

Les Belles saisons de Jean Sénac

Prière au Polygone étoilé

Dr Zoulikha NASRI
Université de Bejaia, Algérie

Ce n'est pas le contexte auquel Jean Sénac (1926-1973) attache le poème dont nous allons donner ici une courte analyse qui fournit à *Les Belles saisons* son attrait. Sa force poétique tient à la douceur du chant et à sa nature de manifeste en faveur de l'emploi de l'identité plurielle. À quel dominus le poète adresse-t-il son appel ? Que lui dit-il ? Comment formule-t-il sa demande et pourquoi ? Voilà notre projet.

Mots-clés : *Jean Sénac, poésie, invocation, algérie, tolérance.*

Les Belles saisons of Jean Sénac : Prayer at the Polygone étoilé

It's not the contexte in where *Les Belles saisons* find its origin wich explain our interet for this text. This poem take its strength from its structur and its literary technical. Indeed, the sweetness of its sounds, the musical tune wich emanates from it make it pleasant to read. To what divinity does the poet address this prayer? What does he say to him? How does he formulate his request and why? This is what we are gona do.

Keywords : *Jean Senac, Poetry, Invocation, Algeria, Tolerance.*

Introduction

On cite souvent Jean Sénac pour sa double crise identitaire (culturelle et sexuelle), nous précisons d'emblée que pour nous, étudier ce poète, c'est espérer en révéler la technique littéraire. Sa poésie, qui reste encore à explorer, n'a guère fait l'objet d'innombrables recherches. *Yahia El Wahrani*, comme il aimait s'appeler lui-même, mérite d'être lu plus davantage car sa main pianote des airs sur lesquels dansent tous ceux dont le rêve est de voir un jour le monde uni et pacifié.

Le texte, *Les Belles saisons*, auquel nous donnons ici une voix est, à ce propos, un bel exemple d'espace de rassemblement. Tirée de son recueil *Terre possible*, écrit entre 1946 et 1949, la pièce exposée ci-dessous, est en effet, comme il s'avérera par la suite, un poème qui présuppose l'être-ensemble. Pour mieux le visualiser, nous essaierons de déceler les moyens stylistiques employés ainsi que le rôle assigné à chacun des procédés utilisés.

Tenter de lever le voile sur l'implicite de ce poème à valeur incantatoire est ainsi la tâche à laquelle nous nous attellerons dans ce modeste essai. Pour accorder les notes de notre réflexion, deux axes structureront notre exposé : le premier sera réservé à l'étude de la vertu magique des vers entonnés, le second s'efforcera de dévoiler la déité vers qui monte le chant aux accents enjoints.

Voici l'objet de cette étude

Les Belles saisons

Gouttes de sang gouttes de pluie

Gouttes de fleur gouttes de nuit

Gouttes de mie gouttes de plomb

*Gouttes de boue gouttes de vent
Le genêt tremble sur la pierre
La pierre tremble sous le front*

*Gouttes de sel gouttes d'anis
Gouttes de mot gouttes de fer
Gouttes de mort gouttes d'ennui
Gouttes de voix gouttes d'éther
Coquelicot la vie appelle
Toutes les courbes de lumière*

*Gouttes de feu gouttes de feuille
Gouttes de vert gouttes du seuil
Gouttes des yeux gouttes des joues
Gouttes du sein qui se défend
De la corolle qui se fond
De la fenêtre où l'on t'accueille*

*Les courts stigmates du printemps
Sont dans la fleur qui se recueille
Dans la main vide dans le temps
Gouttes le lait gouttes le sang
Gouttes le fruit*

Et tout le reste

Les Belles saisons, une poésie incantatoire

Ce poème, qui se compose de vingt-quatre vers organisés en trois sizains, un quintil et un monostiche, et qui peut paraître déconcertant à certains, possède une vertu : *celle de donner*, par la force de sa mélodie qui émeut l'oreille, *la santé au malade*. A priori, rien ne semble justifier cette émotion qui touche l'âme du lecteur au creux du cœur ! Rédigé dans un style presque inintelligible, *Les belles saisons* qui n'est donc pas un texte compréhensible réjouirait pourtant l'esprit du premier venu. Nous pouvons dire sans exagération que sous son écorce rigide, ce poème renferme des accords comparables à ceux d'une partie musicale. Plutôt que d'essayer de le comprendre, il faut s'intéresser à l'effet puissant qu'il provoque. Le constat est clair : *Les belles saisons* ne séduit pas par le sens qui s'y dégage, mais par l'harmonie des sons qui se détachent du corps des mots. À l'écouter, l'envie de fermer les yeux et de se laisser emporter nous saisit. Structuré selon le principe de la mnémotechnique paralléliste (Carlo Saveri, 2007 : 245-255), ce poème a le même effet que celui qu'exerce le chant incantatoire sur les esprits. Quels sont donc les procédés qui jouent dans la production de cette poésie magique ?

Le premier aspect dans ce texte qui frappe l'attention est la reprise récurrente du mot « gouttes ». Comme cela se remarque aisément en le parcourant, *Les belles saisons* se construit autour de ce vocable dont le retour au début de chaque hémistiche devrait être exténuant pour le lecteur. Son retour incessant tout au long de la pièce aurait dû en effet altérer la qualité littéraire du poème.

- Ne considère-t-on pas l'usage de la répétition comme une faiblesse de style ?
N'est-il pas vrai, pour reprendre les propos de Anne Tomiche (2008), qu'à partir du XVII^e siècle l'emploi de la répétition a diminué pour aller jusqu'à la condamnation ?

La question se pose donc de connaître le rôle que ce phénomène occupe dans ce texte dont il représente la loi caractéristique.

Il ne fait pas de doute que, outre le grand rôle qu'elle joue habituellement en poésie, la répétition est la figure par excellence qui légitime l'appartenance d'un texte au genre incantatoire.

« *Les liens qui unissent ce procédé avec les textes rituels (prières, récits divinatoires, chants de possession) sont révélateurs d'une autre dimension de la répétition [...] cette technique joue pleinement un rôle psychique indéniable, auprès des Esprits, dont elle sert à capter et fixer l'attention sur le message, et auprès des initiés, chez qui elle a pour effet de créer une concentration mentale et une cristallisation du message, toutes conditions nécessaires à la provocation de la transe* » (Nicole Zakadi, 1990 : 138).

« *La répétition, dit Rousseau, est- de façon paradoxale- l'expression la plus directe possible : la voie la plus courte entre deux cœurs n'est pas la ligne droite du discours linéaire à sens unique, mais le tour, le détour de la répétition* » (Shoshana Felman, 1973).

C'est probablement pour cela que le texte de Jean Sénac fait vibrer le corps et le cœur. Car étonnamment, au lieu de faire résonner le bruit d'un mot usé, en lui résonne étrangement un chant relaxant qui sauve de l'ennui.

- Quelle en est la cause ?
D'où vient cette musique qui détend les esprits les plus agités ?
Et surtout quels sont les dessous qui l'inspire ?

Si nous prononçons attentivement ce mot « gouttes » lequel semble remplir un rôle qui lui est dévolu pour sa nature articulatoire et acoustique, voici en lui prêtant l'ouïe ce que l'on trouve. En tant que matériel phonique, on sait la place que tient la syllabe dans la langue. Eu égard à cela, nous pouvons soutenir sans crainte de se tromper que l'agrément qui fait ici valser l'oreille du lecteur proviendrait du tintement des deux principaux phonèmes constitutifs de l'unité lexicale « gouttes ». Avec le /u/ dont l'articulation fait virevolter l'âme sur elle-même et le /t/ qui l'élance vers le ciel nous atteignons en effet pleinement le plaisir esthétique. *Est-ce que le voile du mystère vient ainsi d'être levé ?* Il n'est pas besoin d'indiquer, comme nous le verrons par la suite, que les procédés utilisés pour arriver à ce résultat sont multiples, mais ce qui importe dans ce premier argument, c'est ce qui s'en dégage et qui sera confirmé au fur et à mesure de l'étude: Jean Sénac, dirions-nous, se sert de ce « *langage du tamtam* » que les sonorités des vers composant *Les belles saisons* lui offrent pour transporter le lecteur loin, très loin des terres hostiles à la diversité.

Le vers sénacien, aimerions-nous dire, est un vers sonore et c'est de là, de cette sonorité qu'il tire son caractère joyeux. Destiné à rendre heureuse toute âme qui s'y frotte, le vers sénacien puise sa grammaire musicale dans ces infinies inflexions de voix et d'intonation face auxquelles tout obstacle se dissout. On comprend bien que la logique du langage articulé n'est pas au fondement d'un vers aussi vide de sens que celui-ci : *gouttes de fleur gouttes de nuit* ou de celui-là qui le suit juste après : *gouttes de mie gouttes de plomb*.

Le texte entier est de surcroît de cette facture : une association inhabituelle de mots si variés qui ne facilite pas l'accès à la compréhension. Rien de saisissable en effet n'émerge

de ces structures non sémantiques contre lesquelles bute la raison. Et c'est là tout l'enjeu du poème. En le bâtissant sur le principe de la diversité, Jean Sénac a, selon nous, voulu ériger la différence en modèle du vivre-ensemble. Ce que nous avançons peut être soutenu par les deux derniers vers du deuxième sizain que voici :

*Coquelicot la vie appelle
Toutes les courbes de lumière*

« *La vie appelle toutes les courbes de lumière* » ne nous paraît pas une expression gratuite. Outre sa valeur magique, cette magnifique série de mots profère le message de la cohabitation. Ce raisonnement est celui auquel tous les procédés mobilisés sont soumis. À cet égard, nous ne serons pas surpris de découvrir que le schéma rimique ici adopté contribue à l'alimenter. Le modèle sur lequel le poète a porté son choix peut constituer une preuve irréfutable de son penchant pour l'hétérogénéité. *Comment peut-on expliquer autrement l'usage massif de cette rime pauvre dont la charge consiste, semble-t-il, à créer une fanfare en hommage à la réconciliation ?*

Ce point de vue, croyons-nous, garde sa pleine justification si on considère la pluralité des sons rimiques autour desquels s'échafaude le poème. Les quelques rimes qui reviennent au cours du texte disent, selon nous, que « l'unité dans la diversité » est dans l'ordre des choses possibles. Une unité qui ne tient parfois qu'à quelques minimes aspects, mais qui ne relève absolument pas de la chimère.

La même idée peut être formulée à propos de l'assonance employée. En parcourant le texte, le lecteur comprend très vite que le langage dans *Les belles saisons* n'est pas soumis aux lois de la logique générale. À sa lecture, on comprend en effet que les mots sont alignés les uns à côté des autres plus pour leur sonorité que pour leur sens. Cependant, malgré l'éparpillement des vers en étincelles de sons, malgré la structure sans ordre et sans règle, il faut reconnaître que l'air qui y circule procure des sensations assez agréables. Si l'on médite avec attention le choix des deux assonances principales, en l'occurrence le /u/ et le /ɔ□/, l'explication nous deviendra évidente. Il devient clair que les motifs de la variété et de la circularité chers à Jean Sénac n'est pas qu'un geste scriptural. Pour cet auteur profondément humain, cette pratique serait l'expression d'un désir ardent de faire de l'Algérie, puisque c'est à ce pays tant aimé que le titre du recueil *Terre possible* fait référence, un espace de cohabitation où chaque amoureux de cette patrie trouverait sa place. Ceux qui connaissent Yahia El Wahrani et qui l'ont vu à l'œuvre savent que ce farouche opposant à la politique coloniale de la France ne jurait que par le soleil d'El-Djazair. Malheureusement, comme dans toutes les histoires d'amour illégitime, El-Djazair a fait le choix d'abandonner cet enfant « *mésestimé pour son ostentatoire différence identitaire et sexuelle* »¹.

Le refus du monolithisme qu'exprime dans sa poésie Jean Sénac ne nous surprend pas puisque le système monolithique et son corolaire l'entre-soi est l'origine du mal. L'idée du syncrétisme que le poète fait passer par le recours aux images acoustiques des mots est donc difficile à contester. Tous les moyens stylistiques mobilisés le montrent clairement. Le jeu très subtil sur le double sens du mot « gouttes » auquel l'auteur se livre ici n'est pas rien non plus. Il y a de quoi se laisser amuser. L'effet plaisant de ce calembour tient à ce passage inattendu qui fait sourire le lecteur dans les deux dernières lignes du

1 Préambule de Hamid NACER-KHODJA, à *Jean SÉNAC : pour une terre possible*, 1999.

quintil. Après être resté longtemps sur place, le vocable « *gouttes* », étroitement lié jusque-là à la préposition « *de* », se voit brusquement accouplé au déterminant « *le* ». La surprise est telle qu'on se demande si cet acte n'a pas de secret à nous révéler. Le fait de passer de manière inopinée d'une classe grammaticale (le nom) à une autre (le verbe) n'est certainement pas un acte anodin. Ce procédé aurait pour but non seulement de faire sourire, ce qui serait très réducteur pour ce poète engagé, mais aussi et surtout de mettre en lumière le sous-entendu qui en ressort. Outre cette petite musique que l'alternance entre les deux tonalités fait entendre, le calembour auquel Jean Sénac a recours est probablement chargé de dire que l'identité n'est pas une affaire aisée et que « Tout est calembour ici-bas ». C'est-à-dire que « Chacun a ses lunettes, mais personne ne sait de quelle couleur en sont les verres ». Une solide vérité à prendre au sérieux, car ce qui permet l'être-ensemble, en langage plus clair, c'est l'harmonie qui unit et soude les individus les uns aux autres, même si le monde intérieur de l'un et de l'autre n'est pas gouverné par la même loi.

Le climat euphorique et de plaisir d'être-ensemble auquel nous invite *Les belles saisons* est également assuré par un autre élément de la versification. Il s'agit de la mesure ou du mouvement rythmique.

Que dire du rythme en effet sinon qu'il est favorable à l'hypothèse de « *l'unité dans la variété* ». Pour appuyer ce jugement que certains trouveront trop hâtif, vérifions tout ceci de plus près.

Comme nous pouvons le constater, le vers dans *Les belles saisons* est un octosyllabe réparti, à l'exception de quelques cas, en deux groupes de longueur égale. Pourtant, diraient les connaisseurs en la matière, l'octosyllabe n'est pas un vers complexe. Benoît de Cornulier explique « *que l'octosyllabe n'est pas un grand vers tel que le décasyllabe ou l'alexandrin et doit par conséquent être lu sans aucune marque de coupure ou de césure* »² (1995 : 47).

« *Cette forme métrique simple, souligne Michel Zink (1981 : 6), laisse, par une sorte de transparence du langage, l'attention se fixer presque tout entière sur le contenu du récit* ».

Encore une fois, dans cette pièce, tel n'est pas le cas. Ici, le retour périodique du mot « *gouttes* » oblige à diviser le morceau en deux hémistiches de 4 syllabes (4/4) très repérable à l'ouï du lecteur. *Quelle est donc la raison de cette façon d'approcher les choses ?*

Nous pensons qu'il n'y a pas là de quoi s'étonner car la chose est claire : ce phénomène de brisure pose en réalité la question du respect des règles imposées par la poésie conventionnelle. Ainsi conçu, l'octosyllabe sénacien ne correspond pas au modèle canonique codifié dans les manuels de la métrique traditionnelle. Davantage, avec cette symétrie harmonique qui garantit l'égalité de ses deux hémistiches, le vers de huit syllabes recouvre son identité première. Si l'on s'en tient aux propos de Danièle James-Raoul, c'est en effet ce schéma rythmique qui a prévalu dans la poésie médiévale. En le rythmant selon le schéma 4/4, le poète renoue ainsi avec les origines d'un vers considéré, jusqu'au XVI^e siècle, comme universel. C'est ce qu'affirme George Lote dans *Histoire du vers français* (1951) :

² *Art poétique. Notions et problèmes de métrique.*

« *L’octosyllabe, simple transcription en roman du dimètre iambique latin, est le premier en date de tous nos vers [...] C’est donc, dès l’origine, un vers universel, qui peut convenir à peu près dans toutes les circonstances ou pour presque tous les genres.* »

Pour ce poète qui écrit à partir de son expérience, le recours à la souplesse de ce « *vers à tout faire* » répond à un besoin de rejeter le fatalisme et la rigidité des lois. On peut voir en cela l’œuvre d’un homme dont le seul désir est de bannir la discrimination de la terre, et plus précisément de la terre d’Algérie.

L’enjambement est un autre procédé destiné à briser le poids de l’uniformisation. Les demi-cercles qui apparaissent de manière régulière à la fin de chaque strophe et qui donnent une impression d’ampleur et d’élargissement confirment, à notre sens, d’éclatante façon le message implicite communiqué par l’auteur. Le schéma 5/3 qui les caractérise apporte aussi à la pièce, avec le changement du rythme introduit, une plus large ouverture et une plus grande liberté. Les raisons de ce choix, encore une fois, ne sont pas difficiles à deviner. Ce qu’accomplit ici Jean Sénac porte nettement la marque d’un refus de se plier à la dictature de lois discriminatoire au regard du droit de cité.

Les belles saisons, une prière hymnique

Il serait bien naïf de penser que la forme de versification adoptée ici par Jean Sénac n’est que le fruit d’une imagination spontanée. Ce poème, par la manière dont il est structuré, apparaît comme un acte de supplique adressée à un dominus. À témoin la reprise anaphorique ostensiblement imprimée au cœur du texte.

Nous le disions, la reprise constante de « gouttes » sert à insuffler de l’énergie joyeuse aux mots étrangers qu’il a invités à sa fête de la paix. Toutefois, on aurait tort, étant donné l’importance qu’il semble revêtir pour l’auteur, de le cantonner à ce rôle. Son sur-usage et son statut de mot-pivot rappelle fortement les formules d’invocation que l’on prononce lors des prières de glorification. La répétition régulière de ce vocable a en effet ceci de particulier qu’elle prend étonnamment l’allure d’une prière incantatoire. On serait même conduit à dire que ce parallélisme d’où jaillit une force envoûtante est conçu pour produire un effet concret. Par le caractère hermétique de sa langue, par les légers balancements que sa récitation suscite, *Les belles saisons* est un poème dont la fonction n’est pas difficile à appréhender. On sent bien qu’en répétant inlassablement le mot « gouttes », le poète se met en situation de prière. Cette répétition nous la lisons précisément comme la volonté de Jean Sénac de l’investir d’un pouvoir magique et surtout de la doter d’une efficacité performative. Il faut se résigner, lorsqu’on s’intéresse à la fonction de ce poème, à admettre sa proximité avec l’hymne. Car qu’est-ce qu’un hymne sinon une « *action verbale destinée à établir une relation avec* » l’être sacralisé. Ce n’est pas qu’il présente toutes les caractéristiques structurelles du genre, mais la tonalité dont il est investi permet de l’identifier comme hymnique. L’hypothèse d’un refus des contraintes formelles est, là encore, très probable. Le choix d’adopter ce « *genre toujours placé un peu à l’écart* » (Nicolas Lombart, 2005) ne serait en effet pas, compte tenu du combat humaniste de l’auteur, arbitraire.

La logique du genre voudrait par ailleurs que l’incantation n’ait d’autre dédicataire que l’objet loué. Faire de « gouttes » le dédicataire du texte serait cependant une lourde erreur. L’argument contenu dans le titre du recueil *Terre possible* d’où cette pièce est tirée

nous dissuade de nous y arrêter. Pour ne pas nous méprendre dans cette voie, nous devons nous intéresser à ce qui a déterminé le poète à écrire ce texte. À la question posée plus haut : « *À quel dominus le poète adresse-t-il son appel ?* », il semble que nous ne puissions donner réponse qu'en identifiant le lieu auquel le nom du recueil fait référence. Même si la formule est vague, l'image nous vient spontanément à l'esprit. Il serait donc bien opportun d'interroger la formule incantatoire sur le rapport qu'elle établit avec la terre célébrée.

La somme des éléments disparates considérée comme un microcosme permet de formuler une hypothèse concernant le destinataire de l'Hymne. La saison printanière célébrée par l'auteur laisse également deviner celle pour laquelle il se consume d'amour.

Prenant acte de ces indices, il est aisé, selon nous, de convaincre que l'image qui nous est proposée est celle d'un espace maternel et matriciel. Ce qui rend cette lecture possible, c'est aussi le lien métonymique entre ce qui se confond ici avec la terre-mère et l'élément liquide « *gouttes* ». Cette relation de similitude à laquelle la forme sphérique de ce dernier n'est pas non plus étrangère éclaire toute la profondeur du texte. Il faut convenir que la « *gouttes* » rappelle fort bien la matrice originelle d'où tout est sorti. Cette eau qui parcourt l'espace de la pièce en se faufilant à travers les brèches de la structure parallélique, ne laisse-t-elle pas planer le parfum de El-Djazair ? Le rapprochement nous paraît bien fondé si l'on s'en tient à cette idée que El-Djazair, dont le nom arabe signifie au singulier « *l'île* », est une masse de terre entourée d'eau. Ce mot mis au cœur du texte, symbole de puissance et de majesté, semble ainsi, selon toutes apparences, renvoyer à l'Algérie ; la terre natale du poète. En disant cela, nous affirmons qu'il a composé cet hymne pour solliciter la bienveillance d'une mère hostile à l'égard de son enfant. Cette interprétation trouve encore une fois ses assises dans le drame personnel de Yahia El Wahrani. Il est bien évidemment aisé de mesurer ce qu'un tel désamour a de douloureux pour les exclus tels que lui. Cette eau qui baigne le texte représente également ces larmes que cet amour malheureux fait couler de ses yeux. La peine est en effet grande et la prière est la seule solution que le poète a trouvée pour se placer sous l'œil de l'Aimée.

Le tutoiement, présent dans la forme impérative qu'on croise à la fin du poème, ne nous échappe pas. L'ignorer serait méconnaître l'importance d'une donnée considérable. Il est vrai qu'en français, le « *tu* » et le « *vous* » s'inscrivent dans une sémantique de pouvoir ou de solidarité. À ceux qui pensent que l'usage du tutoiement est étonnant dans le cadre d'une poésie solennelle, il faut faire remarquer que « *l'Hymne, la Prière, les Cantiques, emploient le tutoiement, sans blesser le respect dû à la Divinité* » (M.-J. Dalles, 1839 : 240).

Gaston Zink affirme que, dans les adresses à Dieu et aux saints, l'usage de « *tu* » est de rigueur. Le « *Tu s'efface, précise-t-il, quand un sentiment d'indignité vient creuser un abîme entre le pécheur et son juge* » (1997 : 328).

Cette explication est capitale car elle donne à mieux saisir le rôle de l'impératif singulier employé dans les vers suivants :

*Gouttes le lait gouttes le sang
Gouttes le fruit
Et tout le reste*

Au-delà de la normalité de sa présence, l'emploi du tutoiement serait intimement lié au problème qui occupe Jean Sénac. En tant que marque d'égalité, ce terme d'adresse prend, dirions-nous, la forme d'une revendication de reconnaissance de la différence.

À ce propos, Philippe Wolf (1986) nous apprend qu'à « *l'époque latine classique, le tutoiement était la norme* ». Le *vous* en tant que mode d'expression, n'apparaît, écrit-il, qu'un peu plus tard dans l'histoire des hommes :

« Deux étapes paraissent pouvoir être signalées : l'une, entre le II^e et le IV^e siècle, c'est l'apparition du vouvoiement dans certaines formules de politesse, mais il reste à lier à ces formules un sentiment profond de révérence, qui amène à étendre l'usage du vouvoiement à l'ensemble du discours. Il semble bien que cette mutation se soit accomplie à l'époque carolingienne ».

Sur ce point, Catherine Volpillac-Auger apporte des informations analogues. Dans son article « *De vous à toi. Tutoiement et vouvoiement dans les traductions au 18^e siècle* » (2009), elle déclare qu'en 1752, le pasteur genevois Jacob Vernet, a jugé que le « *“vouzeyement”, issu de la “basse latinité”, ne s'est répandu dans les langues européennes qu'au fur et à mesure que «la barbarie ganga le dessus* ».

Ce qu'on y lit nous autorise à croire que la forme du singulier utilisée dans les vers cités précédemment ne tient au hasard. Elle serait donc mise en œuvre pour souligner la nécessité de revenir au temps d'avant l'instauration du système hiérarchique.

On n'objectera pas sans doute qu'avec cet emploi, le poète abolit la différence entre l'Algérien légitime à qui l'on doit les termes d'adresse honorifiques et l'Algérien bâtard. Cela revient à dire que, lui, il n'a rien à se reprocher. Et parce qu'il ne se sent pas coupable de n'être pas celui que sa mère-patrie veut qu'il soit, il demande à être respecté. Ce n'est donc pas une plaisanterie de penser qu'en l'invitant à goûter différentes saveurs, il espère fort goûter à son tour aux plaisirs de la « *fontaine de paix et de justice* ».

Par le tutoiement lequel « *apparaît aussi dans les moments de la plus intense émotion* » (Philippe Wolf (1990), la terre-patrie est ainsi appelée à êtreindre son enfant. Elle sait qu'elle est la bien-aimée, que cet hymne lui est adressé, est-il possible qu'elle ne l'étreigne pas ?

Ce questionnement est des plus importants, car il invite à concevoir l'identité algérienne sous une autre perspective, celle de la diversité. Le tutoiement, tel qu'il est ici utilisé, soutient cette idée. Nous avons remarqué qu'il est à la fois conforme aux normes du genre et conforme aux convictions profondes de l'auteur. Ce constat ne saurait passer pour banal en raison du lien qu'il permet d'établir entre l'œuvre et l'homme. *N'est-ce pas le principe de l'entre-deux qui se fait jour ici ? Est-ce que cette prouesse poétique est un simple exercice de la pensée ?*

Nous ne le pensons pas, car ce fait est significatif. Conscient de la valeur symbolique des choses, Jean Sénac ne néglige rien. Ébauche du père : pour en finir avec l'enfance, le roman autobiographique de l'auteur, que nous avons traité ailleurs, nous force à faire le lien entre ce qu'il est et ce qu'il écrit. Faut-il donc lui reprocher cette exécution habile inspirée de son identité individuelle ? On croira même lui devoir quelques éloges pour avoir su concilier ce qui paraît habituellement inconciliable.

Cet éclairage permet par ailleurs de comprendre cette irrésistible envie qu'il a de se lover dans le giron de sa mère-Algérie. Dans une lettre adressée à son fils adoptif Jacques Miel, il écrit : « *Le voici enfin ce moment attendu depuis 8 ans ! Dans une demi-heure j'atterris à Alger. Je suis heureux, sonné [...] La patrie approche. Je tremble. Heureux à ne plus pouvoir rêver, bouger [...]* » (Jean Sénac : *Pour une terre possible*, 1999 : 278).

Il n'y a point de doute, le poète soupire pour l'Algérie. D'ailleurs, la grandeur de son amour est telle qu'il n'hésite pas à l'élever au rang d'une entité transcendante. Lorsque nous lisons *Les belles saisons*, la première image qui s'impose à notre esprit n'est pas celle d'une unité faite de tout ce qui est ? Comme nous le faisons remarquer un peu plus haut, le rôle fédérateur de l'élément « *gouttes* », dont le sémantisme, le symbolisme et les sonorités rappellent parfaitement par glissement métonymique la terre natale, est très révélateur des intentions de l'auteur. Le motif de l'eau qui sert à lier, entre autres, le sang, la pluie, la fleur et la nuit, est une manière, dirions-nous de suggérer que la vie est dans toute chose. Par ce raisonnement, l'auteur semble juger qu'il n'y a pas de différence entre un étant, pour reprendre un mot cher à Heidegger, et un autre. En d'autres termes, son propos consisterait en ceci qu'aucune chose n'est inférieure à une autre puisque la substance est la même. Évidemment, il n'en faut pas davantage pour comprendre que le multiple vient de l'un. Et ce message : « *Tous les êtres humains se valent et sont égaux en dignité et en droits* », auquel Jean Sénac nous invite à réfléchir, en est bien sûr le corrélat. Au terme de cette étude, nous concluons que l'assemblage, du lourd et du léger, du chaud et du froid, du sec et de l'humide, auquel il se livre ici, ne peut être lu que comme une prière pour une Algérie unifiée, mais surtout harmonieusement diversifiée.

Conclusion

Avant de synthétiser l'essentiel de cette étude, il nous semble important de préciser, ainsi qu'il a été dit en introduction, que le propos de cet article est tout d'abord de contribuer à faire mieux connaître un poète dont la parole est toute tournée vers l'Algérie. L'amour de Jean Sénac pour sa terre natale n'est pas une affaire banale car elle explique la façon dont il structure son expérience poétique. Son grand mérite est d'avoir donné à cet amour l'éclat du génie créateur et la chaleur du cœur de la Muse.

Ce que nous avons traité ici, de manière concise, affirme le comment et le pourquoi de ce mode opératoire qu'il déploie de manière continue dans toute son œuvre. Il est certes vrai que sa poésie a une signification complexe, mais il est très vrai aussi, comme il a été prouvé dans nos précédentes études, qu'il la puise à pleines mains dans cette flamme d'amour qui ne cesse de le tourmenter.

C'est dans cette perspective qu'il convient de comprendre l'intérêt de Jean Sénac pour la diversité. Pour un homme sans repères identitaires clairs, ce n'est certainement pas l'esthétique de la règle qui convienne. C'est donc avec une poésie aux accents de son sentiment personnel que Jean Sénac, à genoux, demande à sa mère-patrie amour et attention.

Tout bon lecteur s'empressera de reconnaître que *Les belles saisons* est un lieu de prière et de recueillement. Les indices mobilisés l'indiquent assez clairement.

La conclusion que l'on est donc amené à tirer est que le ton amusant et enjoué de la pièce, que les éléments multiples et hétéroclites autour desquels le poème se développe sont le produit d'une certaine idée de l'Algérie. Une Algérie multiple et tolérante.

Références bibliographiques

- DALLES, M.-J. (1839). *Recueil de l'Académie des jeux floraux*, Toulouse, France.
www.books.google Consulté le 20 septembre 2019.
- DE CORNULIER, B. (1995). *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, P.U de Lyon, France.
- FELMAN, Sh. (1973). « Lyrisme et répétition », *Romantisme*, n°6, p. 3-18.
- JAMES-RAOUL, D. (2018). « La poétique de l'octosyllabe dans Le chevalier au lion ». Estelle DOUDET (dir.), *Le Laboratoire du roman*, Acta Litt&Arts, Grenoble, France.
- LOMBART, N. (2005). « Réinventer un "genre" : l'hymne dans la poésie française de la Renaissance (1500-1610) », *L'information littéraire*, Paris, Les Belles lettres, 2, vol. 57, p. 33-39.
- LOTE, G. (1951). *Histoire du vers français*, Tome II, P.U de Provence, France.
www.openedition.org Consulté le 20 septembre 2019.
- MÂCHE, F.-B. (2001). *Musique au singulier*, Paris, France : Odile Jacob.
- SÉNAC Jean, *Pour une terre possible*. (1999) Paris, France : Marsa.
- TOMICHE, A. (2008). « Histoire de répétition », *La littérature dépliée*, P.U de Rennes, France, p. 19-31.
- VOLPILHAC-AUGER, C. (2009). « De vous à toi. Tutoiement et vouvoiement dans les traductions au 18e siècle », *Dix-huitième siècle*, Paris, France : La Découverte, 1/n°41, p. 553-556.
- WOLF, Ph. (1986). « Premières recherches sur l'apparition du vouvoiement en latin médiéval », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 130e année, n°2, p. 370-383. www.persee.fr Consulté le 25 septembre 2019.
- ZAKADI, N. (1990). *Chants de cultes du Zaïre, chant et possession dans les cultes du Butembo et des Mikendi (chez les Bahemba et les Baluba) : essai d'étude ethnolinguistique*, Louvain, Belgique : Peeters Publishers.
- ZINK, G. (1997). *Morphosyntaxe du pronom personnel (non réfléchi) en moyen français (XIVe-XVe siècles)*, Genève, Suisse : Droz.
- ZINK, M. (1981). « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du xiii siècle », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 24/93.
www.persee.fr Consulté le 25 septembre 2019.

Pour citer cet article

Zoulikha NASRI, « Les Belles saisons de Jean Sénac : Prière au Polygone étoilé », *Paradigmes* 2019/7, p. 165-174.