Ousmane Moussa Diagana et l’Altérité

Par KEBE Hassane, Académie de Versailles

 I. Introduction

Brillant étudiant en Lettres modernes au royaume chérifien (Maroc) puis à Paris où il obtint un Doctorat ès Lettres en 1980.Linguiste et poète distingué, Ousmane Moussa Diagana fut professeur de Lettres à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l’Université de Nouakchott. Il en dirigea brièvement avec rigueur et professionnalisme le département de langue et littérature françaises de l’Université de Nouakchott, mais quelques «  collègues », craignant l’excellence, travaillèrent à le faire remplacer par un autre. Dès lors, le Professeur Diagana se consacra à l’enseignement et à la recherche. Il est l’auteur entre autres de *Chants traditionnels du pays soninké : Mauritanie, Mali, Sénégal (l’Harmattan, 1990), Notules de rêves pour une symphonie amoureuse (*Nouvelles du Sud, 1990*) et Cherguiya (Odes lyrique à une femme du Sahel(*Le bruit des autres ,1990*).* Au lendemain de la réforme de l’enseignement en 1999, il fut nommé chef du département de Linguistique et des Langues nationales. Le Professeur Diagana marqua l’institution de ses qualités humaines et professionnelles. Pendant sa courte vie (1950-2001), Ousmane Moussa Diagana resta affable, courtois, et humble. Investi de solides connaissances, il resta en marge des hautes sphères de la société mauritanienne caractérisées par une mentalité très mercantile. Il demeura scientifique et soninké jusqu’à sa disparition prématurée le 09 aout 2001.Il mit sa langue maternelle (soninké), parmi les plus anciennes du monde, au cœur de sa recherche. Avec d’autres, il permit ainsi à cette langue de sortir de la seule oralité .Ses travaux sur la langue soninké et son œuvre poétique restent une autorité scientifique au niveau national et international.

 Quatorze ans après sa disparition, la jeune œuvre d’Ousmane Moussa Diagana suscite un intérêt particulier de la part des universitaires. En novembre 2011, *Le Dictionnaire Soninké-français* resté en chantier, est publié à titre posthume par les éditions de Karthala. Au- delà de sa légitimité scientifique, l’œuvre littéraire d’Ousmane Moussa Diagana connaît une aura particulière .En 2004, la thèse de M’bouhSétaDiagana[[1]](#footnote-2) inaugura le cycle des travaux universitaires autour d’une œuvre restée jusque-là méconnue. En 2006, celle de Manuel Belgochea[[2]](#footnote-3) ouvra d’autres grilles de lecture (thèmes centraux) et en 2012, la thèse de Kebe Hassane[[3]](#footnote-4) posa la question de la réception et de la critique littéraire, une tentative de mettre le poète sous les projecteurs des universitaires.

 L’œuvre d’Ousmane Moussa Diagana est multidimensionnelle et intemporelle tant sur le plan de la création que de la thématique. Au-delà des couples antithétiques, le lecteur découvre une élégance littéraire. La création oscilla parfois entre tradition et modernité. En effet, certains passages de *Cherguiya*(*Odes lyrique à une femme du Sahel)[[4]](#footnote-5)* font penser aux classiques du XVI ème siècle, en occurrence Du bellay, Ronsard et d’autres auteurs de la *Pléiade*, quant à *Notules de rêves pour une symphonie amoureuse*,[[5]](#footnote-6) les vers libres constituent l’essentiel du recueil. Au niveau thématique, c’est un florilège : l’Amour, le rêve, l’utopie, la fiction, la langue, l’engagement, la Francophonie, la francophonie, l’interculturalité, l’intertextualité etc. Finalement, c’est un condensé de l’Altérité et de la diversité que pose cette œuvre. C’est une philosophie dictée par le contexte historique de la Mauritanie, pays multiracial dont l’histoire nationale est un long catalogue de division et de tensions sociales. Nous *trouvons* ce passage de *Notules de rêves pour une symphonie amoureuse[[6]](#footnote-7)* comme un abrégé de toute l’œuvre de Diagana :

 *A notre rencontre, nous versâmes ensemble des larmes rouges. De notre rencontre germa l’azer[[7]](#footnote-8), s’assouplissent nos langues respectives, se répandirent l’islam et le savoir, se tirent en respect des langues, des cultures, des êtres.*

*Je suis, vois-tu, une belle synthèse de notre histoire ; je suis à la fois négro-africaine, berbère, arabe, juive et occidentale.*

*Ma mémoire est irriguée de la sève de tous ces peuples, de toutes ces races, de toutes ces tribus et clans, de toutes ces cultures, perdus ou coexistant aujourd’hui dans une étanchéité aveugle et imbécile.*

*Terre d’humus noir, ma terre de parturiente blessée, pliée sous la douleur du sang stérile de la maternité perdue dans le tourbillon des vents contraires, ma terre de rêves haché par la main hideuse de la haine, ma terre de semence disséminée dans l’étendue âpre et cinglante du roc et du reg, je veux de fureur d’amour, de fureur d’amour t’étreindre jusqu’à l’éminence de ma démence.[[8]](#footnote-9)*

Ici, la poésie se confond avec l’Anthropologie. Ce passage traduit les liens socio- historiques qui existeraient entre les hommes. C’est une relecture et réécriture de l’évolution humaine, mais aussi un regret du poète qui vit le désamour affectant les relations humaines. Par ricochet, un « siècle de la peur »[[9]](#footnote-10) s’installe à tous les niveaux de la vie. Le poète a douloureusement vécu cette situation dans son pays où les tensions sociales n’ont eu de cesse de gagner du terrain. Comment donc, au travers de ces extraits l’Altérité et la diversité sont-elles perçues par le poète et quelles sont leurs multiples représentations dans les deux recueils cités plus haut ?

Nous tenterons ici, par une analyse et une interprétation de textes, de montrer comment ces notions deviennent une poétique chez notre poète. La présente étude, parcellaire, se veut ainsi une contribution aux recherches portant sur l’œuvre d’Ousmane Moussa Diagana.

1. Amour et désamour

C’est un amour qui se conjugua au pluriel que le poète fantasma, un amour qui suivit des métamorphoses incarnées par des muses nommées et chantées tout au long du recueil. La femme et l’amour devinrent une véritable métaphore et exhibèrent différents visages. Ici, le poète élargit la comparaison et exprima de façon polysémique son amour à cette terre qu’il inscrit dans le temp.C’est pourquoi on se réfère à un pays-buisson, pays-forêt, pays-océan, clichés multiples qui représentent la même réalité.

*Tu étais un buisson*

 *Voilà que tu es devenue la forêt*

 *Tu étais un fleuve*

 *Voilà que tu es devenue l’océan*

 *Et moi je veux être une liane de ta forêt*

 *Une goutte de ton océan*

 *Je veux me dissoudre dans ton immensité*

 *Me perdre dans ton éternité.[[10]](#footnote-11)*

Une représentation métaphorique de la muse finit par une transposition vive de l’image du pays, du thème de l’amour et l’expression poétique devient synonyme d’émerveillement. Dans ce poème la terre natale du poète est assimilée à une enfant en devenir qui passe par différentes étapes vers la maturité. Ainsi l’on passe du « buisson » à « la forêt », à « l’océan », images qui en disent long sur l’homme et son histoire. Elles nous donnent aussi les trois phases de l’évolution, toutes représentatives dans l’acheminement des sociétés, voire des nations. La géographie littéraire convoqua et évoqua des espaces terrestres, fluviaux, maritimes qui symbolisèrent un royaume d’enfance. La situation d’énonciation du poème traduit un lien fort entre les deux interlocuteurs : « tu », « moi », « ta », « ton » et « je ».Le présent de l’indicatif et les verbes d’état qui structurent le poème sont autant d’indices qui soulignent l’amour et le désamour. C’est un appel de détresse du poète à l’adresse de sa terre natale qui le renie. Malgré tout le poète resta optimiste et serein face à une situation de rejet.

A travers ces vers on découvre un autre cri du cœur du poète pour cette terre qui l’a vu naître et grandir :

*Ô terre noire, terre nue*

 *Terre épileptique*

 *Que j’étreins de toute la force de ma folie*

 *Terre arrimée à la profondeur fécondante*

 *Du soc de labour*

 *Je te salue du haut de mon exil.*[[11]](#footnote-12)

*Notules de rêves pour une symphonie amoureuse* est synonyme d’une nouvelle République rêvée, fondée sur l’Amour, le dialogue, l’écoute et l’acceptation de l’autre dans sa différence, l’égalité, la justice sociale, l’altruisme, la femme et ses dimensions polysémiques, l’interculturalité et l’intertextualité. L’amour ouvre le recueil et le ferme. La déclaration d’amour dans ce verset est sans réserve. L’amour de la terre natale se confond avec l’amour de la femme noire chez Senghor -président : « Femme noire, femme nue ».[[12]](#footnote-13)A ce niveau une intertextualité avec Senghor est perceptible.

Cet appel à la terre mère est une tradition en poésie. On peut penser ici à quelques classiques de la poésie ou du roman. Dans l’école de la *Pléiade*, J.Du Bellay en a donné ses lettres de noblesse à travers *Les Regrets[[13]](#footnote-14)* où le poète met l’accent sur la nostalgie qu’il ressent pour son Anjou natal et le désir de retrouver la France « mère des arts et des armes… ».Au niveau du roman, le Guinéen Laye Camara, entretenait dans *l’Enfant Noir[[14]](#footnote-15)*la même veine pendant son séjour sur les rives de la Seine et dans les ateliers de Simca. Quant à Senghor, pris dans la tragédie de la Seconde Guerre mondiale se confia dans *Chants d’ombre[[15]](#footnote-16).*Il en est de même pour notre poète sur les rives de la Méditerranée (Maroc-France). L’amour et la nostalgie de la terre lointaine devinrent un tourment. L’exil attisa cet amour, cette obsession.

 Au-delà de l’amour de la patrie, d’autres amours vinrent compléter cet amour pluriel. En effet, trois femmes devinrent les muses du poète. Si la première est réelle, un amour vécu, d’où une poésie intime, voire autobiographique. Les deux autres furent fictives. Mais par ce procédé d’écriture le poète arriva à passer du prétexte au contexte :

*Ta mise est toujours superbe et variée. Superbe lorsque tu te rends au travail.*

 *Intime lorsque tu te détends chez toi. Divine dans les grandes occasions.*

 *Aujourd’hui à ton retour de la ronde des familles, tu étais d’un éclat et d’une*

 *Elégance qui laisse bouche bée. Tu étais la Grande Royale, majestueuse dans*

 *ton bakha à la broderie.*

 *Ta mise est fonction de ces trois espaces dans lesquels elle prend forme et*

 *harmonie .Il existe un quatrième dont je ne sais rien. Il a pour dimension*

 *l’inouï qui aveugle le sens.[[16]](#footnote-17)*

Si toutes les femmes et toutes les amours évoquées jusque-là demeurent souvent anonymes, ce passage dévoile sans aucune réserve la femme du poète.

L’inspiration de ce poème n’est pas née dans un cadre universitaire ou au cours d’un voyage dans les grandes étendues sablonneuses de la Mauritanie, mais dans la concession familiale où le poète scrute attentivement les mouvements de sa femme, la couleur du boubou et la forme de ses coutures. Différents passages du poème nous révèlent cette vérité : « fine et minutieuse… », « Ta mise est toujours superbe et variée. Superbe lorsque tu te rends au travail. Intime lorsque tu te détends chez toi. » « …Tu étais la Grande Royale majestueuse dans ton bakha à la broderie fine et minutieuse ».Avec ce dernier vers, la veuve du poète se singularisa, elle est désormais décrite sous des traits particuliers. Le *bakha* est une couleur prisée de femmes mauritaniennes et kaédiennes en particulier. Les grandes occasions comme les fêtes religieuses, les mariages et baptêmes favorisent cet habillement hautement symbolique en milieu soninké.[[17]](#footnote-18)La poésie est ici réalité donc dans le sillage du roman balzacien ou stendhalien : une peinture objective de la société sous ses différents angles.

 Par ailleurs, une autre analogie du poème interpelle le lecteur, il s’agit de la figure de « la Grande Royale », héroïne et personnage emblématique du classique roman de Cheikh Hamidou Kane. On comprend bien cette comparaison entre les deux femmes. La Grande Royale exerça une influence notoire sur son grand frère au sujet de l’éducation du jeune Samba Diallo, donc une femme émancipée qui participa activement au développement de la cité. La veuve de notre poète est gynécologue, donc un statut symboliquement et socialement valorisant en ces années quatre-vingt-dix où la femme peinait à trouver sa voie dans la société mauritanienne.

 En outre, l’intertextualité est une poétique chère à Diagana.Le tercet qui suit en est une autre preuve :

*Surréel tes yeux !*

 *Que l’orage qui s’y lève m’emporte*

 *Je veux mourir de mort enivrante.[[18]](#footnote-19)*

Nous trouvons les mêmes accents poétiques chez Aragon à l’adresse d’Elsa. C’est le lieu de saluer une écriture qui est à l’écoute de la littérature.

 Si le thème de l’amour est itératif dans les deux recueils, il n’en demeure pas moins que d’autres thèmes y restent très symboliques. Le « désamour » par exemple y a aussi sa place. Comme nous l’évoquions plus haut, les couples antithétiques sont régulièrement abordés dans les textes.

1. Désamour

Après un temps de concorde, d’amour, de fraternité et d’amitié, le contexte politique mauritanien des années quatre-vingt édifia deux Etats dans un Etat. Une politique ségrégationniste, discriminatoire, raciste, sanguinaire fut mise en œuvre et la population noire vivant sur la vallée du fleuve Sénégal fut massacrée, son élite décimée, les rescapés ont été contraints à l’exil. Cette page sombre de l’histoire nationale affecta tous les niveaux de la vie sociale et politique. L’amour a fait place au désamour. Plusieurs auteurs mirent cette douloureuse épreuve au cœur de leurs œuvres. Nous pensons ici à Boye Alassane Harouna dans *J’étais à Oualata ou le racisme d’Etat en Mauritanie* (Paris, Harmattan, 1999), à Mouhamadou Sy (*l’Enfer d’Inal*, Paris, Harmattan, 2000). *Notules de rêve pour une symphonieamoureuse* et *Cherguiya (Odes lyriques à une femme du Sahel*) s’inscrivirent dans cette perspective où le poète s’arrêta sur cette période sinistre, exprimant sa douleur en ces termes :

 *Dites-moi comment est ce peuple de mon pays dont on me dit qu’il existe quelque part et que je n’ai jamais rencontré.*

*Dites-moi comment sont ces peuples de mon pays dont on me dit qu’ils ont disparu et qui sont sans traces.*

*Dites-moi comment sont ces peuples de mon pays avec lesquels je vis et dont je ne sais rien.*

*Dites-moi comment vous exprimer ma souffrance, ma souffrance de l’altérité impossible, ma souffrance de l’indifférence hostile, ma souffrance de la surdité communicative, ma souffrance d’entendre de beaux chants sans y prêter oreille, ma souffrance de voir des beautés sans daigner les regarder, ma souffrance d’ignorer la souffrance dans l’autre, cette souffrance en moi.*

*Dites-moi comment aimer dans cet étrange pays, comment dans ce pays étrange aimer.[[19]](#footnote-20)*

La souffrance du poète fut aussi la souffrance d’un peuple meurtri par des années d’affrontements directs et indirects. Les années de braise (1986-1991) plongèrent ce pays dans une crise sociale qui restera dans les archives. Les uns sont montés contre les autres, le Sud (« les gens du fleuve ») (Jean-Christophe Victor, *Le Dessous des cartes, « Le Saharaoccidental : le referendum impossible*, 1999) fut militarisé, la peur gagna les paisibles bergers et paysans, la confiance fit place à la méfiance. Au Nord où vécurent des peuples d’anciens nomades arabo-berbères (« fils des nuages ») furent dans une parfaite quiétude. Cette situation résulta d’une volonté politique du « Grand despote », c’est-à-dire du *Tayisme[[20]](#footnote-21)* autocratique.

Cette soif de l’altérité dont les poèmes de Diagana se font écho est une des tristes réalités dont la société mauritanienne souffre. C’est une société divisée. Nous trouvons également les mêmes préoccupations du poète dans *Cherguiya*.Le titre même du recueil est évocateur : « femme de l’Est ».Pour mieux comprendre cette œuvre d’abord littéraire, puis pluridisciplinaire, il importe de la situer dans le « bassin sémantique » de la culture et de l’identité mauritanienne.

 Loin d’une imagination romancée, le poète mauritanien imprima son discours poétique en s’inspirant du glorieux passé de son pays. Ainsi, Diagana élut une muse réelle et imaginaire. Elle est réelle dans le passé sans conflit et avec les « saveurs » de brassage, d’hybridisme et d’altérité et imaginaire dans l’état synchronique du pays qui frôla plusieurs fois l’éclatement. En ce sens *Cherguiya* reconstruit sur les ruines de l’histoire, du temps et la rencontre une nouvelle société fondée sur l’interculturalité et l’altérité. C’est pourquoi Diagana donna à sa muse idéale plusieurs images, plusieurs visions et plusieurs symboles. A travers elle, le poète dressa le portrait d’une époque avec ses multiples doutes et incertitudes :

*J’y plonge l’horizon endeuillé d’amours blessés, l’horizon saignant de cœurs meurtris*

 *De ma terre métisse et je rêve. Rêves agités de poésie et de mélodies lointaines.*

 *Je songe au poète Sid’Abdallah et à la belle Azer, à la tristesse de leur tours*

 *d’orgueil dans Ouadane miroitant d’eau et de sagesse.*

 *Je songe au poète Adebba, à ses amours nomades, à sa passion ambiguë pour*

*Debbou la Leukweriya, la jeune femme noire, la jeune peule.[[21]](#footnote-22)*

 La terre « métisse » est désormais synonyme de « terre brulée ».La Mauritanie qu’évoqua le poète ici est une victime de l’exclusion des uns par les autres. Par cette intertextualité incarnée par les poètes Sid’Abdallah et Adebba, le poète exprima la nostalgie et le regret. En effet, l’amour et la complicité qui unirent autrefois ces hommes et ces femmes ne sont désormais que des lointains souvenirs. Racisme- Haine- Exclusion risquent de remplacer la devise nationale « Honneur-Fraternité-Justice ». La poétique de la mémoire devint alors un enjeu pour comparer la Mauritanie d’hier et celle d’aujourd’hui.

 3. La rencontre avec l’Autre

Construits avec un regard altéritaire, les deux recueils se situent à la croisée des hommes et des cultures. Les espaces et les actants humains justifient cette philosophie (altérité).Si l’Occident et les îles dominent les premières pages de *Notules de rêves pour une symphonieamoureuse*, ici, c’est le monde arabe qui est nommé avec ses grandes voix musicales. Cette poétique s’inscrit toujours dans la thématique de l’amour, mais cette fois, elle est spécifiée. En effet une région devient l’horizon poétique. Ainsi, la poésie devient descriptive au point de concurrencer les auteurs réalistes du XIX ème siècle français. L’élue du cœur n’est plus une africaine, ni une indienne, mais une arabe. C’est ainsi que nous avons souligné la présence d’un trombinoscope dans le texte, une galerie d’images qui sillonne le recueil. Ces florilèges de voix d’hommes, de femmes et de terres ne sont que le résultat de la conception de la poésie et de la littérature en général chez Diagana.Le verset qui suit en est une illustration :

 *Bien –aimée aux tresses rebelles*

 *Entends-tu les battements sourds*

 *De mon âme esseulée ?*

 *Nuit maghrébine d’où perlent*

 *Les trémulations de la voix chaude*

 *D’Oum Koulthoum et de Fairouz*

 *D’Asmahân et d’Abdel Halim*

 *Nuit maghrébine*

 *Nuit fine aux postures lascives*

 *Cesse de verser dans mon cœur*

 *Les tourments de l’absence*.

 *Bien –aimée aux tresses rebelles*

 *Ma belle aux jambes de gazelle*

 *Pourquoi ne réponds-tu ?*

 *A mon douloureux appel ?*

 *Dis pourquoi ce silence morbide*

 *Cet insidieux silence*

 *Tel une arête, dans ma gorge, fixée ?*

 *Est-ce le silence, prélude à une lancinante rupture ?*

 *Est-ce le silence du regard*

 *Qui scrute*

 *Les profondeurs abyssales de la nuit insondable ?[[22]](#footnote-23)*

 […]

Ce long poème apostropha une femme, l’élue du poète. Le poème est construit par un dialogue-monologue. Les qualités physiques de l’amante sont des indicateurs qui attestent plus d’une fois les raisons de la folie du poète. C’est pourquoi le registre lyrique se manifeste tout au long du verset. Les comparaisons, les métaphores et les hyperboles renforcent ce cri du cœur, cette folie dont le poète est victime. C’est une façon de chanter la souffrance de l’étranger. En effet, le poème fait allusion à la vie étudiante de Diagana au Maroc, cœur du Maghreb arabe. Comme nombre d’étudiants loin des siens, sevré de son sol natal, pour rompre la solitude, le poète s’en remet à sa plume. « Nuit magrébine », s’il convoqua les grandes voix de la musique arabe, c’est parce qu’au Maroc ces musiciens sont bien présents dans les milieux culturels et ont une certaine influence. La rencontre avec l’autre est finalement synonyme de diversité, d’interculturalité, d’intertextualité, donc d’altérité. La littérature est pour Diagana une fenêtre à travers laquelle on perçoit la beauté des autres et grâce à laquelle on les accepte dans leurs différences. Par ce verset on perçoit la souffrance et la révolte du poète.D’ailleurs cette souffrance et cette révolte sont des thèmes itératifs dans les deux recueils. C’est pourquoi nous pourrions dire de ces deux œuvres qu’elles sont semblables à deux vases communicants.*Cherguiya* pourrait être perçu comme la suite de *Notules de rêves pour une symphonie amoureuse*. La crise sociale et ses multiples conséquences devinrent une hantise de toute l’œuvre de Diagana. La douleur et l’angoisse provoquées par un examen attentif de la condition du peuple mauritanien atteignirent leur paroxysme. Ainsi, Diagana se tourna vers une écriture de témoignage, dans laquelle il associa son destin d’homme noir et de culture à celui de sa communauté et de sa patrie, la Mauritanie.

4. Une poétique des projets

 « Je dis au rêve : reste et sois vrai.

 Et à la réalité : sois rêve et disparais ».[[23]](#footnote-24)

Que ce soit dans *Notules de rêves pour une symphonie amoureuse* ou dans *Cherguiya (Odes lyriques* à *une femme du Sahel)*la poétique du projet est récurrente. Avec ce procédé, le poète donne une vie à ses rêves, voire ses utopies. Le système verbal dans les deux recueils est riche et varié. Ici, le futur simple de l’indicatif domine :

 *Je m’en irai par les chemins et les espaces, par les bois et les montagnes, par les dunes et les vents, par le froid et la chaleur, par les eaux et la terre ferme, par les nuages et les étoiles ; je m’en irai par tous mes sens en éveil, par mes sens excités, par toutes mes forces réunis et multipliées au centuple ; je m’en irai trouver les restes dispersés de mes ossements, les lieux, les lieux brouillés ou inconnus de mes ,de mes résidences, de mon parcours erratique, les articulations et greffes de mes ardentes nuits d’amour dans l’érection déhiscente du palmier et du nénuphar.*

 *Je m’en irai partout, partout dans l’ombre et la lumière, partout sur cette terre, dans ce pays-hantise sonner l’hallali aux démons de l’oubli et aux falsifications nourries de haine et d’exclusion.*

*Et j’élèverai sur les éboulis du Puits du cheval le monument de la rencontre fraternelle, de l’amour sans couture.*

*Et j’enfourcherai le vent et sur les ailes du temps, je veillerai, insomniaque.[[24]](#footnote-25)*

 Avec le futur simple qui structure ce verset, le poète entendit inscrire les projets poétiques qui lui tinrent à cœur dans toute son œuvre. Au début du verset, le verbe « s’en aller » à la première personne du singulier est utilisé de façon anaphorique, instituant ainsi dans le texte le regard que porte Diagana sur l’histoire, la politique et le brassage si douloureux qui caractérisèrent son pays. C’est une poétique d’orientation que le Mauritanien convoqua, et aussi une invitation explicite d’une nation à se regarder dans les yeux pour que naisse une Mauritanie taillée avec toutes les couleurs. Au moyen du futur le poète a non seulement souhaité aller à la rencontre d’une mémoire, d’une histoire, mais aussi déterrer l’histoire qui croule sous le décombre de l’ignorance et du racisme.

 Lorsque le poète écrit : « je m’en irai trouver les reste dispersés de mes ossements, de mes résidences, de mon parcours erratique… », il fait allusion à l’Est mauritanien, symbole d’une première sédentarisation et où se trouvent aussi les vestiges de l’empire de Ghana. Le projet poétique ne serait-il pas en même temps projet éducatif, pédagogique et national. Pour que cette œuvre ait un écho, elle doit être disponible à la Bibliothèque nationale. Elle ne figurait sur aucun rayon jusqu’à septembre 2008.Son but fut de sonder la profondeur de l’histoire, les méandres de la mémoire collective qui furent sources d’unité et d’alliance au regard du poète. En effet, le projet d’un monument d’unité nationale fut clairement exprimée : « Et j’élèverai sur les éboulis du Puit du cheval\* le monument de la rencontre fraternelle, de l’amour sans couture ».Il s’agit bien ici de Chinguetti et ses grandes figures historiques, sa place dans l’histoire nationale et dans l’histoire de l’Islam (7 ème ville).

 L’Unesco a entendu cet appel et inscrit cette ville au patrimoine mondial de l’humanité, alors que la Mauritanie, elle, demeure dans léthargie devant ce projet de réhabilitation qui est aussi lecture objective de notre diversité. C’est une voie salutaire permettant de mettre fin aux velléités ayant entravé notre cohésion à tous les niveaux. Nous dirons que cette œuvre est inscrite à la liste des priorités internationales avant d’être une priorité nationale, preuve du moindre intérêt pour cette ville qui compte en son sein plus de cinq mille auteurs (poètes, théologiens, écrivains…). Ainsi, avec cette poétique du projet, Diagana mit en place une gamme de perspectives non seulement pour son pays, mais pour toute la communauté scientifique, en particulier les institutions culturelles. Cette façon de mettre l’histoire et la mémoire au cœur d’un projet poétique est aussi altéritaire. Si cette poétique de médiation fut présentée de cette façon dans *Notules de rêves pour une symphonie amoureuse*, elle est exprimée d’une autre façon dans *Cherguiya (Odes lyriques à une femme du Sahel)*

 Ce recueil de poème est aussi un espace de dialogue et d’échanges fondés sur un respect mutuel de la communauté nationale et internationale. Le poète convoqua toutes les langues mauritaniennes. Aux yeux du poète « la perle discrète » a perdu son originalité d’où les escalades à répétions. C’est un hymne à la tolérance, une célébration idyllique de l’amour. Le recueil posa des questions méditatives qui s’appliquent à d’autres sociétés humaines où la cohabitation entre minorité et majorité, entre race et ethnie mais aussi entre autochtones et étrangers est souvent synonyme de conflit et rejet. Cherguiya retraça également les origines cultuelles de sa muse. C’est-à-dire avant que celle-ci n’embrassa l’Islam. C’est une invitation à la laïcité (thèse difficile à défendre en terre mauritanienne).Le prétexte érotique est à ce prix connotatif : femme-mémoire ; femme-cruelle. Il procède là par détour et retour.

 Ici la «  problématologie »[[25]](#footnote-26) (étude du questionnement) devient un angle d’analyse. Le verset poétique qui suit révèle bien cette démarche qui permit au poète de poser autrement sa vision de la différence et les rapports avec autrui.

 *Pourquoi as-tu la mémoire si courte ?*

 *Pourquoi feins-tu de ne me reconnaître*

 *Moi, l’amant pétri du même sang ?*

*Te souvient-il de la nuit sans nom*

 *La nuit à la gorge tranchée*

 *Par nos fumant de ferveur sacrée ?*

 *Te souvient-il de la possession lente*

 *De nos corps par les signes proférés ?*

 *La fusion intime de nos souffles*

 *Dans la tiédeur de l’herbe amollie ?*

 *Pourquoi tournes-tu le dos*

 *A mes nerfs bandés ?*

 *Pourquoi bouches-tu les oreilles*

 *A ma voix caverneuse ?[[26]](#footnote-27)*

Le questionnement qui s’opère à travers ce poème, se définit comme un bouleversement des codes, une remise en question qui envisagea d’autres possibilités qui s’offriraient à l’existence devenu agonisant. Ce questionnement est ontologique et chercha à retrouver le fondement même de notre civilisation et notre culture. Toutefois nous trouvons dans ce questionnement une « espérance en gestation », une « transition entre l’advenu et le non advenu » (Jean-Godefroy Bidima).Ce questionnement fut une réinvention de soi ou de la communauté. Le poète replaça l’Être au centre de ses préoccupations artistique. Avec ce procédé d’écriture, Diagana s’aligna sur Michel Meyer avec ses trois concepts qu’il considéra comme « les grandes questions qui retiennent l’art ».[[27]](#footnote-28) *: l’ethos, le logos et le pathos. L’ethos* « pose le problème de l’identité de l’homme dans le monde qui change »[[28]](#footnote-29).En effet, la littérature est un lieu par excellence de la compréhension de l’Être, « du soi »[[29]](#footnote-30).Le *logos* c’est « [la représentation de] la nature et [des] choses »[[30]](#footnote-31). Il cherche à « rapprocher le Tout au travers de microcosme destinés à le traduire […] grâce à un langage symbolique qui sert à la faire comprendre et y accéder »[[31]](#footnote-32).Chez Meyer, le concept *Tout* prend la valeur de l’Être. Le logos est en ce sens un examen du langage et de sa nature symbolique. Le *pathos* exprime l’altérité, ce qui n’est pas soi. Il traduit la relation de soi à autrui. Ces trois concepts que nous trouvons implicitement ou explicitement dans *Notules de rêves pour une symphonie amoureuse* et dans *Cherguiya*(*Odes lyrique à une femme du Sahel*) renvoyèrent à cette idée de l’être-au-monde (Heidegger).

 Conclusion

Par un symbolisme particulier, Diagana parvint à poser de façon pédagogique la question de l’altérité. Il en résulta de ce procédé d’écriture la création des personnages et d’espaces souvent opposés où la dialectique devint une démarche pour les réconcilier. C’est ce que nous avons appelé ailleurs l’harmonie des couples dans les deux recueils. C’est pourquoi les figurants eurent des identités diverses et des cultures différentes. Mais par  *l’ethos, le logos* et *le pathos*, le poète parvint à imaginer un monde idéal. Cette jeune œuvre souhaiterait que les lignes bougent, car la littérature est aussi cet art qui permet de rêver et d’espérer. Diagana rêva donc pour la Mauritanie qui traversa une zone de turbulence et l’humanité qui « construit des murs à la place des ponts ».

 Bibliographie

1. DIAGANA M’bouhSéta, *La littérature mauritanienne d’expression française : Essai dedescription et étude du contenu*, Thèse de doctorat, Université, Paris XII, 2004,308p.
2. BELGOECHEA Belge Manuel*, La littérature mauritanienne francophone : panorama, analyse, réflexion, Thèse* de doctorat (en 3 tomes), Paris 13, Décembre 2006,1115p.
3. KEBE Hassane, *Interculturalité et intertextualité dans l’œuvre littéraire d’OusmaneMoussa Diagana*, Thèse de doctorat, Université Paris-Est, 2012,591p.
4. DIAGANA Ousmane Moussa*, Cherguiya (Odes lyriques à une femme du Sahel),* Le bruit des autres, 1999, 67p.
5. DIAGANA Ousmane Moussa, *Notules de rêves pour une symphonieamoureuse*, Paris, Editions Nouvelles du Sud, 1994,113 p.
6. DIAGANA Ousmane Moussa, op.cit.
7. Azer : langue morte, autrefois parlée en Mauritanie.
8. DIAGANA Ousmane Moussa*, Notules de rêves pour une symphonie amoureuse*, op.cit.p.106.
9. CAMUS Albert, Le *siècle de la peur, Combat, 1948*
10. DIAGANA Ousmane Moussa, *Notules de pour une symphonie amoureuse*, op.cit.p.17.
11. DIAGANA Ousmane Moussa, op.cit.p.41.
12. SENGHOR Léopold Sédar, *Chants d’ombre*, Paris, le Seuil, 1945,78p.
13. DU BELLAY Joachim*, Les Regrets*, Paris, le livre de Poche, 2002,379p.
14. CAMARA Laye, *l’Enfant noir*, Paris, Presse Pocket, 1953,128p.
15. SENGHOR Léopold Sédar, op.cit.
16. DIAGANA Ousmane Moussa, op.cit.p.48.
17. ARAGON Louis, Fou d’Elsa, 1963,549p.
18. Soninké : langue parlée en Afrique noire, notamment en Mauritanie, au Mali, Sénégal…C’est la langue maternelle de notre poète.
19. DIAGANA Ousmane Moussa, op.cit.p.49.
20. DIAGANA Ousmane Moussa, op.cit.p.108.
21. C’est le règne de Ould TAYA (12.12.1984-03.08.2005).
22. DIAGANA Ousmane Moussa*, Cherguiya (Odes lyriques à une femme du Sahel),* op.cit.p.51.
23. DIAGANA Ousmane Moussa*, Notules de rêves pour une symphonie amoureuse, op.cit.p.88.*
24. DIAGANA Ousmane Moussa, Idem. (Préface).
25. DIAGANA Ousmane Moussa, Idem, p.100.
26. MEYER Michel*, La problématologie*, Paris, PUF, « Que sais-je », 2010, p.3.
27. DIAGANA Ousmane Moussa,*Cherguiya, op.cit.p.39*.
28. MEYER Michel, Idem.p.75.
29. MEYER Michel, Idem.p.75.
30. MEYER Michel, Idem.p.76.
31. MEYER Michel, Idem.p.75.
32. MEYER Michel, Idem.
1. [↑](#footnote-ref-2)
2. [↑](#footnote-ref-3)
3. [↑](#footnote-ref-4)
4. [↑](#footnote-ref-5)
5. [↑](#footnote-ref-6)
6. [↑](#footnote-ref-7)
7. [↑](#footnote-ref-8)
8. [↑](#footnote-ref-9)
9. [↑](#footnote-ref-10)
10. [↑](#footnote-ref-11)
11. [↑](#footnote-ref-12)
12. [↑](#footnote-ref-13)
13. [↑](#footnote-ref-14)
14. [↑](#footnote-ref-15)
15. [↑](#footnote-ref-16)
16. [↑](#footnote-ref-17)
17. [↑](#footnote-ref-18)
18. [↑](#footnote-ref-19)
19. [↑](#footnote-ref-20)
20. [↑](#footnote-ref-21)
21. [↑](#footnote-ref-22)
22. [↑](#footnote-ref-23)
23. [↑](#footnote-ref-24)
24. [↑](#footnote-ref-25)
25. [↑](#footnote-ref-26)
26. [↑](#footnote-ref-27)
27. [↑](#footnote-ref-28)
28. [↑](#footnote-ref-29)
29. [↑](#footnote-ref-30)
30. [↑](#footnote-ref-31)
31. [↑](#footnote-ref-32)