

LES CULTURES RELIGIEUSES ET LEURS
SIGNIFIANCES DANS LES POESIES DES
CIVILISATIONS MODERNES.
LES EXEMPLES DE LOUIS ARAGON
ET DES POETES DU SENEGAL.*

Ibra Diène**

Résumé: Au XXe siècle, le recul de la pratique religieuse n'a pas entraîné l'effacement de la religion dans les œuvres et celles-ci continuent à en être marquées. Même les œuvres blasphématoires étalent une certaine culture religieuse dans leur contenu et dans leur forme, tout comme des textes de thématique différente, pour asseoir le fondement de leur lisibilité idéologique, de leur expressivité ou de leur poéticité.

Il y a là diverses significances et fonctions que nous pouvons observer à travers le traitement des cultures référant aux religions musulmanes et chrétiennes dans les littératures des sociétés modernes.

Aujourd'hui, l'inspiration directe et principale de la religion, à moins d'être blasphématoire, ce qui procéderait de cette nouvelle tradition subversive récemment posée en critères de modernité, est très rare. Pourtant, dans les sociétés de modernité récente où le spirituel est encore d'une emprise primordiale comme au Sénégal, l'allégeance à Dieu est parfois objet poétique et sa poéticité se pose comme moyen discursif efficace à la double fonction persuasive et perlocutoire.

* Recebido para publicação em novembro de 2004.

** Professor da Universidade Cheikh Anta Diop, Dakar, Sénégal.

La religion est un thème littéraire fort ancien comme en témoignent la littérature polémique sur les guerres de religion et les œuvres poétiques de l'époque, celle de Ronsard par exemple. D'ailleurs, personne ne conteste aujourd'hui la valeur littéraire des livres saints, que ce soit la Bible, le Coran ou la Thora.

Ainsi, au XXe siècle, le recul de la pratique religieuse n'a pas entraîné l'effacement de la religion dans les œuvres et celles-ci continuent à en être marquées. Des poéticiens célèbres comme Meschonnic montrent même, dans les œuvres modernes, le retour de certains modèles de construction et de poétisation usités dans les textes religieux et qui concernent le plus souvent des techniques de la rythmique comme le parallélisme si cher au poète Léopold S. Senghor et le sérialisme¹. Même les œuvres blasphématoires étalent une certaine culture religieuse dans leur contenu et dans leur forme tout comme des textes de thématique différente; *Les Mots* de Sartre (1964), par exemple, se servent de schèmes religieux pour asseoir le fondement de leur lisibilité idéologique, de leur expressivité ou de leur poéticité.

Il ne s'agit pas seulement d'un détournement du discours religieux par un emploi métaphorique de premier degré, c'est-à-dire par comparaison analogique, comme il est de tradition dans la littérature traitant de sentiments voisins comme l'amour, mais aussi, souvent, d'un retour à une inspiration directe où le poème devient panégyrique comme dans *Le prophète ou le cœur aux mains de pain* de Amadou Lamine Sall, ou d'images moins analogiques, sans pour autant être de la nature de celles préconisées par les théories modernes sur l'image poétique comme celle de Reverdy. (1918) Ces images peuvent naître de la création ou de la recreation d'un monde calqué sur l'imaginaire religieux comme

¹ Voir surtout le chapitre Prose, poésie *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris: Verdier, 1982.

chez Senghor ou seulement illustrer une pensée ponctuelle et ainsi rester sporadiques dans les œuvres, au point de ne pas y constituer un système idéologique.

Il y a là diverses significances et fonctions que nous pouvons observer à travers le traitement des cultures référant aux religions musulmanes et chrétiennes dans les littératures des sociétés modernes. Comme le lecteur l'aura remarqué, la pertinence de nos propos n'est pas ici recherchée à travers la géographie des littératures interrogées mais à travers les attitudes particulières des sujets devant leur objet.

Aujourd'hui, l'inspiration directe et principale de la religion, à moins d'être blasphématoire, ce qui procéderait de cette nouvelle tradition subversive récemment posée en critères de modernité, est très rare. Pourtant, dans les sociétés de modernité récente où le spirituel est encore d'une emprise primordiale, comme au Sénégal, l'allégeance à Dieu est parfois objet poétique et sa poéticité se pose comme moyen discursif efficace à la double fonction persuasive et perlocutoire.

Mais la poéticité, du fait de l'impression d'une créativité et d'une originalité affaiblies par un intertexte trop large et trop évident avec les livres saints, paraît réduite dans ces textes. *Le Prophète ou le cœur aux mains de pain* de Amadou Lamine Sall, pour ne prendre qu'un exemple et dans le domaine musulman, celui où la défense de la religion et le refus du blasphème sont les plus intenses, passe pour la moins attrayante des œuvres de l'auteur.

Reprenant le schéma idéologique et discursif du Coran et des hadiths (textes où les prescriptions se doublent d'énoncés portant allégeance à Dieu et à son prophète et fonctionnent même comme de véritables hagiographies), ce recueil construit sa poéticité à partir de métaphores classiques, c'est-à-dire analogiques, en passe de lexicalisation et qui relèvent plus de la traduction que de la création:

“O Prophète Mohammed le béni des bénis
 puissions-nous être l'épi
 dont tu es la tige porteuse
 la rangée de dents lumineuses et irradiantes
 dont tu es la bouche pure et parfumée” (SALL, 1997:19)

L'objectif est ici de dire la grandeur morale du sujet et de la donner en exemple mais, au contraire du Coran, la beauté linguistique y souffre de la paraphrase et la lecture n'est plus une découverte mais un parcours de reconnaissance, la répétition d'une expérience spirituelle. Cela est vrai aussi bien pour le système de figuration que pour la rythmique. Dans le passage ci-dessous, les images, calquées du Coran et des textes qui en dérivent, sont si usagées qu'elles semblent de simples éléments lexicaux alors qu'au plan rythmique, les anaphores et la similitude des constructions syntaxiques établissent de véritables périodes à l'image des versets du Coran:

“O Préféré D'Allah
 tu es celui qui abreuve et celui qui désaltère
 tu es le maître et tu es l'élève qui
 accepte d'être l'élève
 tu es l'humilité même du maître
 car tu donnes sa part à celui à qui Le Créateur
 a légué cette part
 car tu sais laisser l'ordre du monde s'accomplir
 car il faut (...)” (IBIDEM: 26)

Malgré ces apparences intertextuelles avec le Coran, le texte de Amadou L. Sall ne fait qu'imiter et peut-être traduire le discours du Livre saint. Des poèmes comme *Le Fou d'Elsa* (ARAGON, 1963), en dépit de l'attitude irrévérencieuse de l'auteur vis-à-vis de la religion, vont plus loin et procèdent à de

véritables transcriptions, à des emprunts formels et sémantiques. Cela inscrit le texte dans une sorte de couleur locale qui ressuscite l'atmosphère de la civilisation musulmane andalouse.

La religion devient ainsi élément culturel et sa fonction littéraire première instrumentale. Même la poésie acquiert ici une signification culturelle, le poète adoptant, même s'il insiste sur son infidélité, des formes et des genres traditionnels arabes et/ou andalous qui, non seulement créent la couleur locale mais nous transportent dans un univers culturel et social, dans la grandeur de l'ancienne civilisation musulmane.

Ainsi la plupart des morceaux ont des titres ou sont baptisés de noms traditionnels et attribués à Kéis, le Medjnoûn, parfois appelé "diseur de zadjal", en référence au genre des poèmes. Nous pouvons citer le "Zadjal du Kantarat Al'oûd" qu'Aragon introduit par une prose poétique, genre du reste souvent utilisé dans le texte, et qui rappelle le *sadj'* (prose rythmée employée dans le Coran):

"Comme il arrivait au pont qui a nom du Peuplier le Medjnoûn chanta ce qui ne s'adressait à personne non plus que fait le vent dans la cheminée ou l'eau des moulins dans la roue et je le dis à ma manière n'ayant pris nul soin de calquer le vers andalou monorime à la façon des longues laisses des preux Charlemagne et plus par souci d'écho de rotrouange d'ici que de zadjal de là-bas et ce me soit cas de dire une fois pour toutes que je n'ai point songé de je ne sais quelle reconstitution de ce qui fut Une fois pour toutes entré dans cet 'alâmal-khayâl ce monde de l'imagination où je roue à ma voix romance et rêve à ma nuit" (ARAGON, 1963 :52)

Ici, le lecteur aura remarqué que pour la lisibilité, la culture religieuse, étrangère à celle de l'auteur et des destinataires du

texte et traduite par des mots et expressions arabes, est expliquée dans une sorte d'appositions ou d'incises qui inscrivent dans le texte une espèce d'ornement sonore exotique mais aussi et surtout une redondance tout aussi expressive et poétique.

L'utilisation de la culture religieuse musulmane ou de la culture chrétienne a, dans la littérature sénégalaise, des visées moins formelles ou en tout cas plus idéologiques. Dépassant la simple fonction instrumentale qui débouche sur la suggestion d'une atmosphère sociale, elle crée - quand bien même la religion ou la figure qui l'incarne n'est pas, au contraire de ce qui se passe dans *Le Prophète ou le cœur aux mains de pain*, le sujet principal, par l'invocation d'une Autorité divine jouant dans le texte une fonction conative (pour parler en linguiste) ou perlocutoire (pour faire preuve de spécialisation et se vêtir du manteau de pragmaticien) - une connivence psychologique et spirituelle, une solidarité intellectuelle et sentimentale qui font adhérer le lecteur au discours et l'amènent, non seulement à éprouver sa beauté mais à se l'approprier.

Senghor va ainsi jusqu'à emprunter un rythme et un ton à des types de textes chrétiens comme les élégies ou à d'autres formes liturgiques. L'évocation de ce dernier recours que constitue la spiritualité religieuse lui permet d'étaler sa sincérité et sa croyance et, selon les contextes, sa désolation morale, par la mesure de la déviance des hommes, ou son espoir, malgré le mal. Les mots disent alors la profondeur de la souffrance du sujet et des sentiments qu'il veut faire partager par le seul fait d'être les mêmes que ceux du Livre saint et de constituer ainsi un intertexte avec celui-ci, lequel intertexte établissant l'analogie des expériences pour le grand bien de la lisibilité. Ainsi, la prière, sans se dénaturer, dénonce, dans *Hosties noires* (SENGHOR, 1948), les malheurs de la colonisation:

“Seigneur, au pied de cette croix - et ce n'est plus Toi
l'arbre de douleur, mais au-dessus de l'Ancien et du
Nouveau Monde l'Afrique crucifiée
Et son bras droit s'étend sur mon pays, et son côté gauche
ombre l'Amérique
Et son cœur est Haïti cher, Haïti qui osa proclamer
l'Homme en face du tyran” (SENGHOR, 1948:92)

Le frère Henri Birame Ndong (1998) qui, dans sa communication au colloque célébrant le quatre-vingt-dixième anniversaire de Senghor, procède au repérage des énoncés reprenant, même partiellement, ceux de la Bible ou d'autres textes religieux, voit ici la reprise d'un passage de L'Évangile selon Saint Luc: “Lorsqu'ils furent arrivés au lieu appelé Crâne, ils l'y crucifièrent ainsi que les malfaiteurs, l'un à droite et l'autre à gauche” (Luc 23³³).

L'essentiel n'est pas ici seulement dans l'analogie des formes de discours même si cela suggère un univers et partant une signifiante, mais dans la convocation de la culture partagée, aussi bien par la métaphorisation de son discours à partir de la religion que par l'adoption des enseignements de la religion comme le pardon après la dénonciation du mal subi:

“Au pied de mon Afrique crucifiée depuis quatre cents
ans et pourtant respirante
Laisse moi Te dire Seigneur, sa prière de paix et de
pardon.” (IBIDEM)

A partir de ce moment le poème devient une leçon morale et sa portée pédagogique des plus importantes, son schéma reprenant, comme en miniature, celui de la Bible et comme une illustration des enseignements de celle-ci.

Aragon emprunte lui aussi, souvent, bien que se déclarant incroyant, le modèle du chant chrétien et se sert aussi de la culture religieuse partagée pour dire la vitalité de ses sentiments. Ainsi "La Messe d'Elsa" (ARAGON, 1965:110-118) est articulée suivant les étapes du rite chrétien: Introït, Oraison, Credo, Offertoire, Elévation et Evangile bien que le poème qui illustre cette dernière étape ait été remplacé par les explications que donne l'auteur sur les raisons de son effacement. Mais ici, le mode ou le modèle du discours tout comme son sens sont métaphoriques, le poète procédant à un détournement blasphématoire qui, s'il n'est pas nouveau², n'en est pas moins osé.

Le discours religieux met Elsa à la place de Dieu et établit un certain parallélisme entre l'amour de la femme et l'amour de Dieu pour faire mesurer aux lecteurs qui sont de culture chrétienne la profondeur et la sincérité du poète. Aragon réussit à opérer une double subversion, consistant à dénoncer la place de Dieu et à affirmer la primauté de la femme sur tout, même si ce temps qu'il appelle celui du couple n'est pas encore arrivé. Dans *Le Fou d'Elsa* et dans les textes théoriques presque contemporains comme les

² Dans l'œuvre même d'Aragon la pratique remonte très loin. W. Babilas signale l'apparition de Dieu dans *Les Aventures de Télémaque*, le rôle du divin dans *Le Paysan de Paris*, les problèmes théologiques débattus dans *Les Beaux quartiers*, dans *Les Communistes* et dans d'autres romans comme *Les Voyageurs de L'impériale* ou *Henri Matisse, roman* et, montrant l'emploi systématique d'un langage religieux pour l'expression de données profanes, ajoute: "Cette "réapparition du merveilleux chrétien", comme il désignera, en 1945, dans une sorte d'autocritique, ce procédé, fait son entrée dans la poétique aragonienne avec le poème "Santa Espina" du *Crève-cœur*, se poursuit dans les recueils de guerre, est défendu explicitement dans *Les Yeux et la Mémoire* et trouve son apogée dans *Le Fou d'Elsa* et *La Messe d'Elsa*." "Dieu dans *Le Fou d'Elsa*", *Le Rêve de Grenade, Aragon et Le Fou d'Elsa*, Actes du Colloque de Grenade, Toulouse, Publication de l'Université de Provence, 1996, p. 286.

Entretiens avec Francis Crémieux (1964)³, il le dit de façon explicite.

Le Fou d'Elsa fictionnalise le problème et y revient souvent par des débats sur l'existence du bien et du mal comme procédant de Dieu, sur ce qui fonde l'avenir et la raison d'être des hommes mais, en arrière fond, se pose toujours la vérité de Dieu. Aragon conclut ce débat qui se confond avec celui de l'avenir par un passage célèbre qui permet de lire la culture religieuse autrement que comme une simple métaphore filée mise au service de l'expression de l'amour, pour aboutir à l'affirmation d'un principe philosophique:

“L'avenir de l'homme est la femme
Elle est la couleur de son âme
Elle est sa rumeur et son bruit
Et sans elle il n'est qu'un blasphème
Il n'est qu'un noyau sans le fruit
Sa bouche souffle un vent sauvage
Sa vie appartient aux ravages
Et sa propre main le détruit
Je vous dis que l'homme est né pour
La femme et né pour l'amour
Tout du monde ancien va changer
D'abord la vie et puis la mort
Et toutes choses partagées
Le pain blanc les baisers qui saignent
On verra le couple et son règne
Neiger comme les orangers”⁴

³ Voir en particulier les pages 110 et suivantes dans “Septième entretien: Il n'y a pas d'amour heureux (2)”.

⁴ Louis Aragon, “Zadjal de l'avenir”, *Le Fou d'Elsa*, pp. 166-167.

Dans la méthode, Aragon et Senghor semblent se rejoindre même s'ils utilisent le langage religieux à des fins tout à fait différentes. La métaphorisation du langage religieux leur est une pratique commune mais elle se double chez Aragon d'une subversion blasphématoire alors que chez Senghor il s'agit d'une confirmation de la foi religieuse ou d'une crédibilisation de la parole poétique par celle de la religion. Il en est de même chez Amadou Lamine Sall dont le texte est surtout laudatif et descriptif et, au contraire de Senghor, ne crée pas un univers développant le sentiment poétique à partir de l'imaginaire religieux.

Le premier, Aragon, semble rester fidèle à une technique scripturaire et poétique maintes fois glosée dans son œuvre:

“Je suis ce possédé qui joue à pigeon-vole
 Les secrets sourds-muets de son cœur mis en croix
 Et cherchant vainement le soleil des paroles
 Autre chose toujours exprime qu'il ne croit
 N'étant de rien miroir de tout faisant image
 Je tiens avec les mains des propos de dément
 Et faute d'à l'amour inventer son langage
 Je dérobe leurs mots à d'autres sentiments”⁵

Chez les seconds, les poètes du Sénégal, les images religieuses peuvent être métaphoriques mais presque jamais blasphématoires. D'ailleurs, avec Senghor, elles confirment presque toujours la foi du poète chez qui se développe tout au long des poèmes la peur de dévoyer la foi. Parfois, la vision poétique naît même de la prophétie religieuse et des images qui l'illustrent, surtout devant le mal et la douleur. Senghor retourne alors à Dieu et étale sa foi soutenu par l'espérance du paradis. En témoigne ce que dit le poète à son fils mort et allongé dans une bière:

⁵ Louis Aragon, “Le Départ”, *Le Voyage de Hollande et autres poèmes*, p. 13.

“Quand sera venu le jour de l'Amour, de tes noces célestes
T'accueilleront les Chérubins aux ailes de soie bleue, te
conduiront

A la droite du Christ ressuscité, l'Agneau lumière de tendresse
dont tu avais si soif.

Et parmi les noirs Séraphins chanteront les martyrs de
l'Ouganda.

Et tu les accompagneras à l'orgue, comme tu faisais à Verson
Vêtu du lin blanc blanc, lavé dans le sang de l'Agneau, ton
sang.”⁶

L'expression poétique de la foi n'est pas une donnée propre à la croyance aux religions révélées et monothéistes. D'ailleurs, le rapport entre la poésie, à travers son pouvoir incantatoire, et la croyance païenne ou fétichiste est non seulement plus ancien mais encore plus courant comme pour révéler que la poéticité est aussi mystère et ésotérisme. Ainsi, naît aussi, dans le contenu, avec la vie outre tombe et la présence de l'esprit des morts dans la vie ambiante, la poéticité de certains textes de Birago Diop, écrivain sénégalais fortement marqué par la culture religieuse traditionnelle.

D'ailleurs, ni les poètes musulmans ni les chrétiens n'échappent à cette emprise du fétichisme, et leur syncrétisme culturel cache presque toujours un syncrétisme religieux. Amadou L. Sall évoque souvent le fétichisme attaché aux choses et à la nature et le mystère qui les entoure. Il suggère ainsi les croyances ancestrales quant aux symboles du monde et rejoint l'inconscient collectif, surtout quand il parle comme ci-dessous des baobabs et des tamariniers, refuges des esprits et des

⁶Léopold Sédar Senghor, “Élégie pour Phillipe-Mguilen Senghor”, *Elégies mageures, Poèmes*, p. 288.

mystères selon les croyances traditionnelles animistes ou quand il parle de la signification mystique des nombres:

“Locataire du néant
je nomme la misère du monde
(...)
je me suis alors rappelé l'oracle de minuit
et des esprits qui hennissaient dans les temples de jongs
parmi mes longs dieux aux regards de buffle
la vérité m'a été dite
et j'ouvre aujourd'hui une bouche droite
et voilà que dans la quête
s'est allumé l'horizon aux mille chemins sauvages
et il me fallait partir et tôt et par une nuit capturée
et les jours étaient vastes
la langue des ancêtres sans portes faciles
et j'ai mis des mois parmi les colonnes des baobabs
et l'armée des tamariniers
clefs rebelles aux serrures des symboles
pourtant je suis plein de paroles closes...” (SALL, 1989:14)

Le retour des religions traditionnelles africaines dans les œuvres littéraires est, pour les poètes qui défendent, comme Senghor, les valeurs d'une race et d'une culture, une source d'inspiration et d'originalité. Il permet la vulgarisation, la réhabilitation et la défense des valeurs et schèmes culturels anciens, au contraire des religions révélées qui sont nées dans d'autres cultures et qui portent les empreintes de celles-ci. De plus, il expose ainsi, au-delà d'une croyance différente, une sorte d'apport original dans ce que le poète de la négritude appelle le “rendez-vous du donner et du recevoir”, révélant du coup l'être social que les écrivains de la Négritude veulent mettre en face des autres.

La parole poétique porte ainsi le fétichisme et les pouvoirs attachés, ce que n'ont cessé de rechercher la plupart des poètes, qu'ils soient romantiques ou alchimistes, surréalistes ou symbolistes. Le poème réalise alors une aspiration profonde des poètes, dire la parole magique et, dans le cas de Senghor, comme un sorcier, faire de la parole action, de la pensée instrument d'action. La réconciliation avec les croyances traditionnelles est parfois si parfaite, comme le passage ci-dessous, qu'on a du mal à soupçonner une foi pour une religion différente et même une pensée syncrétique, quand Senghor s'adresse à sa mère:

“Tu ne m'entends pas quand je t'entends, telle la mère
 anxieuse qui oublie de presser le bouton du téléphone
 Mais je n'efface les pas de mes pères ni des pères de mes
 pères dans ma tête ouverte à vents et pillards du Nord.
 Mère respire dans cette chambre peuplée de Latins et de
 Grecs l'odeur des victimes vespérales de mon cœur.
 Qu'ils m'accordent, les génies protecteurs, que mon sang
 ne s'affadisse pas comme un assimilé comme un civilisé.
 J'offre un poulet sans tache, debout près de l'Aîné, bien
 que tard venu, afin qu'avant l'eau crémeuse et la bière de
 mil
 Gicle jusqu'à moi et sur mes lèvres charnelles le sang
 chaud salé du taureau dans la force de l'âge, dans la
 plénitude de sa graisse.”⁷

Revenant aux religions révélées, s'il est vrai que la faculté visionnaire est au fondement même de l'espérance religieuse et

⁷ Léopold S. Senghor, “A l'appel de la race de Saba”, *Hosties noires*, Poèmes, pp. 58-59.

de la création poétique, il n'y a rien de surprenant à ce que les beautés paradisiaques et poétiques puissent se refléter l'une dans l'autre ou refléter l'une l'autre. Les modes de création et de perception sont de même méthode et, dès lors, les images de la culture religieuse acquièrent une poéticité naturelle et le travail de leur poétisation devient une mise en forme, une mise en discours appropriée, de schèmes culturels partagés.

Aragon qui, bien que rejetant sa culture chrétienne la reconnaît - J'appartenais par la tradition, l'enseignement et les préjugés au monde chrétien⁸ -, ne dédaigne pas les ressources poétiques, métaphorisantes, attachées ni l'expressivité et la lisibilité de ce discours. Il veut même percer le secret de sa force mystérieuse, quand bien même il prétend lancer une mise en garde:

“Les desseins qui sont ici profondément les miens, ou trop facilement sous la métaphore apparaissent, ou détournent peut-être le lecteur de ce que je dis pour moi seul, pour d'autres plus tard, et qui est au delà de *la lettre* des mots, pour moi le sang des choses. De ces choses, dont le Coran prétend que l'interprétation n'est connue que d'Allah.”⁹

Il est vrai que l'emploi métaphorique et symbolique de la culture religieuse est un des niveaux de son utilisation instrumentale, utilisation qui peut être plus ou moins cryptique. Mais, la réflexion que nous venons de mener montre que la culture religieuse fonctionne, dans l'écriture poétique et même dans l'écriture littéraire en général, comme les schèmes du surréalisme dans les littératures modernes. Ce sont des maux contagieux et

⁸ Louis Aragon, “Tout a commencé par une faute de français”, *Le Fou d'Elsa*, p. 14.

⁹ Louis Aragon, “Grenade”, *Le Fou d'Elsa*, p. 17.

inévitables dont on ne guérit jamais complètement, même quand on se prétend, comme Aragon, prémuni ou immunisé contre.

Même s'il y a des croyants qui s'inspirent de leur religion, la présence du lexique et des formes ou modes de discours religieux dans les textes littéraires n'est donc pas, ipso facto, une preuve de religiosité mais un indice d'assimilation culturelle, une technique de construction de la lisibilité qui peut même se diriger contre la religion; ce que montre le refus du caractère sacré du rite chrétien dans le passage ci-dessous de *La Nausée*, la mise en parallèle comparative et assimilationniste ou équivalationniste de ce qui se passe, le dimanche, dans l'église et dehors, dans les lieux profanes et même de péché:

“C'est dimanche: derrière les docks, le long de la mer, près de la gare aux marchandises, tout autour de la ville il y a des hangards vides et des machines immobiles dans le noir. Dans toutes les maisons, des hommes se rasent derrière leurs fenêtres; ils ont la tête renversée, ils fixent tantôt leur miroir et tantôt le ciel froid pour savoir s'il fera beau. Les bordels ouvrent à leurs premiers clients, des campagnards et des soldats. Dans les églises, à la clarté des cierges, un homme boit du vin devant des femmes à genoux.” (SARTRE, 1938:64)

Resumo: *No século XX, o recuo da prática religiosa não fez desaparecer a religião das obras, que continuam marcadas por essa prática. Até mesmo as obras blasfematórias exprimem, em seu conteúdo e forma, uma certa cultura religiosa, assim como outros textos, de temática diferente, servindo de base para a legibilidade ideológica, expressividade ou a poeticidade dos mesmos. Existem, nesses textos, significâncias e funções diversas que podem ser observadas através da forma como são tratadas as culturas relacionadas com as*

religiões musulmanas e cristãs nas literaturas das sociedades modernas. Atualmente, é muito raro haver uma inspiração direta e principal da religião, a menos que seja blasfematória, o que procederia dessa nova tradição subversiva, situada, recentemente, dentro de critérios de modernidade. Entretanto, nas sociedades de modernidade recente, em que o espiritual é ainda primordial, como no Senegal, a fidelidade a Deus é, às vezes, objeto poético e sua poeticidade coloca-se como meio discursivo eficaz, pela sua dupla função, persuasiva e perlocutória.

Références bibliographiques

ARAGON, Louis, "La Messe d'Elsa", *Le Voyage de Hollande et autres poèmes*, Paris: Seghers, 1965.

ARAGON, Louis, *Le Fou d'Elsa*, Paris: Gallimard, 1963.

NDONG, Frère Henri Birame, "De la religion traditionnelle à la christologie dans l'œuvre poétique de L. S. Senghor", *Senghor* (Colloque de Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 10-11 octobre 1996), Dakar: Presses universitaires de Dakar, 1998, pp. 203-211.

REVERDY, Pierre, "L'Image", Nord-Sud, n° 13, mars, 1918.

SALL, Amadou Lamine, *Locataire du néant, Poème*, Dakar, Abidjan, Lomé, Les Nouvelles Editions africaines, 1989.

SALL, Amadou Lamine, *Le Prophète ou le cœur aux mains de pain Poème-chant*, Dakar, Les éditions feu de brousse, 1997.

SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris: Gallimard, 1938.

SENGHOR, Léopold Sédar, "Prière de paix", *Hosties noires*, Paris, Seuil, 1948. *Poèmes*, Paris, Seuil, 1984.

LES FEMMES AUX TRAVAUX D'AIGUILLE: UN TOPOS LITTÉRAIRE?*

Viviane Cunha**

Résumé: L'article présente une étude du topos de la tisseuse / fileuse dans l'univers des arts visuels et dans la littérature en approchant surtout celui de la poésie grecque et celui du lyrisme médiéval. Le corpus d'analyse se constitue de l'Odyssée en ce qui concerne l'univers classique, du roman Philomena (Chrétien de Troyes) et de l'épopée Berte as Grans Piés (Adenet Le Roi) en ce qui concerne les textes médiévaux. On cherche ainsi à présenter ces figures emblématiques à travers l'histoire et dans une perspective interdisciplinaire.

Les arts visuels égyptiens et grecs ont enregistré pour la postérité des images de la femme tisseuse et fileuse dès le début de la période historique: on trouve dans les faïences et dans les peintures murales qui nous sont parvenues la représentation des tisseuses auprès de leurs outils. La littérature nous en a aussi légué un patrimoine significatif, à travers soit des poèmes chantés ou récités par les aèdes grecs ou par les jongleurs médiévaux soit des chansons traditionnelles de la Romania soit de l'écrit littéraire à travers les siècles postérieurs.

* Recebido para publicação em novembro de 2004.

** Professora da Faculdade de Letras/UFMG.