lui en fournit une nouvelle occasion, au sein d'une allusion au regard de vérité porté sur les cultures extra-européennes depuis Apollinaire, Cendrars et Supervielle :

« Et ce n'est pas par hasard si, parmi les plus grands explorateurs spirituels du demi-siècle, on compte deux créoles : Saint-John Perse et Malcolm de Chazal, qui, par un phénomène naturel de mimétisme, ont identifié leur vision à celle des hommes au teint sombre, au milieu desquels ils ont passé leur enfance. »<sup>111</sup>

Voici donc l'imprégnation créole de Perse pour le moins simplifiée, réduite au primat du modèle nègre motivant même un inévitable « mimétisme ». Dans la logique de cette attitude, c'est une sorte de fascination pour la source, même perdue, même diluée qui s'exerce chez Senghor : source unique par excellence, ce pourquoi son regard sur la société antillaise (le

<sup>110</sup> L.S. Senghor, « Le retour aux sources », in *Liberté 3, Négritude et Civilisation de l'Universel*, op. cit., p. 474.

<sup>111</sup> L.S. Senghor, « L'apport de la poésie nègre au demi-siècle », in *Liberté 1, Négritude et humanisme*, op. cit., p. 142.

regard même de la Négritude, dont Césaire est aussi porteur) est presque compatissant, pour ceux qui ont perdu la trace de l'origine, car il le dit bien dans ce même texte : « Chez les Antillais, le cordon ombilical est coupé depuis longtemps ». <sup>112</sup> L'allusion est importante, car elle permet de prendre la mesure de toute l'attitude devant les origines, que Perse en fin de compte partage avec lui. Créatures des sociétés coloniales à des époques où l'identité y est surtout affaire de revendication d'une pureté originelle hypothétique, l'un comme l'autre ont connu ce que Chamoiseau appelle très justement ce « trouble du divers » si caractéristique, qui les conduit à verser l'un comme l'autre dans une obsédante mythologie des origines. On connaît ce que furent pour Saint-John Perse les avatars de cette mythologie-là, décelable déjà dans la « Biographie » de la Pléiade, où tour à tour la revendication forcenée de racines aristocratiques, puis l'identification à une « celticité » imaginaire viennent alimenter la recherche éperdue d'un ancrage. Fût-ce pour celui qui s'est tant identifié à la situation de l'exilé – égrenant le credo d'*Exil* : « *J'habiterai mon nom* » –, la quête d'antécédents de noble lignage qui parcourt la « Biographie », qu'il s'agisse de la magnificence des Saint-Leger Leger (nom lui-même en partie imaginaire) ou de la splendeur aristocratique des Dormoy, relève bien de cette « rêverie généalogique » dont a récemment parlé Carol Rigolot. <sup>113</sup> Rêverie sur le nom et la pureté du nom. Or, il est fréquent de retrouver sous la plume de Senghor pareille rêverie, pareille quête généalogique, qu'il ne faut pas être surpris de voir empruntée par l'un des pères de la Négritude – la recherche de la pureté a parfois de bien étranges résonances :

« Les Senghor se trouvent surtout en Casamance, à la frontière de l'ancienne Guinée portugaise, cédée par échange à la France. Senghor vient du portugais *Senhor*, et c'est probablement pourquoi il y a un "h". Cela signifierait donc "Monsieur". J'ai probablement une goutte de sang portugais, car je suis du groupe sanguin "A", qui est fréquent en Europe, mais rare en Afrique noire. » <sup>114</sup>

L'œuvre y fait écho, dans l'« Elégie des Saudades », en mettant d'ailleurs en doute l'hypothèse :

« *J'écoute au fond de moi le chant à voix d'ombre des saudades. / Est-ce la voix ancienne, la goutte de sang portugais qui / remonte du fond des âges ? / Mon nom qui remonte à sa source ? / Goutte de sang ou bien Senhor, le sobriquet qu'un capitaine / donna autrefois à un brave laptot ? / J'ai retrouvé mon sang, j'ai découvert mon nom l'autre / année à Coïmbre, sous la brousse des livres. »* <sup>115</sup>

Rechercher l'ancrage, le décliner et le chanter : commune attitude issue de la colonisation, qui permet aussi de comprendre tant chez Perse que chez Senghor, cet attachement viscéral à la langue française, vécue comme véritable port d'attache d'une identité culturelle, d'une essentielle « francité », pour parler comme Senghor qui en fera, par-delà les appartenances nationales et au-delà de la décolonisation, la référence commune, à travers le concept de francophonie. <sup>116</sup> Il n'a jamais manqué l'occasion de mettre en valeur à la fois la richesse

<sup>112</sup> Ibid., p. 145.

<sup>113</sup> On renverra à son étude fort éclairante sur la « Biographie » de la Pléiade : Carol Rigolot, « L'autobiographie de Saint-John Perse : une chanson de geste moderne », in *Modernité de Saint-John Perse ?*, op. cit., p. 189 à 202.

<sup>114</sup> L.S. Senghor, *La poésie de l'action*, op. cit., p. 32.

<sup>115</sup> L.S. Senghor, « Elégie des Saudades », *Nocturnes, O.P.*, p. 203.

<sup>116</sup> « Francité » et « francophonie » dans laquelle Senghor reconnaît des précurseurs, parmi lesquels on ne s'étonnera pas de constater qu'il range Saint-John Perse. Parlant de l'« effort sénégalais » dans la volonté « d'enracinement dans la Négritude et d'accomplissement par la Francité », il précise : « Il reste qu'il n'est pas d'aujourd'hui, cet effort général, si la décolonisation lui a donné ses dimensions planétaires et révélé son sens, il part véritablement du XVIII<sup>e</sup> pour s'épanouir au XX<sup>e</sup> siècle : d'Evariste Désiré Parny, de l'île Bourbon, à Davertige, de l'île d'Haïti ; d'Aimé Césaire, le Noir, à Saint-John Perse, le Créole, en passant par Makhali Phal, la Cambodgienne, Pham-Van-Ky, le Vietnamien, Georges Schéhadé, l'Arabe, et bien d'autres

lexicale, la clarté syntaxique, l'harmonie stylistique et les soubassements humanistes du français, langue par excellence de la poésie selon lui, et terreau ontologique de sa propre psyché créatrice.<sup>117</sup> Objet d'une réelle vénération, d'une profonde fascination, qui va volontiers jusqu'à la divinisation, car il déclare à propos du français dans la postface d'*Ethiopiennes* : « Car je sais ses ressources pour l'avoir goûté, mâché, enseigné, et qu'il est la langue des dieux. »<sup>118</sup> Perse a quant à lui dressé dans une lettre à Archibald MacLeish un fervent plaidoyer de son identité française, se définissant comme « une argile essentiellement française » et reconnaissant dans le français le refuge essentiel de son enracinement d'exilé ainsi que le « seul lieu du poème » :

« [...] la langue française serait encore pour moi la seule patrie imaginable, l'asile et l'autre par excellence, l'armure et l'arme par excellence, le seul "lieu géométrique" où je puisse me tenir en ce monde pour y rien comprendre, y rien vouloir ou renoncer. »<sup>119</sup>

De là également ce pari pris par Senghor d'une francité qui soit le plus sûr chemin vers l'universel, « parce que le français est une langue à vocation universelle »<sup>120</sup> (et c'est la raison d'être même de la francophonie), alors que dans le même ordre d'idée, Perse précise dans son « Message pour Valéry Larbaud » : « Vous avez su combien, d'être plus français, on honore plus d'humanité. »<sup>121</sup> N'en doutons pas : la même conception d'une identité française qui soit aussi un puissant levain d'universalité est à l'œuvre chez les deux poètes.

Mais qu'importe : l'essentiel est que dans *La poésie de l'action* comme ailleurs, Claudel, Péguy et Saint-John Perse, au « style nègre » si patenté, se retrouvent rattachés à l'horizon identitaire et esthétique d'une certaine négritude. Autant en emporte la conception senghorienne de l'influence, où prédomine un mouvement d'identification au même, comme cette formule de *La Parole chez Paul Claudel et chez les Nègro-Africains* en apporte sans doute la clé : « Cependant, l'on imite que celui à qui l'on ressemble, comme le fils son père ou, plus exactement peut-être, le frère son grand-frère. »<sup>122</sup> Formule éclairante en effet à plus d'un titre. Elle confirme avant tout cette étroite corrélation qui existe chez Senghor entre identité et altérité dans la formulation de l'influence, et il n'est dès lors guère étonnant de le voir illustrer encore ce concept à propos de la genèse du mouvement de la Négritude (en y rangeant Saint-John Perse), toujours dans *La poésie de l'action* :

« Nous avons toujours essayé [...] d'assimiler ce qui nous paraissait similaire ou complémentaire au génie nègre. Nous lisons, et aimions, Péguy, Claudel, Saint-John Perse et d'autres, parce qu'ils nous présentaient un certains aspect de la "négritude en français". »<sup>123</sup>

---

encore. Ce sont, comme l'écrit Pierre de Boisdeffre, "des voix venues de toutes les nations". Et, ajouterai-je, dont le dénominateur commun est la Francité. » (L.S. Senghor, « Commerce et culture », in *Liberté 3, Négritude et Civilisation de l'Universel*, op. cit., p. 155-156).

<sup>117</sup> Les références sont multiples chez Senghor, qui pourraient attester cette importance cruciale accordée à la langue française ; on pourra se référer par exemple à un texte paru dans la revue *Esprit* en 1962, puis repris dans *Liberté 1* (op. cit., p. 354 à 363) « Le français langue de culture ».

<sup>118</sup> L.S. Senghor, « Comme les lamentins vont boire à la source », postface d'*Ethiopiennes*, O.P., p. 167.

<sup>119</sup> Saint-John Perse, lettre à Archibald MacLeish « sur l'immunité poétique à l'égard de toute vie littéraire, de tout exotisme et de toute culture ; sur la langue française comme lien essentiel et seul lieu du poème », du 23 décembre 1941, O.C., p. 551. Plus loin dans cette lettre, il confirme sa vision essentiellement française des Antilles : « Je ne vous parle pas non plus des Antilles, qui, pour avoir profondément mêlé mon enfance à la vie animale et végétale des Tropiques, n'en demeurent pas moins pour moi de l'essence française, et la plus vieille. »

<sup>120</sup> Cf. L.S. Senghor, « Comme les lamentins vont boire à la source », postface d'*Ethiopiennes*, op. cit., p. 166.

<sup>121</sup> Saint-John Perse, « Message pour Valéry Larbaud » publié dans les *Cahiers de la Pléiade* (automne 1951 – printemps 1952) et repris dans les *Œuvre Complètes*, p. 558.

<sup>122</sup> L.S. Senghor, *La Parole chez Paul Claudel et chez les Nègro-Africains*, repris in *Liberté 3*, op. cit., p. 348.

<sup>123</sup> L.S. Senghor, *La poésie de l'action*, op. cit., p. 104.



Mais ce que met également en lumière la formule de *La Parole chez Paul Claudel et chez les Négro-Africains*, c'est en outre, et de manière implicite, comme en une sorte d'aveu inconscient, un certain lien de filiation ressenti par Senghor avec ces grands aînés de la Littérature française et de la modernité auxquels il fait allusion dans le passage en question. « L'on imite que celui à qui l'on ressemble, comme le fils son père » : ceci ne peut manquer d'évoquer la trace d'une filiation revendiquée présente dans l'étude de *Liberté 1*.<sup>124</sup> C'est encore avec un certain délice que dans la postface d'*Ethiopiennes*, il reprend à son compte un jugement de Jean Guéhenno, dans le sillage duquel il précise, à propos de l'écriture de Claudel et de Saint-John Perse :

« Cette poésie n'est pas tout à fait d'Europe, et ce n'est pas un hasard si Jean Guéhenno affirme que les textes des cosmogonies *dogon* "ne sont pas sans analogie avec les poèmes de M. Claudel ou de M. Alexis Leger" (Saint-John Perse) ». <sup>125</sup>

L'assertion est primordiale : « Cette poésie n'est pas tout à fait d'Europe », ce qui induit qu'elle draine en elle-même les racines qu'il rechercha lui-même. C'est ainsi qu'il faut entendre la réinvention, le métissage que fait subir Senghor à la notion même d'influence, une fois acquis ce mécanisme d'identification précitée : il veut signifier que les exemples de Claudel et de Saint-John Perse furent pour lui en quelque sorte des révélateurs, des passerelles vers la voix plus profonde de l'« Afrique mère ». Mieux, ces passerelles sont alors rattachées indissociablement à cette voix : pour lui, la génération à laquelle il appartient et qui donna naissance à la Négritude, se trouvant, dans les années trente, en proie à la quête d'identité qui fut la sienne, rencontra, à travers ces références, comme des points d'appui et fut ainsi conduite tout naturellement vers les racines africaines ; ce furent en somme pour lui essentiellement des *vecteurs* vers ces origines. Saint-John Perse, passeur des origines négro-africaines, voilà pour sûr une version originale de la lecture du poète d'*Eloges*, mais qui correspond en tout cas à la trajectoire littéraire et anthropologique que veut présenter Senghor quant à son propre parcours poétique. On a vu plus haut qu'il avait évoqué pour des raisons prosodiques, la destruction de sa production poétique antérieure à 1935, date à laquelle le modèle claudélien et persien du verset lui fournit la solution formelle tant recherchée. Mais il a également reconnu ailleurs que cette destruction répondait également au rejet de l'écriture de ses débuts trop ouvertement conditionnée par l'imitation servile de la poésie française et dans laquelle les influences strictement occidentales avaient été simplement subies, et non intériorisées avant d'être réinvesties :

« Or donc, à trente ans, plus exactement à vingt-neuf ans, frais émoulu de la Sorbonne [...], j'ai brûlé tous les poèmes que j'avais écrits en français jusque-là : ils se ressentaient trop de l'influence de la poésie française. » <sup>126</sup>

Par la suite, c'est en se tournant vers la poésie orale de son village sénégalais qu'il connaîtra les influences les plus décisives, celles de ses « trois Grâces », comme il se plaisait à nommer les poétesses de son village :

« Ce sont les poèmes populaires de mon village qui m'ont amené à l'âge de trente ans à brûler tous les poèmes que j'avais écrits auparavant et qui étaient trop influencés par la poésie française. Si

<sup>124</sup> Dans son étude, Marie Miguet-Ollagnier remarque d'ailleurs à juste titre que Perse apparaît comme une « figure paternelle » dans *Saint-John Perse ou poésie du royaume d'enfance*, où un parallèle est dressé entre le souvenir du père évoqué au début du texte, et celui de Perse, qui le clôturera dans la convocation de la même scène aristocratique primale (cf. Marie Miguet-Ollagnier, « Lecture comparée de *Vents* de Saint-John Perse et de *L'Élégie des alizés* de Léopold Sédar Senghor », op. cit., p. 378).

<sup>125</sup> L.S. Senghor, « Comme les lamentins vont boire à la source », postface d'*Ethiopiennes*, p. 157

<sup>126</sup> L.S. Senghor, « Tradition orale et modernité », in *Liberté 5*, op. cit., p. 188.

vous voulez, je me suis mis à l'école de la poésie populaire de mon village – surtout des trois grandes poétesses Marone N'Diaye, Koumba N'Diaye et Siga Diouf ; je les appelle mes trois Grâces. »<sup>127</sup>

Il n'en demeure pas moins que même à travers cette présentation exemplaire d'un salvateur retour aux sources, les influences persistantes qui résistent à l'autodafé de 1935 sont donc celles qui se trouvaient en accord avec la voix des racines, à l'unisson de leur secrète germination. C'est en ce sens qu'il parle de sa négritude « rebelle à l'imitation »,<sup>128</sup> car les modèles d'inspiration qui demeurent présents après pareille éclosion ne lui semblent plus déboucher sur les turpitudes du mimétisme, mais certainement engager un lien plus profond, celui de l'héritage. Par excellence, l'influence persienne fut pour lui l'un des plus précieux actifs de cet héritage, et c'est seulement à condition d'avoir retracé tout ce raisonnement, toute cette présentation idéale et si particulière que fait Senghor de son trajet littéraire personnel, de l'immersion dans des influences intériorisées à la naissance de son propre souffle poétique, que l'on peut réellement comprendre toute la portée du début de la postface d'*Ethiopiennes*, où l'influence de Saint-John Perse est associée à celle de la source mère, l'Afrique, « Comme les lamentins vont boire à la source »<sup>129</sup> précise-t-il selon le titre choisi pour ce texte si fondamental :

« Tel me reproche d'imiter Saint-John Perse, et je ne l'avais pas lu avant d'avoir écrit les *Chants d'ombre* et les *Hosties noires*. Tel reproche à Césaire de le laisser par son rythme de tam-tam, comme si le propre du zèbre n'était pas de porter des zébrures. En vérité, nous sommes des lamentins qui, selon le mythe africain, vont boire à la source, comme jadis, lorsqu'ils étaient quadrupèdes – ou hommes. Je ne sais plus au juste si c'est là mythe ou histoire naturelle. »<sup>130</sup>

Il serait superflu de gloser, tant la métaphore résume à elle seule – et avec quelle force – toute la haute considération dans laquelle est tenue la référence à Saint-John Perse, intégrée dans une quête des racines. S'abreuver à la source de Perse devient dès lors non seulement légitime, mais aussi urgent, l'influence s'identifiant alors à l'affluent, l'ouverture de la source primaire au delta des origines.

On peut supposer qu'à la lecture du texte de *Liberté I*, Saint-John Perse ne fut pas insensible à une telle marque d'admiration et au demeurant, on dispose sur ce point d'un indice précieux : il s'agit d'une lettre adressée à Jean Paulhan depuis New York le 5 juin 1962,<sup>131</sup> soit peu après la parution, en mai, de l'article dans la revue *La Table ronde*. A cette époque, Perse et Paulhan s'entretiennent régulièrement du projet de publication du volume d'*Honneur à Saint-John Perse* qui paraîtra en 1965 aux éditions Gallimard. Selon les termes de la lettre en question, il semble bien que Saint-John Perse ait reçu le numéro de *La Table ronde* dans lequel l'étude était publiée, et qu'il l'ait lue avec intérêt, jusqu'à souhaiter la voir figurer dans l'hommage. Mais le plus intéressant est que sa réaction laisse deviner qu'il a été sensible justement à cette si imprévisible vision en Négritude de son œuvre, en cela qu'il salue au passage les analyses touchant les données poétiques africaines :

---

<sup>127</sup> Entretien accordé à la télévision française, *Lecture pour tous*, de Jean Prat.

<sup>128</sup> Cf. infra, passage cité de *La poésie de l'action*.

<sup>129</sup> Senghor reprenant ce faisant une expression tirée de l'un de ses propres poèmes, tiré d'*Ethiopiennes*, « Je ne sais » : « Or je revenais de Fa'oye, m'étant abreuvé à la tombe solennelle / Comme les lamentins vont boire à la fontaine de Simal. » (O.P., p. 148).

<sup>130</sup> L.S. Senghor, « Comme les lamentins vont boire à la source », postface d'*Ethiopiennes*, op. cit., p. 155.

<sup>131</sup> On peut la retrouver dans l'édition de la Correspondance Saint-John Perse / Jean Paulhan, 1925-1966, *Cahiers Saint-John Perse N° 10*, édition établie, présentée et annotée par Joëlle Gardes-Tamine, Paris, Gallimard / Fondation Saint-John Perse, 1991, p. 223-225.

« On me communique un numéro (mai) de *La Table ronde* contenant sur mon œuvre une étude des plus inattendues et des plus sympathiques de Senghor, que je ne connais pas personnellement. Pourrait-elle encore être jointe à l'Homage ? J'y ai trouvé des choses intéressantes rejoignant le fond poétique propre à l'Afrique noire. »<sup>132</sup>

Le trait d'union que Senghor a su dresser dans son texte entre les considérations de la poétique persienne et les structures formelles de la tradition africaine, loin de rebuter Saint-John Perse lui-même, a donc retenu son attention et les termes de cette lettre paraissent éloquentes quant à l'intérêt qu'il a trouvé dans cette démarche syncrétique de la lecture senghorienne. Loin de l'exégèse gratuite, cette lecture a emporté l'adhésion de Perse, les deux poètes se retrouvant sans doute dans ce « rendez-vous du donner et du recevoir » cher à Senghor, respectant l'intégrité de la pensée, mais la rehaussant de ce regard à la fois sensible, intuitif et intériorisé par un autre poète, l'art étant parfois la meilleure lecture de l'art – pour paraphraser Georges Steiner.

### **Le reflux : parcours d'un dialogue intertextuel**

Rarement le déploiement d'un intertexte n'aura donc bénéficié d'une telle assise critique et on ne saurait douter de l'importance de ces liens explicites et implicites dont on vient de voir les différents aspects, pour l'organisation des rapports textuels, et pour leur nature même. Mais encore est-il indispensable en la matière, de dépasser les termes quelque peu sclérosés selon lesquels est fréquemment posée la question des pistes intertextuelles. En l'occurrence, c'est bien souvent parce que la problématique de l'influence est évitée, comme fuie ou désertée, que l'on se retrouve souvent en butte à un fâcheux quiproquos au sujet des faits d'emprunts, ou d'autres catégories posées par l'intertextualité, et que prédomine alors, chez les défenseurs de la lettre et de l'esprit des œuvres considérées, comme une mission de défense de l'intégrité bafouée. Redisons-le : dans le cas présent, ce type de convention serait particulièrement malvenue, puisqu'on l'a vu, Senghor ne connaît pas dans son rapport à Saint-John Perse, le complexe inhibant de tel disciple piégé dans une révérence aveugle, une influence subie et non avouée – comme ces insectes emprisonnés dans l'ambre que nous suggère le chant IV d'*Exil*.<sup>133</sup> Quitte à parfois jouer sur des correspondances inattendues, il témoigne au contraire d'une ferme volonté d'intégration de la trace reçue à son esthétique propre, comme l'atteste sa lecture de la poétique persienne. Néanmoins, on ne s'étonnera pas de découvrir au sein de l'œuvre poétique elle-même, une manière encore plus subtile et ô combien magistrale d'intégrer la voix élue, selon ce même lien dynamique, ce rapport non inféodé, ce creuset fécondant déjà à l'œuvre dans sa vision théorique. C'est à ce titre que le rapport à Saint-John Perse est exemplaire de la façon dont Senghor envisage l'influence, dans un vis-à-vis décomplexé ; la finesse dont il fait preuve dans l'agencement des liens intertextuels est sur ce point tout à fait complémentaire de sa lecture critique : l'intertexte, ici, relaie bien ce que Genette nommerait le « métatexte ». Elle confirme également dans quelle mesure les références d'après le tournant de 1935 fondent « le lieu et la formule » d'une écriture originale après qu'elle a été façonnée par des modèles intégrés et non plus imités. Il ne s'agit donc aucunement, en étudiant les modalités de ces liens intertextuels, de traquer impitoyablement les traces de ce qui pourrait sembler des emprunts indus, dans l'esprit de

---

<sup>132</sup> Ibid., p. 224. C'est moi qui souligne. Il est intéressant de signaler que parmi les archives de la Fondation Saint-John Perse, se trouve un document étonnant : il s'agit d'une copie du manuscrit du texte de Senghor (« Saint-John Perse ou poésie du royaume d'enfance », sous la cote 87.C du fond Critique), qui aurait été transmise apparemment par l'écrivain lui-même à la Fondation d'Aix-en-Provence, en un don qui ressemble fort à un hommage supplémentaire.

<sup>133</sup> Saint-John Perse, *Exil*, IV, O.C., p. 129 : « Et les poèmes de la nuit avant l'aurore répudiés, l'aile fossile prise au piège des grandes vêpres d'ambre jaune... »

rendre à Perse ce qui appartient à Senghor et de ne considérer en somme, en une démarche réductrice, que de simples « sources ».<sup>134</sup>

Que l'on me permette d'ailleurs, à ce stade de l'exposé, une nécessaire mise au point théorique : on ne peut en effet manier sans une certaine tension la volonté de tirer partie de la démarche critique introduite par l'intertextualité et la revendication senghorienne de la relation d'influence. Il y aurait même, à première vue, une réelle contradiction à essayer de concilier ces deux champs qu'opposent des visées herméneutiques divergentes. Pèse ici surtout l'ambition des tenants de l'intertextualité, de dépasser les catégories lansonniennes de l'établissement des sources, qui avaient figé la notion d'influence en un déterminisme étroit : pour les fondateurs du concept et *a fortiori* pour les puristes de la théorie, le terme lui-même est à jamais marqué du sceau d'une rigidité positiviste caduque. C'est dire la difficulté avec laquelle la notion est réintroduite subrepticement et comme par effraction dans de récentes études, sans pour autant connaître un retour en grâce décisif, le territoire intertextuel étant encore délimité par la seule lecture des modes d'insertion dans les textes, des « hypertextes » – pour reprendre la terminologie en vigueur –, qui répugne à l'appréciation de relations normatives. Qu'on en juge : « [...] les recherches sur l'intertextualité ne visent pas à identifier des influences mais à construire une analyse des modes d'insertion et surtout de transformation, d'altération des emprunts. »<sup>135</sup> Avec l'idée sous-jacente d'une salutaire désactivation du traditionnel privilège accordé aux modèles de référence « au détriment des successeurs »,<sup>136</sup> et par fidélité aux règles édictées par Julia Kristeva et reformulées par Roland Barthes, voilà donc l'intertextualité condamnée à n'accorder créance qu'aux rapports des textes entre eux, sans y voir la conséquence de liens constitutifs des créateurs entre eux. N'y aurait-il pas là comme un confort théorique quelque peu arbitraire, un paradigme textualiste ayant remplacé un déterminisme normatif ? En particulier, cela ne revient-il pas à n'accorder à l'influence qu'un sens fermé, pour ne pas dire simpliste, au lieu de repenser la notion en y incluant justement cette souplesse des modèles d'« insertions » textuels ? C'est en tout cas l'impasse que semble déjouer le cas de la relation de Senghor à Saint-John Perse, qui permet à coup sûr de concilier une certaine définition (ouverte, dynamique) de l'influence avec cette mission d'élucidation du « tissage » des écrits assignée aux considérations proprement intertextuelles. Ce qui peut apparaître ailleurs comme un difficile pari est ici une nécessité : on s'interdirait de comprendre les modalités d'accueil du texte de Perse si on les considérait indépendamment de la manière dont Senghor envisage l'influence, puisque comme on le verra, une même cohérence préside aux deux démarches, la « relation critique » (au sens de Starobinski) se complétant, s'enrichissant même dans le cas présent de la relation textuelle. Sortir du modèle de l'inféodation, c'est résolument métamorphoser l'idée même d'influence,<sup>137</sup> mais c'est surtout faire justice au projet de Senghor. Si, dans l'esprit de l'intertextualité, « [il] est admis que le texte second (ou texte récepteur), loin d'être une copie,

<sup>134</sup> Comme semble le craindre Robert Jouanny (*Les voies du lyrisme dans les « Poèmes » de Léopold Sédar Senghor*, Paris, Honoré Champion, 1986, p. 57) qui, en évoquant quelques emprunts à Baudelaire, Apollinaire, Breton, Eluard, Claudel et Saint-John Perse, précise qu'il serait « absurde de considérer comme autant de “sources” les très fréquentes similitudes d'expression. »

<sup>135</sup> Nathalie Limat-Letellier, « Historique du concept d'intertextualité », in *L'intertextualité*, Presses universitaires franc-comtoises, coll. « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté », 1998, p.61.

<sup>136</sup> Ibid.

<sup>137</sup> C'est en tout cas la réorienter, dans le sens où Nathalie Limat-Letellier entend la relation d'héritage, revivifiant ainsi les délicats néologismes dans lesquels s'enferment bien souvent les adeptes de l'intertextualité orthodoxe. Elle renchérit ici Laurent Jenny, qui avait parlé du rapport forcément problématique de l'écrivain avec ses modèles, ses précurseurs : « Il nous semble qu'une variante de cette crise peut se réitérer à chaque nouveau projet d'écriture au moment où se fait le partage entre un héritage “stérilisant” (les *topoi*, les conventions à éviter, l'imitation comme obstacle) et les bénéfices de l'intertextualité, de l'intratextualité, ou de l'hypertextualité ; les rencontres avec d'autres livres, les trouvailles directement issues de ce contact, les médiations du discours d'autrui dans une pratique d'écriture en devenir ne sont pas incompatibles avec le rôle structurant de l'auto-référence dans un itinéraire personnel. » (Ibid., p. 51-52).

une pâle imitation de l'original dialectise son rapport au texte-support », <sup>138</sup> alors l'influence tel que l'entend Senghor enrichit bel et bien l'intertexte. On a vu dans quelle mesure sa relation critique à Perse n'est pas allégeance, mais *dialogue* ; j'essaierai de montrer que c'est précisément cette modalité du dialogue qui irrigue également son rapport au texte persien, selon un fonctionnement particulier. Dialogue instauré dans le flux, réinvesti et enrichi dans le reflux : c'est cet ensemble qui fonde l'influence chez Senghor. Dans cet ordre d'idée, arpenter l'intertexte consiste fondamentalement à déterminer en l'occurrence qui nous occupe, comment une lecture si active habite une écriture, et quelles sont les modes de reformulation choisis pour faire justice à une référence qui n'est pas qu'une révérence, pour démentir une célèbre assertion d'Umberto Eco.

Tentons tout d'abord d'évacuer une question qui ne laisse pas de préoccuper ceux qui se sont déjà penchés sur le problème de la datation, ou plutôt des datations, du reste contradictoires, selon lesquelles Senghor a choisi de situer sa découverte de Saint-John Perse. Si ce point pose problème, c'est avant tout en raison de l'imprécision de Senghor lui-même – au moins deux versions existent, comme nous l'avons vu : il aurait été confronté à l'œuvre sous l'Occupation, selon l'étude de *Liberté I*, et à la Libération, à en croire la postface d'*Ethiopiennes*. Rajoutons à ces deux pistes, que dans un passage précité de *La poésie de l'action*, il parle de Saint-John Perse parmi ses lectures des années trente. Devant ces approximations, on peut donc légitimement douter de la période exacte de cette confrontation, même si l'intéressé précise bien que ses deux premiers recueils, *Chants d'ombre* et *Hosties noires* préexistent à cette découverte « foudroyante » de Saint-John Perse – et selon la formule consacrée, toute ressemblance avec une œuvre existante ou ayant existé ne serait que pure coïncidence... Mais la question redouble d'acuité quand on prend en compte justement les quelques points d'une certaine trace persienne au sein de ces deux recueils, points que ne manquèrent pas d'ailleurs de remarquer les critiques contemporains de leur parution : rappelons que c'est ce qui motiva la mise au point de Senghor au début de la postface d'*Ethiopiennes*. Si l'on devait citer quelques uns de ces points de convergence, on noterait certainement, pêle-mêle, la proximité de *Chants d'ombre* avec le ton et le thématique d'*Eloges*, ainsi que l'allure même qu'y prend le processus mémoriel de l'enfance africaine <sup>139</sup> – en ce « royaume d'enfance » qui est presque une appellation générique chez Senghor, pour nommer l'éden des premières années, et qu'il a donc choisi pour qualifier aussi la poésie de Saint-John Perse ; plusieurs parentés d'expression qui parcourent les deux recueils, suffisamment nombreuses pour évoquer une voix fécondante. Citons tout de même quelques exemples, parmi les plus frappants : « Le Message » des *Chants d'ombre*, <sup>140</sup> parcouru par le même motif de la rencontre du Prince sacralisé, que celui qui fournit la trame même d'« Amitié du prince » dans *La gloire des Rois*, motivant également les mêmes pratiques d'énonciation. La même remarque vaudrait également pour certains passages de « Que m'accompagnent koras et balafongs », où par exemple l'évocation du calme de la nature endormie dans le chant IX rappelle tant la deuxième partie de « La Ville » d'*Images à Crusoé* ; que dire encore de « Neige sur Paris », sinon que son thème de la purification rappelle tant, en son ton élégiaque, la tension vers l'assainissement qui habite *Pluies* ou

<sup>138</sup> Ibid., p. 61-62.

<sup>139</sup> Avec parfois le même modèle d'agencement de certaines tournures métaphoriques, comme par exemple, cette formule de la réminiscence chez Senghor : « Je sais le Paradis perdu – je n'ai pas perdu souvenir du jardin d'enfance où fleurissent les oiseaux » (« Vacances », *Chants d'ombre*, p. 43) – qui évoque tant chez Saint-John Perse : « Et aussitôt mes yeux tâchaient à peindre un monde [...] où trop longues, les fleurs s'achevaient en des cris de perruches. » (« Pour fêter une enfance », II, *Eloges*, O.C., p. 24).

<sup>140</sup> L.S. Senghor, « Le Message », *Chants d'ombre*, O.P., p. 18 à 20. On s'y référera pour constater les parentés avec « Amitié du prince ».

*Neiges*<sup>141</sup> ; on pourrait multiplier de la même manière les points de parentés dans *Hosties noires* – bien que moins nombreux. Tous ces rapprochements, pour substantiels qu’ils soient, ne traduisent au mieux que de modestes échos, et surtout la trace générale d’un certain ton, solennel et hiératique, mais n’ont rien en commun, il faut le reconnaître, avec l’ampleur que l’intertexte persien prendra dans l’œuvre, à partir d’*Ethiopiennes*. Du reste, il importe de soigneusement distinguer ces faits de ressemblance avec les liens intertextuels à proprement parler, qui seront abordés plus loin : il est important d’éviter la surévaluation de tels parallèles, et c’est pourquoi il est plus convenable et plus exact de ne parler ici que d’*analogies*. Entre la ratification indistincte des dénis de Senghor quant à ces traces-là et l’exagération de leur portée, on devrait, sans peine, se fier à une certaine nuance que laisse deviner une précision à laquelle il convient d’être très attentif, dans un passage déjà cité du texte de *Liberté I* : Senghor y dit bien qu’à la lecture d’*Exil*, sous l’Occupation, il avait dans ses tiroirs « la matière de deux recueils ». <sup>142</sup> La *matière* : cela induit en soi au moins la possibilité d’une réécriture partielle de certains poèmes, après la « révélation » d’*Exil*. D’aucuns n’ont d’ailleurs pas hésité à franchir le pas : pour Okechukwu Mezu par exemple, parlant de cette empreinte persienne des deux premiers recueils, « Les poèmes que Senghor gardait dans les tiroirs ne furent publiés qu’après 1945 et furent certainement remaniés avant leur publication. » <sup>143</sup> Quoiqu’il en soit, cette inspiration n’est donc pas exclue, même si elle est certainement encore limitée à ce stade, en se restreignant à quelques « échos persiens » – qui indiquent déjà, certes, une indéniable imprégnation.

Tout porte à croire en revanche qu’à partir d’*Ethiopiennes*, la trace persienne cesse d’être une simple réminiscence pour devenir un réel intertexte, comme si l’avènement de ce que certains considèrent comme la maturité poétique avait permis à Senghor de se placer en interlocuteur de cet aîné jusqu’alors tenu en respect, et désormais accueilli au sein d’une poésie au style et au ton personnels affirmés et éprouvés. C’est en ce sens qu’on a souligné la valeur canonique de l’intertexte persien disposé dans la seconde strophe de « L’Absente », dont effectivement les enjeux sont importants ; il est donc indispensable d’en rappeler la substance, et tant est riche le système d’emprunts et de reformulation qu’illustre ici Senghor, il convient de partir de son poème, avant de démêler l’écheveau – voici donc cette seconde strophe, telle qu’en elle-même : une irrésistible invocation de ce personnage de l’« Absente » (on remarquera déjà l’usage de cette majuscule qui rappelle bien l’usage générique de la nomination chez Perse) :

« Jeunes filles aux longs cous de roseaux, je dis chantez l’Absente  
la Princesse en allée.  
Ma gloire n’est pas sur la stèle, ma gloire n’est pas sur la  
pierre  
Ma gloire est de chanter le charme de l’Absente  
Ma gloire de charmer le charme de l’Absente, ma gloire  
Est de chanter la mousse et l’élyme des sables  
La poussière des vagues et le ventre des mouettes, la lumière  
sur les collines

<sup>141</sup> Avec le même envahissement de la ville et du monde par la neige purificatrice (cf. « Neige sur Paris », *Chants d’ombre*, O.P., p. 21 à 23) que l’on retrouve sans peine, par exemple dans le chant II de *Neiges* (O.C., p. 158-159).

<sup>142</sup> L.S. Senghor, « Saint-John Perse ou poésie du royaume d’enfance », op. cit., p. 334.

<sup>143</sup> Dr. S. Okechukwu Mezu, « Senghor et Perse », *Léopold Sédar Senghor et la défense et illustration de la civilisation noire*, Paris, Didier, 1968, p. 184. Roger Little également a émis l’hypothèse de l’antériorité de la découverte de Saint-John Perse par rapport à ce qu’en dit Senghor (« “Je danse, donc je suis” The rhythm of Léopold Sédar Senghor’s two cultures », in Michael Bishop, *The language of poetry : crisis and solution. Studies in modern poetry of French expression, 1945 to the present*, Amsterdam, Rodopi, 1980, p. 168).

*Toutes choses vaines sous le van, toutes choses vaines dans  
le vent et l'odeur des charniers  
Toutes choses frêles dans la lumière des armes, toutes choses  
très belles dans la splendeur des armes  
Ma gloire est de chanter la beauté de l'Absente. »<sup>144</sup>*

Tout lecteur attentif de Saint-John Perse aura reconnu là un ton familier, des expressions qui ne manquent pas d'évoquer certains échos diffus, et une disposition générale à coup sûr parente. Certains critiques ont dégagé les lignes de force de ces emprunts, sans en livrer pour autant la structure d'ensemble ; récemment, il me semble que Roger Little d'une part et Nebil Radhouane de l'autre<sup>145</sup> ont su établir des éléments plus probants, qu'il importe de synthétiser ici, tout en essayant d'aller plus loin. Si Roger Little a précisé pêle-mêle quelques origines de cet intertexte, Nebil Radhouane a quant à lui suggéré qu'on est en présence d'une sorte de *dialogue* pratiqué par Senghor avec Perse, à travers les assertions du poème. Encore est-il nécessaire de déterminer le mode d'agencement de ce dialogue, mais les différentes catégories théoriques de l'intertextualité se trouvant comme court-circuitées par la subtilité même selon laquelle se déploie ici l'écho persien, aucune d'entre elles n'est réellement satisfaisante pour en rendre compte (on ne peut parler en l'occurrence ni de citation proprement dite, ni de référence, ni d'allusion, et encore moins de plagiat). C'est la raison pour laquelle pour analyser fidèlement la richesse de ce cas et au risque de quelque lourdeur, il n'est pas inutile de distinguer ici deux niveaux d'intertexte : celui que nous nommerons « transposition rhétorique » et celui que nous appellerons l'« emprunt réinvesti ».

C'est dans le premier cas que se vérifie le plus aisément cette idée d'un dialogue poétique, puisque par une réelle transposition – au sens où l'entend Genette<sup>146</sup> – de l'emprunt, le dialogue s'instaure en une modalité qui l'actualise comme discours – c'est en cela qu'il convient de parler en l'espèce d'une transposition « rhétorique ». En voici la teneur. Saint-John Perse, dans le second chant d'*Exil* :

« *Ma gloire est sur les sables ! ma gloire est sur les sables !... »*<sup>147</sup>

On l'a vu, Senghor, comme en une réponse – plus qu'un écho –, réplique en quelque sorte, au début de son chant :

« *Ma gloire n'est pas sur la stèle, ma gloire n'est pas sur la pierre »*

et d'ailleurs, appuie la transposition en poursuivant par un passage de la forme négative à la forme affirmative. Tout se passe comme si le dialogue intertextuel avait fourni le motif d'un positionnement décisif, qui oriente le discours vers le même registre lyrique emprunté par Saint-John Perse dans *Exil*. L'idée du positionnement n'est pas fortuite, puisque le texte de Senghor affirme dès lors sa propre situation, et on peut y lire une manière de revendication de l'oralité : ni la stèle, ni la pierre n'étanchent l'attente du poète, qui se reconnaît plutôt dans la gloire du chant. Mais point n'est besoin de paraphraser : le dialogue, si radicalement enclenché, se poursuit quelques versets plus loin, et vient clôturer ce second chant. Mais ici, il

<sup>144</sup> L.S. Senghor, « L'Absenté », II, *Ethiopiennes*, O.P., p. 110-111.

<sup>145</sup> Roger Little, dans une étude déjà citée : « L'Absenté de tout Senghor : un enjeu intertextuel », in *Un autre Senghor*, op. cit., p. 61 à 77 (on se référera plus spécifiquement pour l'analyse des emprunts, aux pages 68 à 73) ; Nebil Radhouane, à la fin d'une étude sur les rapports entre Adonis et Saint-John Perse : « Adonis descendant de Saint-John Perse », in *Modernité de Saint-John Perse ?*, op. cit., p. 401 à 413 (cf. surtout p. 412-413).

<sup>146</sup> Réorientant la notion introduite par Julia Kristeva, Gérard Genette (dans *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 237 et suiv.) accorde à la figure de la « transposition » un champ particulièrement extensif et souple, y incluant de nombreuses modalités de reformulation, de transformation des hypertextes. C'est sur cette souplesse que prend appui la nomenclature élaborée ici.

<sup>147</sup> Saint-John Perse, *Exil*, II, O.C., p. 124

ne s'agit plus seulement d'un seul emprunt qui se retrouve alors transposé, mais de plusieurs, de sorte que la transposition repose sur un maillage serré – un « tissage », pour reprendre un terme prisé dans le domaine de l'intertextualité – de plusieurs éléments puisés dans le texte de Saint-John Perse puis reformulés dans un même élan, où même les motifs persiens de répétition sont revisités. Ce ne sont pas moins de trois sources qui fournissent ainsi le motif de cette dernière portion de la deuxième strophe de « L'Absente » ; citons tour à tour *Exil* IV et V, puis *Vents*, I :

« Ah ! toute chose vaine au van de la mémoire, ah ! toute chose insane aux fibres de l'exil : le pur nautile des eaux libres, le pur mobile de nos songes [...] »<sup>148</sup>

« Avec l'achaine, l'anophèle, avec les chaumes et les sables, avec les choses les plus frêles, avec les choses les plus vaines, la simple chose, la simple chose que voilà, la simple chose d'être là, dans l'écoulement du jour... »<sup>149</sup>

« C'étaient de très grands vents en quête sur toutes pistes de ce monde, / Sur toutes choses périssables, sur toutes choses saisissables, parmi le monde entier des choses... »<sup>150</sup>

Tout cela devient chez Senghor :

« Toutes choses vaines sous le van, toutes choses vaines dans  
le vent et l'odeur des charniers »

où l'on retrouve, au gré d'une subtile synthèse, à la fois l'élément d'*Exil*, IV, « toute chose vaine au van » et celui d'*Exil*, V, « les choses les plus vaines », enrichies ici d'un jeu d'homophonie entre « dans le van » et « sous le vent ». Mais ce n'est pas tout :

« Toutes choses frêles dans la lumière des armes, toutes choses  
très belles dans la splendeur des armes »

constitue également un maillage de cette isotopie de la fragilité exposée dans *Exil*, V (ces « choses les plus frêles ») puis exploitée à nouveau dans *Vents*, I. Le tout, on l'aura remarqué, agencé selon la même structure d'asyndète si courante chez Perse et que l'on retrouve d'ailleurs au sein des trois modèles précités.

C'est donc par un mécanisme d'« hybridation » que Senghor construit son texte à partir de celui de Saint-John Perse, n'hésitant pas à élaborer un croisement minutieux, un « collage » diraient certains, de multiples portions de poèmes assemblées au sein d'une entité nouvelle.<sup>151</sup> Dans ces deux cas, cet « air de dialogue d'égal à égal » dont parle Nebil Radhouane<sup>152</sup> n'est jamais perdu de vue et les emprunts trouvent le chemin d'une réinvention complète, d'un pont jeté de poème à poème.

La seconde modalité intertextuelle à l'œuvre dans ce chant n'active pas moins le dialogue, mais le limite, selon la même hybridation, aux quelques éléments, sèmes sélectionnés avant d'être intégrés dans le corps du nouvel ensemble : c'est en ce sens qu'on peut y voir

<sup>148</sup> Saint-John Perse, *Exil*, IV, *O.C.*, p. 129.

<sup>149</sup> Saint-John Perse, *Exil*, V, *O.C.*, p. 130.

<sup>150</sup> Saint-John Perse, *Vents*, I, *O.C.*, p. 179.

<sup>151</sup> La notion du collage est souvent évoquée dans le champ des études intertextuelles, et il convient surtout de l'associer à une définition rigoureuse, qui ne soit pas simplement la récupération métaphorique du procédé pictural inauguré par les cubistes. Dans une étude récente, Tiphaine Samoyault (*L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 26) a eu le mérite de préciser : « Il s'agit moins, comme c'était le cas en peinture, de coller la vie dans l'art, que de transformer profondément le texte de l'autre en le déplaçant, en lui offrant un nouvel environnement, et d'inscrire en retour son propre texte en relation. »

<sup>152</sup> Cf. Nebil Radhouane, op. cit., p. 412 : « Senghor avait pu, lui, imprimer à ses affinités persiennes cet air d'égal à égal, où il n'acquiesce pas toujours mais cligne de l'œil, garde ses distances et se démarque ouvertement de telle ou telle vision, de telle ou telle façon de dire [...] »



des emprunts réinvestis. Les « *vagues* », omniprésentes chez Perse, sont ainsi réutilisées, en ce point du chant où le motif de la fragilité motive une sorte de fusion avec l'univers d'*Exil*, redevenant les éléments d'une même isotopie. Il en va de même pour ce motif de « *l'élyme des sables* », emprunté à *Pluies*, VI :

« *Et l'homme dur entre les hommes, au milieu de la foule, se surprend à rêver de l'élyme des sables...* »<sup>153</sup>

Quant au « *ventre des mouettes* », il s'agit bien d'une mutation de ces « *os creux de mouette* » qu'expose le chant V d'*Exil*.<sup>154</sup>

Ces deux modalités de l'intertexte s'appuient sur une volonté manifeste de reformulation des emprunts, et Roger Little a insisté à juste titre sur cette profonde recréation dont relève indéniablement l'insertion par Senghor de la substance des poèmes de Perse :

« Est-ce là un simple hommage, un clin d'œil dirigé vers un maître reconnu ? Une inscription dédicatoire aurait fait l'affaire tout en évitant l'équivoque. Si Senghor ne l'a pas fait, c'est qu'il a choisi de ne pas le faire. [...] Senghor a trouvé son bien chez Saint-John Perse pour en faire quelque chose d'autre. Il inscrit son hommage passagèrement dans le texte afin de lui prêter une assise plus solide. [...] Aussi Senghor intègre-t-il pleinement sa lecture d'« *Exil* » pour créer, selon l'expression d'Apollinaire, son « ensemble nouveau. »<sup>155</sup>

A en juger par un usage si virtuose de la transposition, on ne saurait que renchérir cette analyse : Senghor s'est bel et bien réapproprié le texte de Saint-John Perse, dépassant l'hommage et la révérence, pour construire une œuvre nouvelle dans laquelle l'emprunt n'est pas l'objet d'une simple greffe, mais de la synthèse consciente d'une transformation, d'une recréation. Saint-John Perse pourrait commenter, dans son *Discours de Florence* : « Et voici que ce chant n'est plus réminiscence, mais création réelle [...] ».<sup>156</sup>

Mais on aurait tort de croire cependant que l'empreinte persienne d'*Ethiopiennes* s'arrête là, et si les critiques y ont été attentifs pour la seconde strophe de « *L'Absente* », ils n'ont pas distingué en revanche qu'il s'agit somme toute du noyau central d'un ensemble autrement plus vaste, puisque à y regarder de plus près, on comprend que cette esthétique de la reformulation dont relève le poème s'inscrit dans un véritable *réseau* intertextuel, irriguant le recueil d'un dialogue continu. C'est alors qu'on prend la mesure de la grande subtilité dont fait preuve ici Senghor, et que l'on peut repenser également à la distinction de Michael Riffaterre, entre intertextualités « aléatoire » et « obligatoire »,<sup>157</sup> tant dans le cas de cette floraison intertextuelle, il n'est pas excessif de prétendre qu'on est certainement en présence de la seconde catégorie, la mise en lumière de cette trace persienne diffractée devant accompagner une lecture fidèle de toute une part d'*Ethiopiennes*. Ce qui est en jeu ici en effet, ce sont d'une certaine manière, les motivations sous-jacentes de la structure interne d'une partie du recueil.

On ne s'étonnera pas non plus de retrouver également les deux axes de l'intertexte précédemment parcourus, à savoir la transposition rhétorique ainsi que les emprunts

<sup>153</sup> Saint-John Perse, *Pluies, Exil, O.C.*, p. 148-149.

<sup>154</sup> Cf. Saint-John Perse, *Exil, V, O.C.*, p. 130 : « *Sur des squelettes d'oiseaux nains s'en va l'enfance de ce jour, en vêtement des îles, et plus légère que l'enfance sur ses os creux de mouette, de guifette, la brise enchante les eaux filles en vêtement d'écailles pour les îles...* »

<sup>155</sup> Roger Little, « *L'Absente* de tout Senghor : un enjeu intertextuel », op. cit., p. 73-75.

<sup>156</sup> Saint-John Perse, *Pour Dante, Discours de Florence, O.C.*, p. 451.

<sup>157</sup> Riffaterre a exposé cette nuance dans un article qui fait date (« La trace de l'intertexte », in *La Pensée*, N° 215, octobre 1980), distinguant d'une part les traces intertextuelles dont la mise à jour n'est pas indispensable pour la compréhension du texte et qui viendrait en sus, en complément (intertextualité « aléatoire »), et d'autre part, celles dont la révélation est indissociable d'une lecture éclairée du sens lui-même.

réinvestis. C'est sans conteste une nouvelle dimension qu'acquiert la modalité de transposition, puisque la trame rhétorique selon laquelle est organisé le poème s'en trouve déterminée. De quoi s'agit-il ? « L'Absente » instaure la quête d'un personnage vers qui s'élève le chant et la gloire du chant ; un personnage identifié à la Reine de Saba, mais que l'on retrouvera dans une certaine mesure sous le motif de la « Princesse de Belborg » dans les « Epîtres à la Princesse », qui viennent clore le procès de cette quête éperdue.<sup>158</sup> « L'Absente » et surtout les « Epîtres » sont organisées selon une structure narrative précise, dans laquelle il est aisé de reconnaître la trace de celle qui encadre littéralement « Amitié du prince » de Saint-John Perse, à savoir ce long désir de présence, cet appel ardent vers un être placé sous le signe de l'excellence, avant que la chronique de sa rencontre ou de sa venue ne vienne aiguïser le récit poétique d'une touche dramatique. Ce qui n'est d'abord qu'une impression diffuse à la lecture de « L'Absente » se voit confirmé avec éclat dans les « Epîtres à la Princesse », par le biais de plusieurs indices qui ne laissent guère de doute quant à la volonté de Senghor de placer ce processus narratif sous le charme mémoriel de cette partie de *La gloire des Rois* qui l'a tant impressionné. Dès la troisième strophe de « L'Absente », l'écho du personnage se fait entendre par le truchement des « concubines alentour » :

*« Elles m'ont parlé de l'Absente doucement / Doucement elle m'ont chanté dans l'ombre le chant de l'Absente [...] »*<sup>159</sup>

rappelant pareille évocation par la rumeur populaire dans les chants II et III d'*Amitié du prince* :

*« Ainsi parlant et discourant, ils établissent son renom. Et d'autres voix s'élèvent sur son compte [...] »*<sup>160</sup>

Et tandis que l'annonce de la venue ouvre la cinquième strophe dans le même ton :

*« Sa venue nous était prédite quand les palabres rougiraient les places des villages, les boutiques des bidonvilles et les ateliers des manufactures. »*<sup>161</sup>

le même élan élogieux, si proche de la révérence d'« Amitié du prince », marque encore l'amorce de la strophe suivante, alors qu'est réitérée cette sorte de formule clé de l'intertexte (« *Ma gloire n'est pas sur la stèle* »), confirmant si besoin est que le dialogue se poursuit :

*« Salut de son féal à la Souriante et louange loyale. / Kôriste de sa cour et dément de son charme !... Ma gloire n'est pas sur la stèle [...] »*<sup>162</sup>

<sup>158</sup> L'occurrence biographique de cette sorte de chronique poétique est quasiment attestée et a déjà été abondamment commentée : rappelons qu'il s'agit du récit magnifié de la conquête par le poète de Colette Hubert, qui deviendra sa deuxième épouse en 1957, l'année suivant la publication d'*Ethiopiennes*. Bien sûr, le degré de transposition est grand, mais l'argument est bien celui-là, de l'absence de l'être désiré à l'échange des lettres qui décideront de l'union future. Les origines aristocratiques et normandes du personnage réel rejoignent les traits du personnage de fiction, cette « Princesse de Belborg » noble et nordique qui est l'objet de tant de convoitise.

<sup>159</sup> L.S. Senghor, « L'Absente », III, *Ethiopiennes*, O.P., p. 111.

<sup>160</sup> Saint-John Perse, « Amitié du prince », *La gloire des Rois*, O.C., p. 67. L'extrait du chant III cité au début de cette présente étude relève également de cette évocation établie dans le registre de la louange.

<sup>161</sup> L.S. Senghor, « L'Absente », V, *Ethiopiennes*, O.P., p. 112. Plus loin, cette annonce est encore chantée : « *Puisque reverdissent nos jambes pour la danse de la moisson / Je sais qu'elle viendra la Très Bonne Nouvelle / Au solstice de Juin, comme dans l'an de la défaite et dans l'an de l'espoir.* »

<sup>162</sup> Ibid., VI, p. 113.

<sup>163</sup> Saint-John Perse, « Amitié du prince », III, *La gloire des Rois*, O.C., p. 69.

Avec la louange comme écrin, c'est donc le contexte à la fois psychologique et esthétique de l'attente que consacre « L'Absente », inaugurant une structure narrative dans laquelle le lecteur de Saint-John Perse reconnaît aisément « Amitié du prince ». Mais venant conforter cette sensation de parenté, la structure se complète alors dans les « Epîtres à la Princesse » ; le parallèle devient saisissant, mais aussi la *maestria* de Senghor pour ne jamais céder au mimétisme, en faisant réellement sienne la trame du poème de Perse. Ce qui frappe le plus dans ce parallèle, c'est évidemment l'emprunt du processus narratif motivé par l'échange épistolaire, dont on peut suivre le déroulement au gré de l'avancement de ces « Epîtres ». Chez Perse, le Poète (c'est-à-dire celui que l'on peut deviner tel, sous les traits de cet interlocuteur du Prince) est dans l'attente avide d'un signe en provenance du Prince, et finit par recevoir une lettre de lui :

*« Je reviendrai chaque saison, avec un oiseau vert et bavard sur le poing. Ami du Prince taciturne. Et ma venue est annoncée aux bouches des rivières. Il me fait parvenir une lettre par les gens de la côte [...] »<sup>163</sup>*

Dès le début des « Epîtres à la Princesse », le personnage du poète est lui aussi en pareille attente (mais la réponse espérée ne lui est pas encore parvenue) :

*« J'attendrai ta récade au poing de tes courriers... [...] Tes courriers m'atteindront dans mes quartiers de la Belle Saison [...] »<sup>164</sup>*

Rappelons au passage que déjà dans « Le Message » des *Chants d'ombre*, ce modèle de l'échange de missives entre le poète et le personnage du Prince avait généré un premier emprunt direct à Saint-John Perse, encore plus manifeste par rapport à l'extrait précité d'« Amitié du prince » :

*« Ils m'ont dépêché un courrier rapide. [...] Le Prince a répondu. Voici l'empreinte de son discours [...] »<sup>165</sup>*

Mais revenons-en à *Ethiopiennes* ; cette première épître, « Belborg Belborg ! », saisit le poète dans l'attente certes, mais aussi en une sorte de tournant personnel : il avoue que prédomine chez lui désormais la tension de la vie spirituelle, plus que les appels aventureux de l'action et de la mobilité. Or, dans le chant III d'« Amitié du prince », le Prince signifie clairement au poète que ses « *longs déplacements sans cause* » trahissent bien un « *tourment de l'esprit* » dont il connaît la nature<sup>166</sup> et lui promet au passage de l'éclairer :

*« Je connais ce tourment de l'esprit. Je t'enseignerai la source de ton mal. »<sup>167</sup>*

Plus loin, il lui promet encore :

*« Aux soirs de grande sécheresse sur la terre, nous deviserons des choses de l'esprit. »<sup>168</sup>*

Senghor, dans son épître première, dans l'attente des courriers porteurs de la précieuse missive :

---

<sup>164</sup> L.S. Senghor, « Belborg Belborg ! », in « Epîtres à la Princesse », *Ethiopiennes*, O.P., p. 134-135.

<sup>165</sup> L.S. Senghor, « Le Message », *Chants d'ombre*, O.P., p. 18-19.

<sup>166</sup> Saint-John Perse, « Amitié du prince », III, *La gloire des Rois*, O.C., p. 69.

<sup>167</sup> Ibid.

<sup>168</sup> Ibid.

<sup>169</sup> L.S. Senghor, « Belborg Belborg », in « Epîtres à la Princesse », op. cit., p. 135.

« Je ne chasserai la girafe, ni l'autruche ni l'hippotrague. J'ai dessein de faire retraite / Loin des guerriers. Car j'ai pris goût aux choses de l'esprit / Tel quelqu'un qui a beaucoup vu et veut beaucoup apprendre. »<sup>169</sup>

Non seulement le motif des « choses de l'esprit » a donc été récupéré, mais aussi l'idée même de l'opposition entre expérience et savoir supérieur : le poète veut apprendre et vivre cette autre dimension qui n'est plus le parcours empirique ; or la Princesse est présumée être à Paris, « à la fête de l'esprit », tel qu'une interrogation le laisse supposer.<sup>170</sup> C'est donc peut-être aussi à la faveur de son exemple que se fera cet apprentissage, tel que le Prince de Saint-John Perse demeure la référence spirituelle du poète. *Mutatis mutandis*.

Dans l'épître intitulée « Ambassadeur du peuple noir », le doute et l'impatience s'insinuent dans l'attente de la réponse :

« Princesse très prudente et Princesse très bonne, tes nuits sont-elles veilles sur ta couche ? La réponse non dépêchée ? »<sup>171</sup>

Cet infléchissement du propos relève-t-il lui aussi d'un emprunt à Perse ? On le présume, en prenant en compte le ton usité ici – jusqu'à l'adoption de ce modèle si caractéristique de formulation de l'éloge : « Princesse très prudente et Princesse très bonne », qui rappelle tant l'« Homme-très-attractif » et l'« Homme très simple parmi nous » d'« Amitié du prince » I et II.<sup>172</sup> Plus loin, toujours dans la même épître, il ne s'agit plus d'une simple présomption, puisque l'impatience prend la forme d'une injonction toute particulière :

« Hâte-toi donc Belborg, ma mission n'est pas d'une lune. »<sup>173</sup>

Or, on se souvient que le motif même de cette injonction est justement mis en évidence dans le chant III d'« Amitié du prince », où Saint-John Perse l'utilise à dessein à trois reprises :

« "Amitié du Prince ! Hâte-toi... Son bien peut-être à partager. [...] Hâte-toi.[...] Hâte-toi ! je t'attends !...Prends par la route des marais et par les bois de camphriers." »<sup>174</sup>

Il faut être attentif à l'inversion rhétorique en jeu ici : alors que chez Perse, c'est le Prince qui adresse l'injonction au poète, chez Senghor en revanche, c'est bien le poète qui en est l'émetteur. Manière très imaginative, très inventive d'étoffer la transposition qui se poursuit donc, et la suite des « Épîtres » en apporte encore de subtiles illustrations, au point qu'on est frappé par cette étendue de l'intertexte, qui se déploie en l'espèce sous la forme continue et variée d'un échange, plus que celle d'une juxtaposition rébarbative d'emprunts ; le début de l'épître suivante, « Comme rosée du soir », alimente à nouveau ce modèle de l'inversion rhétorique, car tandis qu'« Amitié du prince », III, faisant place à la réponse du poète à la lettre du prince, chante « l'honneur de son nom » :

« Telle est sa lettre. Elle est d'un sage. Et ma réponse est celle-ci :  
"Honneur au Prince sous son nom ! [...]" »<sup>175</sup>

<sup>170</sup> Cf. *ibid.* : « Es-tu à Paris à la fête de l'esprit ? »

<sup>171</sup> L.S. Senghor, « Ambassadeur du peuple noir », in « Épîtres à la Princesse », *Ethiopiennes, O.P.*, p. 136.

<sup>172</sup> Cf. Saint-John Perse, « Amitié du prince », I et II, *La gloire des Rois, O.C.*, respectivement p. 65 et 67.

<sup>173</sup> L.S. Senghor, « Ambassadeur du peuple noir », in « Épîtres à la Princesse », *Ethiopiennes, O.P.*, p. 136.

<sup>174</sup> Saint-John Perse, « Amitié du prince », III, *La gloire des Rois, O.C.*, p. 69.

<sup>175</sup> *Ibid.*

Senghor semble s'ingénier là encore à emprunter le même motif, mais en l'inversant littéralement dans son énonciation, car dans son poème, c'est la réponse apportée par la Princesse qui réserve « honneur au nom » du poète :

*« Comme rosée du soir, ton épître a fait mes yeux frais mon cœur. Je l'ai lue à mes hôtes, à l'heure du thé sous la tente du Tagant. Ils étaient de noble lignage, et maîtres du langage. J'en ai lu les feuillets qui pouvaient être lus / Réserveant pour la veille ceux qui sont les plus délicats, comme la bosse du grand mâle / Et secrets. Et ce fut honneur à mon nom. »*<sup>176</sup>

De toute évidence, Senghor profite de cette transposition du motif persien pour se réserver la part belle en quelque sorte : c'est de lui qu'émane l'impatience et son injonction et c'est encore vers lui que s'élève l'honneur du nom. C'est toujours à lui de recevoir la visite de la Princesse, même si l'attente fut longue également de son côté ; le protocole de la rencontre prévue est donc lui aussi inversé par rapport à « Amitié du prince ». Si chez Perse, le poète annonce la régularité obstinée de sa démarche : « *Je reviendrai chaque saison [...]* », <sup>177</sup> la venue est datée, prévue avec précision chez Senghor : « *J'arriverai à la fin de l'Été* ». <sup>178</sup> Mais surtout, chez Perse, le Prince précise au poète, dans sa lettre :

*« Je t'attendrai chaque saison au plus haut flux de rivière... »*<sup>179</sup>

Chez Senghor en revanche, c'est au poète de se poser en hôte légitime, noble et élu de la Princesse :

*« Je te recevrai sur la rive adverse, monté sur un quadrige de pirogues et coiffé de la mitre double, ambassadeur de la Nuit et du Lion-levant. »*<sup>180</sup>

C'est dans le dénouement de cette rencontre épistolaire, cet échange d'épîtres, que sera livré finalement la clé de ce positionnement du poète, dont la noblesse est elle-même proclamée, et reconnue comme telle par la Princesse, qui trouve en lui son Prince :

*« Mon Prince noir, retiens donc ce message comme j'ai fait le tien. »*<sup>181</sup>

Mais j'ai dit « dénouement » et de fait, c'est bien à un dénouement que nous confronte la dernière partie des « Epîtres » : « La mort de la Princesse » est en ce sens autant un épilogue narratif<sup>182</sup> qu'intertextuel. Dans les subtiles dédales de transposition que l'on a empruntés au gré du déroulement dramatique de ces « Epîtres », Senghor semble établir une relation de connivence avec le « suffisant lecteur » – comme l'entend Montaigne – que serait le persien attentif, qui saurait déceler ici et là, au prix d'une vigilance active, telle fine réinvention, telle mobilisation originale de la mémoire poétique. Au terme de cet exigeant jeu de piste qui déjoue la pédanterie en maniant les enjeux d'un dialogue dynamique, Senghor est alors prêt à dépouiller l'intertexte de toute enveloppe, fût-ce celle de la reformulation pratiquée jusqu'ici, comme pour placer son texte sous le modèle final de la revendication de l'écho direct – et l'on peut reparler dans ce cas d'hommage, mais intégré au sein du poème et surtout, précédé de tout ce processus de transposition qu'on a vu à l'œuvre depuis « L'Absente ». On est dès lors face à l'aboutissement – qui est aussi l'achèvement – de ce parcours en réseau de la trace

<sup>176</sup> L.S. Senghor, « Comme rosée du soir », in « Epîtres à la Princesse », *Ethiopiennes*, O.P., p. 137.

<sup>177</sup> Saint-John Perse, « Amitié du prince », III, *La gloire des Rois*, O.C., p. 69.

<sup>178</sup> L.S. Senghor, « Comme rosée du soir », op. cit., O.P., p. 139.

<sup>179</sup> Saint-John Perse, « Amitié du prince », III, op. cit., p. 69.

<sup>180</sup> L.S. Senghor, « Princesse, ton épître », in « Epîtres à la Princesse », *Ethiopiennes*, O.P., p. 143.

<sup>181</sup> L.S. Senghor, « La mort de la Princesse », in « Epîtres à la Princesse », *Ethiopiennes*, O.P., p. 145.

<sup>182</sup> Epilogue tragique dans son récit, mais symbolique dans sa signification : cette mort n'est-elle pas surtout la mort à soi du personnage, désormais renaissant dans la rencontre du « Prince noir » ?

d'« Amitié du prince » et plus qu'auparavant, la référence se fait ouverte et franche, allégée même du détour et de la médiation, après que tant de variantes l'ont façonnée. C'est de cette façon que se trouve réemployée tout d'abord la formule éponyme dont se sert Saint-John Perse dans le chant III d'« Amitié du prince », pour introduire le discours du Prince au poète : « *Amitié du Prince ! [...]* »<sup>183</sup> Senghor donc, en écho direct, introduisant pareillement l'épître finale de la Princesse : « *Amitiés de la Princesse !* »<sup>184</sup> L'intertexte se mue en symétrie, en parallèle, qui n'est pourtant pas citation *stricto sensu* et la cuistrerie du plagiat est évitée, la mémoire du texte persien s'alimentant également d'une référence interne implicite à tout le trajet de réinvention qui a été accompli au sein du recueil : d'aucuns glosaient ici cette convergence de l'« intratextualité »<sup>185</sup> et de l'intertextualité, ce relais de la réminiscence poétique (le souvenir implicite de la référence) par la mémoire du texte d'accueil tel qu'il s'organise. Ce serait donc autant par référence à Perse que cette épître finale induit ces « *Amitiés de la Princesse* », que par cohérence interne avec tout ce qui précède : le fonctionnement de l'intertexte désigne ici une étonnante circularité dialectique. Quoiqu'il en soit, l'écho est complété, empruntant alors à Saint-John Perse la réponse du poète :

« *J'ai pris connaissance de ton message. Et l'amitié est agréée, comme un présent de feuilles odorantes : mon cœur s'en trouve rafraîchi... [...]* »<sup>186</sup>

qui devient celle de la Princesse chez Senghor :

« *J'ai bien entendu ton message. / Il a fait mon cœur si frais ! Boisson exquise mets de prédilection. [...]* »<sup>187</sup>

Ce message entendu est-il aussi celui de Saint-John Perse en son geste poétique ? Le dialogue intertextuel pratiqué par Senghor et son haut degré de subtilité pourrait effectivement donner à penser que se glisse là une sorte de clausule de l'échange ; l'assertion serait ainsi une conclusion personnelle du dialogue : le propos pourrait donc bien être tant celui de Senghor à Perse que celui de la Princesse au poète, l'un comme l'autre ayant « bien entendu le message ». L'hypothèse, pour osée qu'elle puisse paraître, est en tout cas cohérente, en regard de tout ce qui a été entrepris jusqu'alors par Senghor pour animer sa relation à Perse et l'accueil de son texte. Que ne s'en remet-on dans ce cas au charme des hypothèses, en profitant de l'ouverture volontaire suggérée par Senghor dans la souplesse même de ses emprunts ; on est là face à une telle richesse du rapport intertextuel qu'il peut paraître réducteur de vouloir à tout prix l'expliquer en théorie.

On en viendrait presque à oublier que tout ce processus de transposition rhétorique est sous-tendu par une suite continue d'emprunts « réinvestis », d'apparence plus modeste et néanmoins signifiants, en cela qu'ils en fournissent une sorte de support lexical. Plus encore que dans « L'Absente », ces sortes de clins d'œil actifs qui portent sur les termes, expressions et tournures, témoignent d'une même gourmandise de la référence et tiennent lieu de jalons disposés tout le long de l'intertexte, comme pour en rythmer le déroulement et renforcer le lien étroit qui a été établi au sein du recueil, avec le texte de Saint-John Perse. Il acquièrent en outre une telle ampleur qu'il est à vrai dire arbitraire de les distinguer radicalement de la première modalité qu'on a vu à l'œuvre, et il n'est ici question que de commodité dialectique

<sup>183</sup> Saint-John Perse, « Amitié du prince », III, op. cit., p. 69.

<sup>184</sup> L.S. Senghor, « La mort de la Princesse », op. cit., p. 145.

<sup>185</sup> Le concept a naguère connu une certaine fortune dans les approches de l'intertextualité : le néologisme a été forgé par Jean Verrier dans une étude sur Segalen (« Segalen lecteur de Segalen », *Poétique*, N° 26, 1974, p. 338-339) et théorisé entre autres par Tzvetan Todorov (*Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 61-62).

<sup>186</sup> Saint-John Perse, « Amitié du prince », III, op. cit., p. 70.

<sup>187</sup> L.S. Senghor, « La mort de la Princesse », op. cit., p. 145.

dans l'exposé. Tout particulièrement, ces emprunts relaient efficacement la transposition rhétorique, la seule différence qu'on pourrait y voir étant que leur expression est plus « focalisée » en quelque sorte. Néanmoins, on pourrait introduire ici quelques nuances, entre les emprunts manifestes et les échos involontaires qui accusent surtout les traces d'une imprégnation générale. Quoiqu'il en soit, à la différence de « L'Absente », cette seconde modalité intertextuelle se retrouve dans les « Epîtres », disséminée au gré de la progression du poème, répartie dans ses différentes sections, et il est donc aisé d'en suivre la trace, dès la première épître d'ailleurs où, parlant de son pays, qu'il voit comme « *pays [...] de l'Esprit* », le poète précise :

« *Le Vent d'Est y mord toute chair, brûlant toutes choses impures.* »<sup>188</sup>

où l'on retrouve la même formule syntaxique dont le modèle avait déjà servi pour la deuxième strophe de « L'Absente » : « *toutes choses impures* », associé qui plus est à cet élément du « *Vent d'Est* » qui, pour n'avoir pas été emprunté directement à Perse, n'en est pas moins d'« allure » persienne (ne souffle-t-il pas un « *vent du Nord-Ouest* » au chant III d'« Amitié du prince » ?<sup>189</sup>). On a souligné ailleurs que l'usage des majuscules par Senghor dans certaines conditions, traduisant une quasi-sacralisation dans la nomination, pouvait être imputé également à une imprégnation des pratiques de Saint-John Perse en la matière. Et il est effectivement difficile de ne pas penser à ce parallèle en lisant à la fin de cette première épître :

« *J'ai la confiance de mon Peuple. On m'a nommé l'Itinérant.* »<sup>190</sup>

Plus tard dans l'œuvre, dans l'« Elégie des Eaux », on pourra lire :

« *Seigneur, vous m'avez fait Maître-de-langue / Moi le fils du traitant qui suis né gris et si chétif / Et ma mère m'a nommé l'Impudent, tant j'offensais la beauté du jour* »<sup>191</sup>

Allusion ouverte à son deuxième prénom, Sédar,<sup>192</sup> à travers laquelle on peut évoquer l'écho (plus que l'emprunt, avouons-le) de Perse dans *Amers* :

« *Ils m'ont appelé l'Obscur et j'habitais l'éclat.* »<sup>193</sup>

Traitement similaire en tout cas des majuscules, disposées à dessein pour généraliser l'appellation, mais aussi pour en dégager la secrète solennité, comme en une sorte de protocole de l'identification (car on aura remarqué que tant chez Senghor que chez Perse, ces appellations majuscules actualisent l'identité : « *On m'a nommé* » ; « *Et ma mère m'a nommé* » ; « *Ils m'ont appelé* »). Déjà dans « L'Absente » d'*Ethiopiennes*, le personnage

<sup>188</sup> L.S. Senghor, « Belborg Belborg ! », op. cit., p. 135.

<sup>189</sup> Cf. Saint-John Perse, « Amitié du prince », III, op. cit., p. 70 : « *Comme le vent du Nord-Ouest, quand il pousse l'eau de mer profondément dans les rivières (et pour trouver de l'eau potable il faut remonter le cours des affluents), une égale fortune me conduit jusqu'à toi.* »

<sup>190</sup> L.S. Senghor, « Belborg Belborg ! », op. cit., p. 135.

<sup>191</sup> L.S. Senghor, « Elégie des Eaux », *Nocturnes, O.P.*, p. 208.

<sup>192</sup> Prénom dont il livre l'explication dans *La poésie de l'action* (op. cit., p. 31) : « Dans mon acte de baptême, il n'y a que "Léopold" et, dans mon acte de naissance, il n'y a que "Sédar". [...] "Sédar", c'est une sorte de sobriquet : "Qui n'a pas honte" ou "qu'on ne peut humilier". Dans certaines circonstances – c'est la coutume en Afrique, vous le savez – on vous donne un sobriquet. Heureusement qu'on ne m'a pas appelé "Tu es laid" ou "Personne n'en veut". Ma mère me l'a dit, quand je suis né, j'étais chétif. Pour quoi on m'a donné ce sobriquet de "Sédar". »

<sup>193</sup> Saint-John Perse, « Strophe », II, *Amers, O.C.*, p. 282 et 283. Au long du poème, la formule est réitérée : « *Ils m'ont appelé l'Obscur et mon propos était de mer.* » (p. 281 et 282).

éponyme (qui relève déjà d'une appellation de cet ordre) est identifié par un nom à majuscule, celui de « *l'Ethiopienne* », par ailleurs « *Parée du pentagramme* », tout comme les chiffres divins ou autres signes d'élection tant prisés par Saint-John Perse. Le Prince d'« *Amitié du prince* » n'est-il pas lui-même paré d'une telle marque, symbole de son excellence et de sa mission :

« *J'ai vu le signe sur ton front et j'ai considéré ton rôle parmi nous. [...]* »<sup>194</sup>

A l'occasion de cette parenté, ouvrons une parenthèse, dans l'énumération des emprunts réinvestis, au sujet d'une autre similitude dans les pratiques de nomination que l'on peut constater entre autres dans *Ethiopiennes* : si comme nous l'avons dit, la longue et attentive fréquentation de la poésie de Perse a fortifié en Senghor l'idée du pouvoir démiurgique du langage, il en a également retenu que les mots pouvaient s'élider en quelque frontière d'indicible, conférant à la parole poétique « le sens de ses propres limites ».<sup>195</sup> Les soudaines intrusions du néant qui irriguent tant *Exil* ont certainement frappé Senghor, mais plus encore la reconnaissance si fréquemment affirmée chez Saint-John Perse de ces limites du langage, par le biais direct de certains aveux, tel qu'en garde trace par exemple *Cohorte*, plaçant la « *Frégate-Aigle* » au-dessus de toute nomination :

« *Voici, voici qui ne fut point, qui ne sera point nommé, celui pour nous qui toujours fut, et sera, "l'Innommé" ! (pour d'autres, la "Frégate-Aigle" ou "Frégata Magnificens")*. »<sup>196</sup>

Semble lui répondre (mais c'est surtout là effet d'une conjonction dans la conception que l'on a dite) ce passage de la sixième strophe de « *L'Absente* » :

« *Donc je nommerai les choses futiles qui fleuriront de ma nomination – mais le nom de l'Absente est ineffable.* »

Dans les « *Epîtres à la Princesse* », parlant de la Mésopotamie :

« *Les hommes y sont de quatre coudées. Il ne distinguent pas leur gauche de leur droite, ils ont neuf noms pour nommer le palmier mais le palmier n'est pas nommé.* »<sup>197</sup>

On ne peut qu'être à son tour frappé du parallèle – sans pour autant conclure à l'écho, la publication de *Cohorte* ayant dû attendre la parution du volume de la Pléiade en 1972, et *Ethiopiennes* datant, rappelons-le, de 1956. L'imprégnation d'une certaine esthétique aura-t-elle suffi ? On peut le présumer, mais plus sûrement observer qu'ici se vérifie encore le constat de liens stylistiques et thématiques.

Pour en revenir aux quelques emprunts d'éléments et autres échos révélateurs, une pareille sensation de proximité stylistique qui ne laisse pas de doute quant à l'imprégnation en question, peut être ressentie dans la seconde épître, « *Ambassadeur du Peuple noir* », lorsque évoquant l'appel de la tâche qu'il se doit d'accomplir auprès de son peuple, le poète prend les accents d'un « prince de l'exil » persien :

« *Le peuple noir m'attend pour les élections des Hauts-Sièges, l'ouverture des Jeux et des fêtes de la Moisson / Et je dois régler le ballet des circoncis. Ce sont là choses graves.* »<sup>198</sup>

<sup>194</sup> Saint-John Perse, « *Amitié du prince* », I, *La gloire des Rois*, op. cit., p. 65.

<sup>195</sup> L'expression est de Robert Jouanny (*Les voies du lyrisme dans les "Poèmes" de Léopold Sédar Senghor*, op. cit., p. 23).

<sup>196</sup> Saint-John Perse, *Cohorte*, O.C., p. 687.

<sup>197</sup> L.S. Senghor, « *Princesse, ton épître* », op. cit., p. 143.

<sup>198</sup> L.S. Senghor, « *Ambassadeur du peuple noir* », op. cit., p. 136.



« *Ce sont là choses graves* » : on reconnaît là un certain ton, que l'on peut retrouver chez Perse si souvent – et pas seulement dans « Amitié du prince », qualifiant ces « *choses de l'esprit* » rencontrées plus haut, de « *Choses probantes et peu sûres* »<sup>199</sup> ; ce type de formulation est en effet si caractéristique qu'on ne ressent même plus le besoin d'étayer l'impression d'écho, tant il est manifeste du souvenir à l'œuvre.

Dans « Princesse, ma Princesse ! », avant que la réponse finale ne soit parvenue, l'attente ayant été aiguïlée (comme le concluait déjà la fin de « Comme rosée du soir » : « *L'impatience me presse de ses éperons d'acier* »), le poète se fait plus lyrique que jamais pour exprimer la plénitude jadis ressentie aux côtés de la Princesse (cette présence de l'Absente). S'étonnera-t-on de le voir choisir une formule métaphorique dans laquelle les termes de la prosodie qualifient si justement le sentiment de cette plénitude temporelle :

« *Ah ! vivre l'Été sans jour et sans nuit, mais un long jour sans hiatus ni césure [...]* »

et de lire dans *Exil*, III, ce chant de :

« [...] *la même vague proférant / Une seule et longue phrase sans césure à jamais inintelligible.* »<sup>200</sup>

Echo ou emprunt ? En tout cas, à l'épître suivante, Senghor renoue avec ce procédé de l'hybridation que l'on a déjà rencontré, et qui lui permet de croiser avec une certaine inventivité deux expressions puisées chez Perse. S'extasiant des charmes secrets de la langue française dont la Princesse est à ses yeux la favorite :

« *Dans le frais de la case, tu déviderais les énigmes parmi les princes de l'euphuïsme.* »<sup>201</sup>

Que n'a-t-on pris appui sur cet exemple des « *princes de l'euphuïsme* » pour instruire le procès fait à Senghor de l'usage de termes rares voire érudits... Mais on aurait dû surtout y distinguer la synthèse consciente des « *princes de l'exil* »<sup>202</sup> et du « *miel de l'euphuïsme* »<sup>203</sup> de Saint-John Perse. Hybridation consommée, le rapprochement pratiqué par Senghor confère aux sources utilisées la valeur de viviers poétiques activement sollicités.

Dans cette même épître, décidément fournie en matière intertextuelle, on peut lire, dans l'élan de réminiscence des jours passés avec l'être aimé qui saisit le poète :

« *Je me rappelle rue Gît-le-Cœur, lorsque tu levais ton visage, ce front de pierre et de patine sous l'hiver blond [...]* »<sup>204</sup>

Ici, l'emprunt est bien sûr direct, de cet élément de la « *Rue Gît-le-cœur* » qui introduit les clauses des trois chants du « Poème à l'Etrangère »,<sup>205</sup> désignant d'une certaine manière

<sup>199</sup> Saint-John Perse, « Amitié du prince », III, op. cit., p. 69.

<sup>200</sup> Saint-John Perse, *Exil*, III, p. 126.

<sup>201</sup> L.S. Senghor, « Princesse, ton épître », op. cit., p. 141.

<sup>202</sup> Cette expression des « *princes de l'exil* » est utilisée par Saint-John Perse à deux reprises dans *Exil* (dans le poème du même nom), au chant II (O.C., p. 124) : « *Où vont les sables à leur chant s'en vont les Princes de l'exil [...]* » ; au chant VI (O.C., p. 134) après une longue énumération « homologique » : « *Ceux-là sont princes de l'exil et n'ont que faire de mon chant.* » ».

<sup>203</sup> C'est encore dans le recueil d'*Exil*, mais au sein du poème « Pluies », en son chant VII (O.C., p. 151) qu'intervient le « *miel de l'euphuïsme* » (sans le tréma, du reste) : « *Ô Pluies ! [...] lavez le sel de l'atticisme et le miel de l'euphuïsme [...]* ». Le *Dictionnaire de la langue française* d'Emile Littré donne de l'euphuïsme la définition suivante : « Nom donné, dans le seizième siècle, à ce qui fut appelé plus tard en France style précieux ; il était fort à la mode à la cour d'Angleterre, sous Elisabeth, et Shakespeare en contient des exemples. / Par extension, et dans un style recherché, bon goût dans la tenue, dans les vêtements. [...] ».

<sup>204</sup> L.S. Senghor, « Princesse, ton épître », op. cit., p. 143.

<sup>205</sup> Cf. Saint-John Perse, « Poème à l'Etrangère », *Exil*, O.C., p. 168, 170, 173

l'attitude nostalgique de l'« *Etrangère* ». On pourrait y voir une nouvelle illustration d'un autre procédé également rencontré plus tôt, celui de l'inversion rhétorique, puisque tandis que dans le poème de Saint-John Perse, c'est l'Etrangère qui égrène ce nom si métaphorique, dans le poème de Senghor, c'est le poète lui-même qui en est porteur, traduisant chez lui l'ardeur du souvenir, d'ailleurs attaché au début même de l'épître au « *21 rue Poussin* »,<sup>206</sup> personnalisant en somme l'allusion, dans l'anticipation de l'emprunt.

Après cette acmé intertextuelle que constitue incontestablement *Ethiopiennes*, d'autres occurrences viendront enrichir dans l'œuvre poétique de Senghor le lien toujours revisité avec Saint-John Perse, sans pour autant dépasser la si grande richesse des échos que mettent en jeu « *L'Absente* » et les « *Epîtres à la Princesse* ». Ceci explique d'ailleurs que ces occurrences ultérieures gardent la trace de ce dialogue polyphonique d'*Ethiopiennes*, à tel point que dans trois cas au moins, quelques éléments qui y avaient fait l'objet d'emprunts, se trouvent réemployés, comme si le rayonnement initial de leur reformulation se faisait encore sentir bien après le recueil de 1956. C'est le cas tout d'abord de ce passage des « *Chants pour Signare* » de *Nocturnes* :

« *Tu es le Serpent Sacré qui ne parle, ô belle poreuse d'énigmes / Mais des Maîtres-de-science, j'ai appris à percer les hiéroglyphes sur le sable.* »<sup>207</sup>

où il est possible de déceler la reprise d'une formule déjà empruntée dans « *L'Absente* » (« *sur le sable* ») et l'idée même du déchiffrement des données de l'énigme des choses (motif fréquent chez Perse). Il en va de même pour l'exclamation finale d'une autre section de ces « *Chants pour Signare* » :

« *Ah ! que surtout tremble la terre, quand piaffe le courrier porteur de ma récade !* »<sup>208</sup>

qui reprend le motif du messenger du poète, dont nous avons dressé une piste de « *généalogie persienne* » à propos des « *Epîtres à la Princesse* ». C'est encore le cas d'une assertion de l'« *Elégie des Eaux* » de *Nocturnes* :

« *Vous aussi Eaux impures, pour que pures soyez sous ma nomination / – Le poème fait transparentes toutes choses rythmées.* »<sup>209</sup>

où cette fois-ci, c'est la tournure « *toutes choses* » qui se trouve investie à nouveau. Quant à cette « *Elégie des Eaux* » en elle-même, elle revisite à sa manière le thème de l'invasion général (planétaire ici) des pluies, trame même de « *Pluies* », dans *Exil*. Mais là encore on peut distinguer une sorte de synthèse, dans ce thème, entre cette venue des pluies et l'irruption des neiges dans « *Neiges* » – toujours au sein d'*Exil*. Qu'on prenne en compte la structure énumérative choisie par Senghor à la dernière strophe de son poème pour signifier cet envahissement, et son parallèle avec la même structure dans le second chant de *Neiges* :

« *Il pleut sur New York sur Ndyongolôr sur Ndyalakhâr / Il pleut sur Moscou et sur Pampidou,<sup>210</sup> sur Paris et banlieue, sur Melbourne sur Messine sur Morzine / Il pleut sur l'Inde et sur la Chine [...]* »<sup>211</sup>

<sup>206</sup> Cf. L.S. Senghor, « *Princesse, ton épître* », op. cit., p. 141 : « *Et je m'enchantais comme toi 21 rue Poussin – mains subtiles épaupe lilas !* »

<sup>207</sup> L.S. Senghor, « *Ton nom ne m'est pas inconnu* », in « *Chants pour Signare* », *Nocturnes, O.P.*, p. 182.

<sup>208</sup> L.S. Senghor, « *Que dirais-je aux Princes Confédérés* », in « *Chants pour Signare* », op. cit., p. 185.

<sup>209</sup> L.S. Senghor, « *Elégie des Eaux* », *Nocturnes*, op. cit., p. 208.

<sup>210</sup> Le trait d'humour de Senghor envers son ancien camarade de khâgne est manifeste.

<sup>211</sup> L.S. Senghor, « *Elégie des Eaux* », *Nocturnes*, op. cit., p. 208.

« Il neige sur les dieux de fonte et sur les aciéries cinglées de brèves liturgies ; sur le mâchefer et sur l'ordure et sur l'herbage des remblais : il neige sur la fièvre et sur l'outil des hommes [...] Il neige par là-bas vers l'Ouest, sur les silos et sur les ranchs et sur les vastes plaines sans histoire enjambées de pylônes ; sur les tracées de villes à naître et sur la cendre morte des camps levés [...] Il neige, hors chrétienté, sur les plus jeunes ronces et sur les bêtes les plus neuves. »<sup>212</sup>

Dans le poème de Saint-John Perse, l'adresse à un « Seigneur » personnel donne à « Pluies » une allure élégiaque :

« Seigneur terrible de mon rire, gardez-moi de l'aveu, de l'accueil et du chant. / Seigneur terrible de mon rire, qu'il est d'offense aux lèvres de l'averse ! »<sup>213</sup>

Chez Senghor, il s'agit d'une prière directe, mais on perçoit quoiqu'il en soit dans ce recours, en cet endroit précis, une communauté, une convergence assez objectives :

« Seigneur, entendez bien ma voix. PLEUVE ! il pleut / Et vous avez ouvert de votre bras de foudre les cataractes du pardon. »<sup>214</sup>

Plus en amont dans le texte de Senghor, l'adresse directe aux pluies (ici, les « Eaux »)<sup>215</sup> ne fait alors aucun doute quant à l'inspiration quelque peu panthéiste de cette même adresse que l'on trouve chez Perse, faisant même la particularité de son poème, et auquel le chant VII est entièrement dévolu.<sup>216</sup> Senghor ne craint donc pas de reprendre à son compte l'idée de cette adresse, avec parfois l'insertion des mêmes éléments ; qu'on en juge – chez Saint-John Perse par exemple, dans cet extrait déjà cité :

« Lavez, ô Pluies ! [...] lavez le sel de l'atticisme et le miel de l'euphuisme [...] »<sup>217</sup>

et chez Senghor :

« Eaux coulez coulez allez allez à la mer. / Lave le sel toute eau répandue toute eau repentie. »<sup>218</sup>

Senghor ne procède-t-il pas en outre à une sorte de transcription thématique du motif de la force régénératrice de ces pluies ? Chez Perse, l'idée force de leur intervention, de leur « assise sur la ville » est certainement cette émergence d'un nouveau salvateur ; Senghor ne manque pas d'y faire écho, concluant son poème par le constat d'une telle renaissance :

« Et renaît la Vie couleur de présence. »

Tel « soir couleur de paupières » d'« Images à Crusoé »<sup>219</sup> vient d'ailleurs inmanquablement à l'esprit...

Mais il est encore bien des lieux de l'œuvre qui retiennent la trace, et que l'on ne peut évoquer dans une totale exhaustivité – à laquelle il ne s'agit d'ailleurs pas d'aspirer.

<sup>212</sup> Saint-John Perse, « Neiges », II, *Exil, O.C.*, p. 158-159.

<sup>213</sup> Saint-John Perse, « Pluies », II, *Exil, O.C.*, p. 142.

<sup>214</sup> L.S. Senghor, « Elégie des Eaux », *Nocturnes*, op. cit., p. 208.

<sup>215</sup> Ibid., p. 207.

<sup>216</sup> Cf. Saint-John Perse, « Pluies », VII, *Exil*, p. 150-151.

<sup>217</sup> Ibid.

<sup>218</sup> L.S. Senghor, « Elégie des Eaux », *Nocturnes*, op. cit., p. 208.

<sup>219</sup> Saint-John Perse, « La Ville », in « Images à Crusoé », *Eloges, O.C.*, p. 13.

Le voudrait-on, qu'on serait du reste bien en mal de catégories conformes, car comme on l'a dit, les typologies traditionnelles se trouvent ici un peu désactivées. Tout au plus quelques instruments et quelques pistes peuvent être évoquées, qui permettent d'être fidèle à cette souplesse sans pour autant en épuiser les multiples ressources. On a vu dans quelle mesure certaines notions pratiquées dans le champ de l'intertextualité facilitaient l'appréhension de ces échos persiens que met en jeu Senghor dans *Ethiopiennes*, qu'il s'agisse de l'idée du « collage » textuel (autant pour les éléments épars que pour les structures générales), de la modalité de la « transposition » (en l'adaptant au domaine rhétorique), du fonctionnement en « réseau » des emprunts, ou encore du modèle du « dialogue », qui rend compte le plus sûrement de l'échange poétique mis en œuvre par Senghor. Il serait encore légitime d'en mobiliser deux autres, qui peuvent aider aussi une approche minutieuse. Tout d'abord, celle du « palimpseste » qui, depuis qu'Antoine Raybaud l'a annexée avec bonheur aux études persiennes,<sup>220</sup> est d'autant plus judicieuse pour envisager les voies poétiques de ce type d'insertion. Serait-on en présence ici d'un « Senghor palimpseste » ? Ce qui ressort en tout cas de sa façon d'élaborer son poème en l'enrichissant du terreau persien, c'est bien l'activation d'un texte sous-jacent, intégré à un tel point dans l'entité nouvelle qu'il semble littéralement s'y fondre : il s'agirait bien d'un « texte sous l'autre »,<sup>221</sup> habitant et irriguant l'écriture et partant, la lecture. La seconde notion pertinente est certainement celle de l'« impli-citation », qui est peut-être la catégorie typologique la plus proche de certaines portions des emprunts qui ont été mis à jour précédemment (les plus « directs » d'entre eux). Dans certains cas, on a pu constater que la référence est plus visible qu'ailleurs ; considérons qu'il s'agit là de moments où s'impose le modèle de la citation, entendue comme « implicite, entièrement fondue dans le texte d'accueil »<sup>222</sup> Mais il faudrait toujours ajouter à coup sûr à ces différents outils d'analyse, la dimension si présente chez Senghor, de l'intégration, de la reformulation qu'on a surprises à l'œuvre, dans cette capacité à retravailler l'emprunt au point d'en faire un rouage du poème nouveau : c'est ainsi qu'il faut percevoir l'adoption de la trame narrative d'« Amitié du prince », manière en somme d'instrumentaliser l'intertexte, de prendre appui sur ses potentialités pour l'ajouter à la sève de son œuvre personnelle. Si l'on devait en retenir l'idée force, on reconnaîtrait dans la conception de l'intertexte par Senghor, qu'il l'inscrit dans une continuité agissante et par l'agencement en réseau, non seulement parvient à transcender la limite d'une simple citation, mais fait aussi usage des ressources mêmes du texte revisité.



Ce serait en tout cas faire preuve d'étroitesse que de considérer une quelconque contradiction entre la revendication de l'influence et l'inventivité dont témoigne cet

---

<sup>220</sup> En une sorte de variation sur le « Proust palimpseste » de Genette, Antoine Raybaud avait étudié les modes d'auto-références à l'œuvre dans *Exil* (« *Exil* palimpseste », in *Cahiers Saint-John Perse* N°5, Paris, Gallimard / Fondation Saint-John Perse, 1982, p. 81 à 101.)

<sup>221</sup> C'est selon cette expression que dans *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée* (Paris, Gallimard, 1985), Michel Schneider revisite le motif du palimpseste qu'avait introduit Genette dans son article fameux sur « Proust palimpseste » (in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966) avant de lui apporter une fortune décisive en 1982, dans son essai éponyme.

<sup>222</sup> C'est en tout cas ainsi que Tiphaine Samoyault (op. cit., p. 44) conçoit l'« impli-citation ».

intertexte : plus que jamais, il faut voir dans l'influence une figure complexe du rapport au modèle. C'est aussi parce qu'une acception particulière de la modernité littéraire s'est imposée à l'appréhension des sources qu'on a pu en faire une vision caduque, mais il faut avouer que l'attitude dissimule mal ce qui n'est qu'un malaise profond et persistant face à l'idée même d'héritage. La parodie, le pastiche, le détournement grimaçant ont il est vrai les honneurs d'une conception triviale et courante de l'intertextualité digne de modernité, qui en serait le critère obligé, selon la vulgate répandue en la matière. Paradigme têtue de la subversion, qui tient en horreur le legs, la filiation, définitivement rangés du côté de la servilité. On connaît l'antienne et ses variantes : il faut s'opposer pour se poser vraiment et de préférence, en tuant les pères après avoir dénigré leurs apports ; à défaut de quoi tout récalcitrant serait voué aux ténèbres de l'aliénation. L'hommage, la reconnaissance des influx, ne seraient qu'abdications devant la réalisation d'une individualité sans racines ni modèles, expression d'une pure spontanéité. On comprendra que dans la logique de cette illusion, il puisse être difficile de penser qu'il est bien des héritiers non serviles, des héritiers pour qui la transmission est aussi affaire de dynamique créatrice. Senghor en tout cas apporte la preuve, dans son rapport à Perse, que le sentiment décomplexé d'une filiation peut parfaitement s'harmoniser avec l'exercice conscient d'un réinvestissement critique de la trace.

« *Ma gloire n'est pas sur la stèle !* » : le point focal du dialogue avec un aîné admiré certes, mais surtout choisi pour référence – Senghor tel qu'en lui-même et en sa poétique du flamboyant, cet arbre tropical dont les très longues racines demeurent longtemps visibles, avant de s'enfouir profondément dans le sol. Le flamboyant est, dit-on, courant à « *Joal l'Ombreuse* », ainsi qu'à Djilor qui virent les premières années du poète sénégalais. Le jeune Leger (avant de devenir Saint-John Perse l'exilé), dans ses escapades à La Joséphine, a sûrement dû contempler lui aussi les flamboyants, non loin de l'allée Clélie. Il me plaît de penser que les deux poètes ont admiré en leur enfance lumineuse, ce même arbre flamboyant, si symbolique d'un ancrage qui n'empêche pas le rayonnement, la floraison et l'éclat ; qui n'entrave en rien ce souffle si précieux – car Senghor pourrait conclure : « La poésie ne doit pas périr. Car alors, où serait l'espoir du Monde ? »<sup>223</sup>

Loïc Céry

© [www.sjperse.org](http://www.sjperse.org) / *La nouvelle anabase*, 2006

---

<sup>223</sup> L.S. Senghor, « Comme les lamentins vont boire à la source », postface d'*Ethiopiennes*, op. cit., p. 168.