

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

UNIVERSITÉ D'ALGER
FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES
DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS

RYTHME ET MYTHE DANS
ÉTHIOPIQUES
de Léopold Sédar Senghor
ANALYSE DU POEME « CHAKA »

OPTION : LITTÉRATURE

Mémoire de Magister présenté par : HAYET LOULIA

Sous la direction de : MME YAMILE GHEBALOU

ALGER 2012/2013

**République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique**

**UNIVERSITÉ D'ALGER
FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES
DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS**

**RYTHME ET MYTHE DANS
ÉTHIOPIQUES
de Léopold Sédar Senghor
ANALYSE DU POEME « CHAKA »**

OPTION : LITTÉRATURE

Mémoire de Magister présenté par : HAYET LOULIA

Sous la direction de : MME YAMILE GHEBALOU

Membres du jury :

Présidente : Mme Kacedali Assia

Rapporteur : Mme Yamilé Ghébalou

Examineur : Mme Djamhouria Slimani Ait Saada

ALGER 2012/2013

À la mémoire de mes parents...

REMERCIEMENTS

J'ai un devoir de reconnaissance que je voudrais d'abord exprimer à ma directrice de recherche, Mme Yamilé Ghébalou qui a suivi la réalisation de ce travail de très près.

Je tiens également à remercier les enseignants du département de français de Bouzaréah ainsi que ceux de l'Ecole Normale Supérieure des Lettres et Sciences Humaines, pour la formation reçue.

Je voudrais aussi exprimer ma profonde reconnaissance envers mes sœurs, mes frères, ainsi qu'envers mon beau frère, Mr Djebbar Amara. Mes remerciements s'adressent aussi à Mr et Mme Abbas pour leur soutien incessant.

Je voudrai remercier aussi mon mari : Mr Abdelkrim Ali pour ce précieux soutien qu'il m'a prodigué; je souhaite lui témoigner ma reconnaissance.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	09
CHAPITRE I : La poésie de Senghor : une parole créée au carrefour d'une double appartenance:	29
I-1- Senghor et la force de la parole des origines :.....	34
I-1-1/ Les modèles africains du poète Senghor.	39
I-1-2/ Mystique du Royaume d'enfance	47
I-2- Senghor : le Maître-de-la langue française.....	51
I-3- Naissance d'une poésie métissée chez Senghor.....	60
CHAPITRE II: Le rythme chez Senghor : une création réfléchie au confluent des cultures :.....	64
II-1- Le rythme : complexité et composantes	66
II-2- Sacralité et rythme dans la poésie moderne française:	72
II-2-1- Le verset de Claudel	75
II-2-1- Le verset de Saint John Perse	82
II-3- Sacralité et rythme de la parole des origines	89
II-3-2- Le rythme et l'image analogique.....	94
II-4- Le verset de Senghor: une nouvelle forme d'expression.....	99
CHAPITRE III: Figures du rythme dans la poésie de Senghor : le mythe de Chaka	107
III-1- Chaka : un mythe transposé dans la littérature négro-africaine :.....	110
III-1-1- Chaka de Mofolo : un héros négatif mais fascinant.....	116
III-1-2- Chaka de Senghor: une figure emblématique.	122
III-2- Le fonctionnement du personnage de Chaka :	135

III-2-1/ Les excès de la passion: le meurtre de Nolivé.	136
III-2-2/ La sensualité et la sexualité à travers le personnage de Chaka.	138
III-2-3/ La permanence du sacré dans le poème	140
III-2-4/ Espace et temps: deux modalités de réappropriation du mythe	143
III-2-4-1/ Le temps de l'Histoire	146
III-2-4-2/ Le temps de l'attente.....	148
III-2-4-3/ L'espace.....	150
III-2-5/ Les aspects idéologiques du mythe de Chaka.....	152
III-3- Etude de l'énonciation :.....	153
III-3-1- La place de Chaka dans le recueil.....	153
III-3-2- La place du "je" dans le poème.....	154
III-3-3- Le lyrisme "collectif" à travers le personnge de Chaka.....	156
III-4- La relation entre le rythme et le mythe à travers le poème :.....	158
III-4-1- Les particularités lexicales du verset	158
III-4-1-1/ Le champ lexical de le Mort.....	158
III-4-1-2/ La symbolique des couleurs	159
III-4-1-3/ Le thème de la Nuit	159
III-4-2- Les particularités syntaxiques du verset	160
III-4-2-1/ L'inversion du sujet et du verbe	162
III-4-2-2/ L'exclamation	162
III-4-2-3/ L'interrogation.....	163
III-4-3- L'usage d'une ponctuation expressive : le trait d'union.....	163
III-4-4- Les images poétiques :	166
III-4-4-1/ La périphrase	166
III-4-4-2/ La comparaison.....	167
III-4-4-3/ La métaphore	167
III-4-4-4/ L'oxymore	168
III-4-4-5/ Les épithétismes.....	169
III-4-4-6/ La prosopopée.....	170
III-4-5- La mélodie :	172
III-4-5-1/ La répétition.....	173

III-4-5-2/ L'énumération.....	179
III-4-5-3/ Les accents.....	181
III-4-5-4/ Les instruments de musique.....	183
CONCLUSION	186
BIBLIOGRAPHIE.....	193
RESUME EN LANGUE ARABE.....	204

*Le rythme est
l'architecture de l'être,
le dynamisme interne
qui lui donne forme, le
système d'onde qu'il émet à
l'adresse des autres.
Il s'exprime par
les moyens les plus
matériels : lignes, surfaces,
couleurs, volumes en
architecture, sculpture et
peinture ; accents en poésie
et musique ; mouvement
dans la danse. Mais, ce
faisant, il ordonne tout ce
concret vers la lumière de
l'esprit ».*

*Léopold Sédar Senghor
Liberté I, (1964)*

INTRODUCTION

Introduction :

Dans le paysage littéraire africain de langue française, une voix s'élevait; elle était à la fois agressive, généreuse et si humaine. C'est au beau milieu de ce foisonnement culturel qu'avait connu le lendemain de la guerre que cette voix résonnait et prenait ainsi place auprès des grands noms de la scène littéraire de l'époque. Cette voix est celle d'un grand poète qui a su fonder « *un langage exactement conforme à sa situation d'africain imprégné de plusieurs cultures, un langage capable d'être à la fois originel et original tout en unifiant les divers courants qui l'alimentent*¹ ». Cette voix portait un nom « d'ébène » : Léopold Sédar Senghor. Robert Delavignette annonçait l'arrivée de Senghor sur la scène littéraire ainsi : « *un poète est né, qui est d'Afrique et de France. Léopold Sédar Senghor est son nom. C'est l'événement le plus simple du monde. Mais c'est un événement. Et l'événement est lourd de sens (...). Il nous est fidèle, mais il fait irruption dans notre littérature avec toute l'Afrique derrière lui*² ».

Il trouve dans la poésie une nouvelle famille ou il se révèle être aussi un enfant rebelle mais dans laquelle il a des compagnons qui partagent avec lui ce même désir de changement. Dès lors, ses découvertes et ses rencontres orientent sa vie et ouvrent un parcours jalonné par des mots repères et des thèmes majeurs. La tradition orale africaine, le royaume d'enfance, l'exil, la femme, le métissage culturel constituent des expériences fondamentales à la source de sa vie créatrice car ce sont des éléments essentiels par lesquels se fait le lent éveil de sa vocation de poète. Nous avons choisi ainsi de consacrer ce travail de recherche à l'un de ses plus importants recueils de poésie, dont le titre est Ethiopiennes, publié en 1956. Si nous avons opté pour ce dernier, c'est dans la mesure où il traduit un grand tournant dans la vie de Senghor : Ethiopiennes marque le retour d'un exilé vers son terroir, il célèbre la joie des retrouvailles avec la terre mère et permet la résurrection des souvenirs du Royaume d'Enfance. Éthiopiennes, c'est aussi la

¹ Propos de Jean Claude Renard, « *Ma Négritude est truelle à la main* », extraits de Dialogue sur la poésie francophone, in *Oeuvre Poétique*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 363.

² Robert Delavignette ; *L'accent africain dans les lettres françaises*, in La Nef, novembre 1945, p.72.

redécouverte du continent africain, qui était jusque là vécu sous forme de songe dans les recueils précédents, et qui devient, désormais, une présence réelle qui s'impose au poète. Ainsi, « l'Afrique est partout présente par sa géographie « entre Gambie et Casamance », et le fleuve « Congo », et la neige du « Kilimandjaro », « le Zambèze », et « du Fouta-Damga du Cap-Vert », par les souvenirs d'une enfance passée à Joal et à Djilor, par la variété de ses ethnies »³

De plus, par ses références, Senghor nous fait pénétrer dans un continent africain aux confins de la réalité historique et des mythes : il fait ressusciter l'empereur de l'ancienne dynastie du Mali « Kaya Magan » et les Guélowars descendants des conquérants mandingues; il prédit aussi dans l'un de ses poèmes le retour de « la Reine de Saba »⁴. Aussi, par le pouvoir magique de son verbe poétique, il réinvente la figure du grand conquérant zoulou: Chaka. Or, ce qui a le plus captivé notre attention dans ce recueil, c'est la présence de ce long poème dramatique, parfois même assimilé à une mini pièce de théâtre, et qui a pour titre Chaka : un personnage éponyme qui incarne la lutte entre amour et devoir de chef, entre Poésie et Politique. Dès lors, pourquoi une étude sur Chaka ?

Chaka, guerrier zoulou cruel et sanguinaire du début du XIX siècle, assura l'hégémonie à son peuple sur les Bantous. En 1807, chez les Ngoni du Natal, il fonde la nation Zoulou, sur une organisation de guerre permanente. Ses voisins vaincus s'enfuient, puis ses lieutenants quittent à leur tour Chaka, atteint de folie sanguinaire, et qui sera tué par les siens en 1828.

Senghor fait de lui, de manière anachronique, l'emblème de la révolte africaine contre les colons blancs ; il a su transformer la personnalité de Chaka et la première transformation fut celle de son caractère sanguinaire : lorsqu'il lui est reproché d'avoir été un boucher, il répond : « *je n'ai hais que l'oppression* » (p119, verset 22). Chaka devient ainsi un héros, combattant l'oppression aux cotés de ses frères noirs. Dans la lutte pour l'émancipation, la cruauté est inévitable, cette cruauté est en quelque sorte rachetée par la grandeur de son combat. Ainsi,

³ Celina Scheinowitz, « *la poésie de Senghor et l'Afrique* », in Ethiopiques, revue négro africaine de littérature et de philosophie, n°73, Littérature, Philosophie et Art, 2ème semestre, 2004.

⁴ Ibid.

c'est ce poème même qui nous détermina à inscrire un sujet de thèse sur le mythe chez Senghor et ses liens avec le rythme.

En effet, le mythe de Chaka a fait l'objet d'un grand nombre de réécritures et d'interprétations. Dans ces reprises modernes des mythes anciens, nous remarquons un changement de point de vue sur Chaka d'un auteur à un autre. Ainsi, nous découvrons à travers toutes ces différentes et nombreuses versions du mythe de Chaka, que toute réécriture d'un mythe en fonction des objectifs singuliers du créateur, se distingue du mythe originel.

Contrairement à Thomas Mofolo, qui représentait dans son roman Chaka, une épopée bantoue, et qui fut l'un des tous premiers romans de l'histoire de la littérature africaine, rédigé vers 1910, un personnage négatif et destructeur ; Senghor et par sa réécriture du mythe zoulou, tente de réhabiliter la figure du Chaka abominable et dévastateur. Ainsi, le grand chef zoulou est présenté dans le poème de Senghor plutôt comme une victime dont le pouvoir destructeur n'est finalement que l'expression d'une contre violence. De ce fait, Chaka échappe à la vision traditionnelle qui le condamnait en tant que bourreau pour accéder à un autre statut, celui du héros fédérateur qui sacrifia ce qu'il avait de plus cher pour l'amour de son peuple, pour l'amour de l'Afrique. Senghor s'installe alors dans son univers de prédilection et compose son poème qui découle de lui comme un rêve, le rêve d'un Chaka idéal, réinventé au confluent des cultures.

Il construit son poème à partir d'un récit légendaire africain modulé dans un diapason moderne; il revisite ainsi et exploite de manière inédite et personnelle le mythe de Chaka tout en soulignant le rôle fédérateur de ce héros. Et le mythe du roi zoulou, transposé dans une époque contemporaine, acquiert ainsi, sous la plume de Senghor, une interprétation particulière et devient plus riche que l'histoire dont il a été extrait. Dès lors, une question s'impose : Comment Senghor parvient-il à donner une légitimation moderne à un mythe ancien, implanté dans un territoire discursif traditionnel ?

Au premier abord, nous nous sommes intéressés à la double appartenance du poète et la manifestation de cette dernière sur le plan de la langue poétique. En

effet, Senghor tente de mettre en évidence, à travers sa réécriture du mythe zoulou, sa vision bi-continentale qui découle de sa double appartenance : au mythe africain, il donne un rythme nouveau en le nourrissant ainsi de son propre message, de sa propre conception du pouvoir et de la responsabilité politique à cette époque où il était encore député. Ainsi, tout en revisitant le mythe du grand chef zoulou, qui a marqué tant de générations d'écrivains, Senghor cherche à construire une langue française singulière ; une langue qui, tout en étant imprégnée de ses racines grecques et latines, soit enrichie de réalités et de mots puisés dans le terroir africain.

Et c'est à la lumière de sa double appartenance que Senghor va tenter de créer cette parole nouvelle, voire originale ; cette parole métissée qui rend compte à la fois de son imprégnation de la tradition orale africaine, de sa double culture religieuse, à savoir chrétienne et animiste, et de ses influences européennes. De ce fait, le travail qu'effectue Senghor sur le mythe du grand chef zoulou l'amène parallèlement à innover sur le plan de la langue, et surtout sur le plan du rythme.

Notre objectif étant de montrer en quoi Chaka est une figure contemporaine et quelle est la forme que prend le rapport entre le rythme et le mythe à travers le poème, plusieurs questions s'imposent à nous : Comment Senghor parvient-il à recréer ce mythe de sorte qu'on peut parler d'un Chaka moderne? Quels sont les mécanismes de transposition qui s'opèrent dans le jeu de réécriture du mythe de Chaka ? Comment Senghor arrive-t-il à construire un rythme propre à sa poésie ? Comment se manifestent ces liens entre le rythme et le mythe du grand chef zoulou à travers le poème ? Notre ambition première est de mettre en valeur ces liens en poussant ainsi plus en avant notre réflexion à travers le sujet que voici : « **Rythme et Mythe dans Ethiopiques de Léopold Sédar Senghor : analyse du poème Chaka** ».

En effet, la parole poétique de Senghor vient de loin, « *elle tire ses racines des profondeurs de la forêt africaine en y puisant sa sève nourricière* », une parole stimulée par la mémoire de l'Enfance et le rappel des Ancêtres. C'est sur les traces des griots, des crieurs publics, des poétesses populaires de son village que Senghor a bâti sa Poésie. Mais c'est aussi au contact de tous les grands

classiques de la littérature française, depuis les troubadours, que Senghor a édifié sa propre parole poétique, conforme à sa situation d'Africain francophone imprégné de plusieurs cultures; une parole pure et parfaite conçue dans la langue française et bercée par le rythme ancestral africain.

D'abord, sa poésie émane de son enfance, une période de joie, d'amour et d'innocence dont les souvenirs éveillent chez lui « la douceur et la nostalgie d'un paradis perdu :

Au détour du chemin la rivière, bleue par les prés frais de septembre.

Un paradis que garde des fièvres une enfant aux yeux clairs comme deux Epées.

*Paradis, mon enfance africaine.*⁵

C'est de cette enfance, merveilleusement vécue, que lui viendra son sentiment de la Négritude⁶, et c'est d'elle que surgira, après quarante ans, son originalité poétique. C'est à cette époque d'aventures et d'errances au cœur de son village natal, de cérémonies ou griots et dyalis rythmaient de « khalam » leurs élégies et de « tam-tam » leurs épopées, des longues soirées marquées par la voix des nourrices qui déclamaient longuement des contes autour du foyer familial que Senghor s'est imprégné de sa culture ancestrale et du rythme africain.

Ce paradis de l'enfance est rattaché d'abord à Joal, une petite ville côtière du Sénégal qui l'a vu naître le 09 Octobre 1906. Senghor a eu une enfance heureuse et sans contrainte, à l'abri du besoin : jamais il n'a été berger car sa famille avait les moyens d'engager des pâtres ; jamais il n'a dû labourer la terre. Joal était un lieu patriarcal ; la maison paternelle était pleine d'enfants, car le père, était polygame.

Mais c'est à Djilor que se trouvait la maison d'enfance de Senghor, Djilor

⁵ Léopold Sédar Senghor, Chants d'ombre, Que m'accompagne koras et balafongs, in Œuvre Poétique, Paris, Le Seuil, 2006, p. 28.

⁶ « La Négritude est un mouvement à la fois littéraire et politique, fondé à Paris dans les années 1930 par des étudiants noirs des Antilles et de l'Afrique. Les fondateurs du mouvement, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon Damas, étaient en partie inspirés par leur rencontre avec les membres de la « Harlem Renaissance ». La négritude se veut universelle, un mouvement qui embrasse toutes les populations noires du monde. C'est un mouvement complexe qui dénonce le colonialisme, rejette la domination occidentale et défend la notion du « soi noir ».

qui était surtout le lieu d'origine de sa mère, Gnilane Bakhoum qui était peule⁷. Djilor c'est aussi le lieu matriarcal avec la figure dominante de l'oncle maternel Toko Waly qui a marqué l'enfance de Senghor par son enseignement fondé sur une osmose entre l'homme et la nature, sur la transmission d'une culture sérère⁸ porteuse de valeurs religieuses et morales héritées des ancêtres. Jusqu'à l'âge de sept ans, l'enfant se place délibérément du côté de la mère, et c'est le côté du royaume d'enfance dans ce qu'il ait de plus pur.

Son père, Basile Diogoye, dont les ancêtres étaient des Malinkés venus de la haute Guinée (Guinée Bissao), était un grand propriétaire terrien riche et puissant, possédant un millier de bovins et en même temps commerçant. Il recevait les visites du dernier roi de Sine, Koumba Ndofène Diouf, une figure qui vient du royaume d'enfance de Senghor et devient pour lui l'archétype du roi. Ce dernier venait en « *grand cortège, à cheval, entouré de quatre troubadours, également à cheval, qui chantaient ses louanges en s'accompagnant du tam-tam d'aisselle* ⁹ », précédait de tambours dont le rythme restera gravé dans la mémoire de Senghor et reviendra, longtemps après, pour l'envoûter et ressurgir ainsi à travers toute son œuvre poétique.

Aussi, son enfance était marquée par les souvenirs des premiers mots appris en français, une langue dont le chant qu'il entendait tous les soirs où son père recevait des hôtes étrangers restera gravé dans sa mémoire. Il était si sensible au plaisir des mots français et à la musique de leurs sonorités. Plus tard, des rencontres guideront ses découvertes littéraires et, selon ses propres termes, c'est Georges Pompidou qui « l'initia » à la culture et à la littérature française :

⁷ « Les Peuls constituent une ethnie présente dans une quinzaine de pays, en Afrique de l'Ouest, mais également au Tchad, en République centrafricaine et au Soudan. D'abord nomades, beaucoup se sont sédentarisés. Ils se sont également convertis à l'Islam en grand nombre. Dispersion et mobilité ont favorisé les échanges et les métissages avec d'autres populations. La question de l'origine des Peuls et celle de leur identité, pas uniquement liée à la langue peule (le Pulaar), continuent de faire débat ».

⁸ « Les sérères forment une ethnie présente dans le Centre-ouest du Sénégal, au sud de la région de Dakar jusqu'à la frontière gambienne. Environ un Sénégalais sur six est d'origine sérère. Ils constituent l'une des plus anciennes populations du pays. Ils sont en partie, avec d'autres ethnies, les ancêtres des wolofs. Ndiandiane N'diaye l'ancêtre des wolof d'après la tradition orale a reçu son nom, N'diaye des sérères ».

⁹ Léopold Sédar Senghor, *La poésie de l'action*, Edition Stock, 1980, p.34.

Pourquoi ne pas le dire ? L'influence de Georges Pompidou sur moi a été, ici, prépondérante. C'est lui qui m'a converti au socialisme, qui m'a fait aimer Barrès, Proust, Gide, Baudelaire, Rimbaud, qui m'a donné le goût du théâtre et des musées. Et aussi le goût de Paris. Je me rappelle nos longues promenades sous la pluie tiède ou dans le brouillard gris bleu. Je me rappelle le soleil dans les rues. Au printemps : en automne, la douce lumière d'or sur la patine des pierres et des visages.¹⁰

Par son ascendance paternelle, Senghor appartient à l'ethnie sérère ; il est issu d'un peuple vivant principalement dans le Siné-Saloum et sur ce qu'on appelle la « Petite Cote », au sud de la presque île du Cap Vert. Les Sérères étaient parmi l'élite et occupent ainsi les plus hauts postes dans l'administration ; ce pouvoir leur donne ainsi une très grande importance historique au sein du pays. Ils étaient chrétiens et formaient ainsi la première communauté catholique au Sénégal. Mais à l'origine, les sérères étaient des animistes : l'animisme est l'attitude religieuse traditionnelle en Afrique qui consiste à attribuer aux choses une âme analogue à l'âme humaine, ce qui explique chez Senghor ce mélange de tradition animiste et de foi chrétienne. Etant donné leur animisme, les sérères étaient très proches de la nature ce qui explique aussi chez le poète ce recours aux éléments de la nature de son terroir ; il nous parle de la violence de ses fleuves, de ses collines, de ses fontaines, de ses forêts et de ses oiseaux.

Les sérères portent trois noms : leur prénom (Léopold), leur nom sérère (Sédar) et leur nom de famille (Senghor). Le nom « Senghor » qu'il tient de son père, sera dérivé du Portugais « Senhor », quant à celui de Sédar, il signifie en sérère « *celui qu'on ne peut humilier* ». Son nom chrétien est Léopold, qui veut dire « Lion » ; c'est aussi le sens du prénom ethnique de son père, qui suit son propre prénom chrétien, Basile. Ainsi, les trois noms que portait cet enfant, appelé à un étonnant destin, reflètent déjà le Métissage qui sera, pour le poète Senghor, l'une de ses plus grande inspirations en plus de la Négritude et de la francophonie.

¹⁰ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I, Négritude et humanisme*, Editions du Seuil, Paris, 1990, p.405.

A sept ans, Senghor fait son entrée à l'école de la Mission catholique où il apprend le catéchisme, le wolof et les premiers rudiments de français :

Naturellement dans ma cervelle d'enfant, je mêlais tout cela, d'autant qu'avec mon esprit africain, je ne voyais pas d'opposition entre le monde sérère, le monde wolof et le monde français, ni entre le monde animiste et le monde chrétien¹¹.

Senghor, dès son jeune âge, se trouve ainsi imprégné d'un mélange de traditions et de cultures divergentes qui ne s'opposent pas mais se complètent et s'enrichissent mutuellement. Ainsi, il ne restera pas indifférent face à cette double appartenance qui marquera ultérieurement sa carrière de poète et de chef d'Etat. En 1914, il commence ses études primaires à la Mission catholique de Ngazobole, où l'enseignement était pris en charge par des religieux français, dès lors, sa culture animiste se trouve confrontée à la foi chrétienne.

En 1923, il rejoint le collège séminaire Libermann et rencontre le Père Lalouse; un homme de foi qui déniait aux Noirs toute culture et civilisation. Cette rencontre marque le début d'une étape décisive dans la vie du jeune Senghor, car, c'est de cette dernière que germe l'idée de la Négritude à travers laquelle le poète va tenter de montrer au monde que le Noir africain appartient à une grande civilisation au même titre que les autres civilisations du monde :

Je ne remercierai jamais assez l'ancien Père Directeur, qui, en me forçant à la contestation et à la réflexion, fut le premier à me donner non pas le nom, je dis l'idée de la Négritude.¹²

Senghor voulait être prêtre mais « son esprit était de contestation et non d'obéissance », il change alors d'établissement et alla ainsi décrocher les deux parties du baccalauréat (français, latin et grec) au cours secondaire officiel et laïque. Après son baccalauréat de philosophie, il entre au lycée Louis Le Grand à Paris où il se lie d'amitié avec le futur président Georges Pompidou et l'Antillais Aimé Césaire, avec lequel il invente la théorie de la Négritude. C'est en 1934 qu'apparaît pour la première fois le mot « Négritude » et cela dans le premier

¹¹ Léopold Sédar Senghor, *La poésie de l'action*, op. Cit. p. 38

¹² Léopold Sédar Senghor, *L'Accord conciliant*, Borsenverein des Deutschen Buchhandels, Francfort 22.09.1969, p.45.

numéro de *L'Étudiant Noir* : une revue à travers laquelle les étudiants tentent de formuler leurs revendications culturelles et politiques. Ce terme apparaît deux fois dans le recueil Ethiopiennes: d'abord dans le poème épique Chaka :

« Il fallait échapper au doute

A l'ivresse du lait de sa bouche, au tam-tam lancinant de

La nuit de mon sang

A mes entrailles de laves ferventes, aux mines d'uranium

De mon cœur dans les abîmes de ma Négritude ». (Chaka p. 121)

Et le terme revient encore une fois dans *Épîtres à la Princesse* :

« A quoi bon ma brousse et ma boue ; ma Négritude, ma nuit sans soleil ? ».

Ce terme, deux fois cité, se trouve précédé d'un adjectif possessif qui marque ce lien affectif, fort et intime qui rattache l'Homme Noir à son monde et à ses valeurs culturelles. La Négritude devient ainsi une sorte de « *carte d'identité* » propre à l'homme noir, qui révèle sa propre manière de voir, de sentir les choses, de les appréhender ; c'est aussi une attitude devant tout les problèmes de la vie, sa propre attitude que lui seul a le pouvoir de l'avoir. Ce terme dépasse ainsi le cadre d'une simple théorie qui vise à réhabiliter les valeurs culturelles du monde noir, et devient, pour reprendre les propos de Senghor, « une certaine manière d'être Homme, et de vivre en Homme les valeurs de cette civilisation » :

Mais qu'est ce donc que cette Négritude, me demandera t-on, qui tient sa place aujourd'hui dans la Francophonie ? (...) La Négritude, c'est une manière d'être homme, surtout de vivre en homme. C'est la sensibilité, et, partant, l'âme plus que la pensée¹³.

Aimé Césaire explique des années après que le mouvement de la Négritude était une étape indispensable pour forger une nouvelle identité nègre :

Senghor et moi, si nous avons parlé de la Négritude, c'est parce que nous étions en un siècle d'eurocentrisme exacerbé, d'ethnocentrisme fantastique qui avait bonne conscience. Personne ne mettait en doute la supériorité de la civilisation européenne, sa vocation de l'universel, personne n'avait honte d'être colonie. L'Europe avait vraiment

¹³ Léopold Sédar Senghor, *Ce que je crois*, Paris, Grasset, 1988, chapitre 3.

bonne conscience et le colonisé acceptait tout à fait cette vision du monde, il avait intériorisé la vision que le colonisateur avait de lui, le colonisé. Autrement dit, nous étions dans un siècle dominé par la théorie de l'assimilation. Il ne faut pas oublier cela. Ainsi, la Négritude, c'était pour nous une réaction contre tout cela : d'abord l'affirmation de nous même, le retour à notre identité, la découverte de notre moi. Ce n'était pas du tout une théorie raciste renversée. La Négritude c'était pour moi une grille de lecture de la Martinique, un miroir¹⁴.

Ainsi, le miroir auquel fait allusion Césaire est le symbole de la mémoire qui permet non seulement de se souvenir des faits passés, mais aussi et surtout de se projeter dans le présent.

La Négritude est, pour Senghor :

La Négritude, c'est l'ensemble des valeurs de civilisation, dont le sens de la communication, le don du rythme fait de parallélisme asymétrique. C'est une certaine dialectique, mieux une symbiose entre l'intelligence et l'âme, l'esprit et la matière, l'homme et la femme. La Négritude est aussi une certaine manière de vivre les valeurs que voila¹⁵.

Ces propos nous amènent à réfléchir sur un autre aspect de la théorie de la Négritude. Cette dernière ne repose pas uniquement sur la nécessité de redécouvrir le passé de l'Afrique et son Histoire en tant que berceau de la civilisation, mais elle doit surtout apporter sa contribution à l'édification d'un monde nouveau, par la communication et le dialogue des cultures : c'est ce que Senghor appelle « *le rendez vous du donner et du recevoir* ».

C'est en exploitant ses différences tout en s'abreuvant, comme les Lamantins, aux sources qu'on parviendra à une symbiose des cultures : une symbiose de la raison discursive et de la raison intuitive. Cependant, il ne saurait y avoir une ouverture aux autres cultures sans une connaissance profonde de la sienne : il s'agit d'abord de s'ancrer dans sa culture, de s'enraciner dans les

¹⁴ Propos de Césaire parus dans la revue littéraire *Callaloo* et repris par Claudine Richard in *Balises*, Paris, Editions Nathan, 1994, pp. 116-117.

¹⁵ Léopold Sédar Senghor, *Liberté III, Négritude et Civilisation de l'universel*, Paris, Le Seuil, 1977.

valeurs du monde noir afin de construire son identité sur l'héritage négro-africain.

D'autre part, il convient de dépasser sa propre culture et de s'ouvrir à l'Autre pour contribuer à l'édification d'une civilisation enrichie des apports différents de chaque peuple :

La véritable culture est enracinement et déracinement. Enracinement au plus profond de la terre natale : dans son héritage spirituel. Mais déracinement : ouverture à la pluie et au soleil, aux apports féconds des civilisations étrangères¹⁶.

Ainsi, la Négritude se veut enracinement, affirmation de l'identité nègre et des valeurs noires dans la tolérance et le respect de la différence :

Pour apporter nos propres valeurs au rendez vous de l'Universel et contribuer ainsi à l'élaboration de la civilisation du XXe siècle, il nous faut non seulement rester nous même, mais nous enraciner, chaque jour plus profondément dans notre terre nourricière. C'est seulement, alors, que nous pourrons assimiler les valeurs étrangères, qui nous sont indispensables¹⁷.

Pour Senghor, la constitution de la Civilisation de l'Universel n'est pas l'addition des singularités culturelles, ni la somme des particularités civilisationnelles, mais la rencontre et la symbiose de ce que ces différentes civilisations ont en commun, c'est-à-dire l'Humanisme. Entre autres éléments constitutifs de l'Humanisme Universel : l'Art, particulièrement, la Poésie. La réflexion esthétique participe chez Senghor de ce souci d'aménagement d'un autre lieu de convergence entre les civilisations et les cultures. Ainsi, l'originalité et la richesse de sa poésie reposent sur cet Humanisme Universel, sur cette double appartenance et sur ce métissage culturel, de ce fait, il parvient à construire un discours tout à fait original à partir de son expérience de métis culturel.

Devenu homme d'état, il se révélera tout naturellement grand défenseur de la culture et de la civilisation négro africaine, et contribuera ainsi à favoriser le développement de la tradition orale et des cultures africaines. Durant les années

¹⁶ Léopold Sédar Senghor, *Liberté V, Le Dialogue des cultures*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 25.

¹⁷ Léopold Sédar Senghor, *Ethiopiennes, revue socialiste de culture négro africaine*, Numéro spécial 70ème anniversaire de Senghor, Novembre 1976.

qu'il a passé à la présidence, il a tenté de codifier les langues africaines tel que le Wolof, le Serer et le Pulaar et les avait introduites dans l'enseignement.

D'autre part, Senghor était un ardent propagateur de la langue française dans le monde et un grand adepte de cette dernière ; il manifestait une rigueur en ce qui concerne son usage et sa thèse était basée sur le principe suivant : « *Assimiler sans être assimilé* ». Senghor maîtrisait la langue française, une langue dont il savait les ressources « pour l'avoir goûtée, marchée, enseignée » ; il fut le premier agrégé africain de grammaire de l'université de Paris et cela en 1935, puis professeur de français, latin et grec au lycée Descartes de Tours.

Nommé professeur au lycée Marcellin Berthelot de Saint-Maur des Fossés en 1938, il fut mobilisé en 1939, et fait prisonnier par les Allemands en Juin 1940. Sa captivité en Allemagne certes fut une épreuve douloureuse, mais elle fut également une épreuve fructueuse aussi bien au plan de la pensée qu'au plan de la poésie : elle sera à l'origine de son deuxième recueil de vers: Hosties noires.

Ainsi, et paradoxalement, Senghor a conservé un agréable souvenir de cette période: c'est là, en effet, qu'il a rencontré ceux qu'il nomme, dans son poème *Lettre à un prisonnier*, ses «heureux amis»: Ngom, le «*Champion de Tyané*», «*Tansir Dargui Ndiaye qui se nourrit de parchemins*», «Samba Dyouma le poète» à la «*voix couleur de flamme*», Nyout Mbodge et Koly Ngom. Il s'agit là de ses compagnons de captivité, des paysans, mais des paysans poètes.

L'agrégé de grammaire, le professeur de lettres doublé du chercheur va se mettre à leur écoute. Alors, ensemble, au Front Stalag 230, les tirailleurs vont recréer l'atmosphère des veillées villageoises, faisant du coup redécouvrir à Senghor une période de sa vie, la période de son enfance charmée par «les griots du Roi» et «les poétesses du sanctuaire».

C'est en 1945 que Senghor débute sa carrière politique, date qui a vu son élection à l'Assemblée constituante, puis en 1946, il fut élu à l'Assemblée nationale :

en 1946, je proclamais, en France, notre volonté d'indépendance, du besoin « par la force », mais en même temps, notre volonté d'entrer dans une communauté de langue

française¹⁸.

La même année, la création de l'Union Française marque en fait le début de « *la marche, avec la France, des anciens peuples colonisés vers la francophonie*¹⁹. »

En 1955, il est nommé secrétaire d'Etat à la présidence du Conseil, chargé des problèmes de la jeunesse ; son option politique était le socialisme. Sa volonté de faire du Sénégal un pays agissant et pensant par et pour lui-même l'invite à se déterminer en 1958, pour l'autonomie interne de son pays puis pour son indépendance, proclamée le 4 Avril 1960 avec l'accord de la France. C'est en Septembre de la même année que Senghor devient le premier président de la république du Sénégal, il fut régulièrement réélu en tant que candidat unique du parti unique successivement en 1963, 1968, 1973. Mais le président poète commence à prendre ses distances envers la politique : il est fatigué du pouvoir :

*« Car je suis fatigué, la sirène du paquebot derrière Gorée
Sonne l'hallali
Or je suis fatigué qu'il soit l'heure du thé et le jardin est
Clair
Et je suis fatigué, non las hélas ! Mais fatigué
De n'aller nulle part quand me déchire le
Désir de partir »*²⁰

Docteur Honoris Causa de nombreuses universités, membre de l'Institut de France, le 2 Juin 1983, Senghor est reçu à l'Académie française grâce à son œuvre riche et laborieuse, traduite dans plusieurs langues et étudiée dans les écoles françaises et africaines :

Si je suis entré à l'Académie française, c'était pour y faire entrer, en même temps et en convivialité, la Négritude à coté de la Francophonie, je veux dire la Civilisation de l'Universel²¹.

¹⁸ Léopold Sédar Senghor, *Liberté III, Négritude et civilisation de l'universel*, op. Cit., p.

¹⁹ Léopold Sédar Senghor, *Ce que je crois*, op, Cit. p.160.

²⁰ Ibid, *Lettres d'hivernage*, p.238.

²¹ Ibid, p.363.

C'est en Décembre 1980, alors qu'il était à mi-mandat, et le pays ne courait aucune crise et lui-même en pleine possession de ses moyens physiques, que le poète homme d'Etat renonce volontairement au pouvoir : « *je préfère, disait-il à l'époque, les joies de l'esprit aux griseries du pouvoir.* ». Son rôle dans l'évolution politique de l'Afrique était déterminant. Le poète meurt le 06 Novembre 2000, laissant derrière lui une œuvre poétique incontestable, originale et dont la richesse, la profondeur et le mystère restent entiers.

Senghor a connu le dilemme de l'intellectuel partagé entre la Parole et l'Action. Par devoir et par amour, il choisit l'engagement, et ce fut un choix si douloureux. La politique devient ainsi pour lui une vraie passion, n'empêche qu'elle restera toujours un simple passage obligatoire et le poète qui est en lui va re-naître un jour et revendiquer sa place une fois sa mission de politicien achevée. Cependant, la dureté de la vie politique n'a pas fait perdre au poète sa sensibilité. Et c'est pourquoi le titre de son ouvrage *Poésie de l'action*, est justifié, car, finalement, la poésie est création comme l'action :

Depuis l'indépendance, j'ai voulu créer ou faire créer une nouvelle philosophie, une nouvelle littérature, un nouvel art, une nouvelle économie, une nouvelle société, bref, un nouveau Homo sénégalensis²².

Ainsi, poète ou président, les deux fonctions sont commutables parce qu'en Afrique, le verbe est d'abord action. Ses objectifs politiques sont ses rêves de poète: la politique pour lui est création; création d'un enseignement fondé sur la restauration des langues et des valeurs africaines; création d'une idéologie politique spécifiquement négro-africaine. De ce fait, cette parenthèse politique ne sera pas réellement vécue chez Senghor comme trahison de sa vocation de poète car, chez lui, malgré que politique et poésie répondent à des besoins différents, elles sont complémentaires dans leur action au service de l'Homme. Elles seront pendant longtemps dans sa vie deux activités liées, de sorte que, souvent, dans son texte, le poète et l'homme d'Etat se confondent, pour se mettre ainsi au service de

²² Léopold Sédar Senghor, *Poésie de l'action*, op. Cit. p. 42.

l'Homme et de l'Afrique :

Notre noblesse nouvelle est non de dominer notre peuple, mais d'être son Rythme et son cœur.

Non de paître les terres, mais comme le grain de millet, de pourrir dans la terre.

Non d'être la tête du peuple, mais bien sa bouche et sa trompette²³.

Ainsi, Senghor a su magnifier le pouvoir politique en « l'abreuvant aux sources du pouvoir poétique » ; il fut le politicien qui a mis son talent de poète au service du politique, il fut aussi le poète dont l'œuvre retrace l'itinéraire de son tempérament, de son style, de ses propres débats intérieurs. Il a connu le dilemme de l'intellectuel écartelé entre Parole et action et par devoir, par amour de son peuple noir, pour une patrie debout et indépendante, il choisit l'Action. Ce choix douloureux, c'est par la poésie qu'il l'exprime et Chaka, le long poème dramatique à plusieurs voix en est la preuve. Un personnage exemplaire, réactualisé pour pouvoir ainsi porter en écho et symboliquement les interrogations du poète et du politique sur sa mission, sur le sens de l'existence et sur la difficulté de vivre.

Ainsi, ce long poème occupe une place importante dans Ethiopiennes. Ce recueil traduit le retour à la terre natale après une longue absence marquée par les années de l'exil européen ; c'est la redécouverte du continent africain, un continent rongé par les prémices de la misère. Senghor s'interroge alors : comment pouvoir poursuivre une brillante carrière universitaire en France alors que les siens ont besoin de leurs enfants instruits. Il sacrifia alors ce qu'il avait de plus cher : sa carrière littéraire et universitaire en France, pour l'amour de son peuple, pour l'amour de l'Afrique :

En 1944-1945, De Gaulle avait institué une commission pour étudier les statuts des territoires d'Outre-mer y compris l'Algérie et leur représentation à la constituante. C'est parce que j'avais été membre de cette commission que qu'en 1945, alors que je me trouvais au Sénégal pour mener une enquête relative à ma seconde thèse (d'Etat) sur la poésie

²³ Léopold Sédar Senghor, « *Poèmes liminaires* », *Hosties Noires*, in Œuvre poétique, Op. Cit., p.54.

sérère, la Fédération socialiste m'a demandé de me présenter à la députation. J'hésitais parce que j'avais des ambitions de carrière universitaire. Je n'ai accepté qu'au vu de la misère dans laquelle les paysans étaient plongés. Depuis 1946, j'ai assigné comme but majeur à mon action politique l'indépendance du Sénégal²⁴.

Senghor va tenter, à travers son poème Chaka, de réinventer la figure du grand roi zoulou pour qu'elle puisse répondre à ses propres besoins. Ainsi, à cette figure nouvelle, Senghor va tenter de lui faire correspondre une écriture nouvelle, créée au gré des influences. Et c'est à partir de sa double culture que Senghor tente d'inventer une « authentique poésie nègre qui ne renonce pas pour autant à être française » ; une poésie qui soit en mesure de traduire ses propres besoins tout en s'abreuvant des sources de la poétique traditionnelle de l'Afrique Noire et de celle du monde gréco-romain. Cependant, comment Senghor parvient-il à créer sa propre parole poétique au beau milieu de toute ces influences ?

S'appuyant ainsi sur ces prémisses, notre étude s'articulera autour de trois ensembles distincts et complémentaires. Dans la première partie intitulée « **la poésie de Senghor : une parole créée au carrefour d'une double appartenance** », il s'agira de répondre aux questions suivantes : comment le texte poétique pourrait-il devenir, dans le cas de Senghor, le lieu de cohabitation de plusieurs cultures ? Autrement dit, comment l'écriture poétique parvient-elle à mettre en évidence la double appartenance du poète ?

Nous allons essayer, à travers le premier chapitre, de répondre à cette première question et cela dans le but de justifier l'esthétique senghorienne par rapport à sa double appartenance, à savoir africaine et européenne. Sachant ainsi que c'est par la création poétique que Senghor tente de donner la plus haute expression de sa double appartenance et de son métissage culturel, il serait ainsi vain de parler de double appartenance chez Senghor sans faire allusion au Royaume d'Enfance, vu l'ampleur des événements qui ont marqué le poète durant cette période ; des événements qui seront à l'origine de sa découverte du verbe

²⁴ Interview de Léopold Sédar Senghor à Bamako, extrait de *Jeune Afrique*, N°11, réédition Mars 2006.

poétique et de sa prédisposition à émettre une parole neuve, réinventée sous l'influence des grandes figures de la tradition orale de son terroir qui ont informé en profondeur son œuvre.

Dès lors, nous allons tenter de voir comment Senghor exploite la tradition orale africaine qui, à son tour, lui offre des possibilités de travailler sa substance poétique ; nous allons essayer d'examiner de plus près certains traits qui dénotent cette influence. Nous allons aussi tenter de mettre en évidence à travers le poème sa double appartenance religieuse ; à savoir animiste et chrétienne ; deux religions qui vivent en parfaite harmonie chez le poète, et pour cela, nous allons tenter de relever d'un côté des traces dans sa poésie des pratiques rituelles, initiatiques et sacrificielle qui fondent la sagesse et la cosmogonie africaine. Et d'un autre côté, nous allons essayer de rendre compte de cette fidélité que le poète manifeste à l'égard du christianisme ; une fidélité qui se manifeste surtout par ce désir de puiser certains de ses exemples dans la Bible, et de façon démonstrative, dans le nouveau Testament où il prend des repères précis sur la vie du Christ.

Toutefois, il n'est pas possible de faire abstraction des influences occidentales qui ont façonné sa personnalité. Ses études parisiennes lui ont permis de découvrir un monde nouveau qui représente un autre pôle de son imaginaire, et sa formation de grammairien lui a permis de devenir un maître incontestable de cette langue venue d'ailleurs, ce qui lui donne dès lors le pouvoir de lui faire dire, de lui faire porter et pourquoi pas lui faire « subir » tout. Ainsi, nous allons tenter de rendre compte de ces nombreuses influences qui ont contribué à la création de sa propre parole poétique.

Enfin, nous allons clôturer le premier chapitre en essayant de rendre compte de la somme de ces influences qui ont fait la richesse de la poésie de Senghor. Cependant, parler de modèles chez Senghor, c'est avant tout tenir un discours davantage sur la périphérie et sur le contexte de l'écriture senghorienne et cela n'a de sens que dans la mesure où nous plaçons au premier rang la spécificité et l'originalité de l'écriture du poète. La poésie de Senghor n'est pas la somme des modèles puisque ces derniers préexistent à l'écriture dans le temps. Il est évident que l'on peut établir des rapports pertinents entre ces modèles et

l'écriture du poète. Toutefois, ce qui est essentiel, c'est l'appropriation que Senghor a pu faire de ces modèles, en les recréant ou en les travaillant dans et par son écriture, ce qui donne à entendre une voix unique, originale et inimitable : la voix du poète Senghor.

Cette voix est caractérisée par deux éléments dont le plus important demeure le rythme qui « donne forme et beauté à l'objet d'Art », et transforme la Parole en Verbe, « *le Verbe de Dieu qui créa le monde*²⁵ » et Senghor invoque « *le poids du rythme (...) pour bâtir sur le roc la cité de demain* ». À côté du rythme, se trouve l'image poétique qui révèle le surréel, « *l'univers hiérarchisé des forces vitales*²⁶ »; il s'agit, chez Senghor, de créer des similitudes et des rapprochements analogiques inspirés par la parole créatrice négro-africaine et matérialisés dans la parole poétique française. L'image symbolique ainsi élaborée puise dans un double imaginaire, qui doit faire surgir des visions encore inconnues dans la poésie française. Cependant, c'est le rythme qui confère à l'image toute sa poéticité, il lui est indissociable, voire substantiel :

Mais l'image n'exprime pas la réalité essentielle ; elle ne parle pas à notre imagination et à notre cœur, elle ne provoque pas l'émotion, l'ébranlement de notre être si elle n'est pas rythmée. Le rythme est consubstantiel à l'image (...)²⁷.

Le rythme demeure l'élément fondamental qui donne à la parole poétique toute sa puissance d'évocation, de suggestion et d'émotion; il devient ainsi, « l'âme de l'image », il lui donne toute sa vitalité sans laquelle elle est insignifiante et inefficace : « *mais le pouvoir de l'image analogique ne se libère que sous l'effet du rythme*²⁸ ». Le rythme, déclare Senghor, ne consiste pas seulement dans la disposition des accents du français moderne, mais aussi « *dans la répétition des mêmes mots et des mêmes catégories grammaticales voire dans l'emploi instinctif de certaines figures de langage : allitérations, assonances,*

²⁵ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I, Négritude et humanisme*, op. Cit. p. 80.

²⁶ Ibid., p.210.

²⁷ Léopold Sédar Senghor, *L'Esthétique négro africaine*, in *Liberté I*, op. Cit., p. 121.

²⁸ Postface à *Ethiopiennes*, p. 160

homéotéleutes, etc...²⁹».

Ainsi, en créant une poésie nouvelle, qui se nourrit de sa double appartenance, Senghor va tenter de lui insuffler un rythme nouveau, qui tient à la fois du rythme de la parole originelle, une parole qui est très liée au sacré, et du rythme hérité de la poésie moderne française. Cependant, comment Senghor parviendra-t-il à créer un rythme nouveau et distinct, un rythme propre à sa poésie ? Par quoi se caractérise le rythme chez Senghor ?

La réponse à ces questions fera l'objet de notre deuxième chapitre dont le titre est : « **Le rythme chez Senghor : une création réfléchie au confluent des cultures** » et pour cela, nous allons tenter de cerner l'origine du verset senghorien qui est une forme d'expression inédite, doté du pouvoir d'exprimer simultanément la mesure de la poésie française, le rythme de la poésie orale sérère et le souffle du verset biblique. Or, pour parvenir à cerner l'origine du verset senghorienne, il faudrait d'abord souligner l'importance de la sacralité et les liens qu'elle entretient avec le rythme d'abord dans la poésie moderne française, ensuite dans la poésie africaine.

De ce fait, nous allons tout d'abord voir les particularités du verset claudélien pour pouvoir rendre compte de l'impact qu'avait exercé Claudel sur Senghor. Ensuite, nous passerons au verset de Saint-John Perse vu que ce dernier avait une très grande influence sur notre poète. Enfin, nous allons rendre compte des particularités du verset senghorien et de son originalité.

Senghor travaille, énonce sa poésie à partir de sa double appartenance. Il revisite et exploite de manière inédite et personnelle le mythe de Chaka. Il souligne le rôle fédérateur de ce héros en essayant de lui ôter son versant négatif et destructeur. En opérant ce choix, Senghor choisit de traiter de la dimension épique de ce héros. Cette dimension épique s'accompagne d'une « ampleur » dans le récit qui implique un rythme relativement long, déployé, qui sera traduit chez Senghor par l'usage du verset qui est caractérisé surtout par son rythme. Un rythme nouveau qui découle de sa double appartenance et grâce auquel il recrée le mythe zoulou pour faire ainsi de la figure de Chaka un héros positif combattant

²⁹ Ibid, p. 161.

l'oppression aux côtés de ses frères noirs. Dès lors, une question s'impose : comment Senghor fait-il apparaître le lien entre le rythme et le mythe ? Comment ce lien contribue-t-il à mettre en place un « lyrisme collectif » à travers le personnage de Chaka ?

Nous allons tenter de répondre à cette dernière question à travers notre troisième chapitre qui a pour titre : « **Figures du rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor : le mythe de Chaka** ». Ainsi, il s'agira dans cette dernière partie de mettre en évidence les différents procédés utilisés par Senghor lors de sa réécriture du mythe zoulou. Cela nous permettra d'analyser la transposition du mythe de Chaka, ce qui reviendra pour nous de faire ressortir toute l'originalité de la réception contemporaine du mythe.

CHAPITRE I

LA POESIE DE SENGHOR : **UNE PAROLE CREEE AU CARREFOUR** **D'UNE DOUBLE APPARTENANCE**

A l'Ouest de l'Afrique, sur la petite cote atlantique du Sénégal, à Joal-Fadiouthe qui est une bourgade fondée par les navigateurs portugais vers le début du XIXe siècle, les Mages sérères ont psalmodié la naissance de « l'homme qui n'aura jamais honte », le Sédar, qui naquit, d'après ses biographes, dans une nuit d'orage le 09 Octobre 1906. Son père Diogoye, un riche commerçant et un maître de terres le baptisa Senghor. Basile Diogoye, quoique chrétien, était polygame alors le petit Sédar n'eut certainement pas le premier rôle au sein d'une famille assez nombreuse.

En effet, Sédar fut le cinquième des six enfants de Basile Diogoye Senghor et de son épouse de Djilor Gnilane Bakhom. En 1906, quand ce fils lui était né, Diogoye était un homme âgé, déjà père de deux douzaines d'enfants avec plusieurs épouses. Pourtant, à la naissance de Sédar, son père lui a prédit un grand avenir : « *le jour ou les oiseaux géants voleront dans le ciel en portant des hommes sur leur dos et le jour où le grand serpent pourra aller d'ici au Mali en portant des gens, ce jour là mon fils sera un des plus grands hommes de l'Afrique* ». En effet, quand les avions et les trains se sont mis à parcourir l'Afrique, le fils de Diogoye, le lion vert, était devenu l'un des plus grands hommes que l'Afrique ait pu mettre au monde.

Il passera son enfance entre la maison paternelle à Joal et la maison maternelle à Djilor, de l'autre coté de la forêt, où il se rendait avec sa mère, Gnilane Bakhom, pour les vacances. Et pour se rendre à Djilor, il fallait traverser la forêt, la plus belle du Sénégal avec « *ses palmiers dégingandés, avec ses troupeaux de bœufs à la peau claire* » et c'est ainsi qu'il a appris à connaître et à apprécier la nature africaine, durant ses multiples escapades et vagabondages dans les tans et les bois du Royaume d'Enfance.

La maison de Djilor constitue une unité familiale, ainsi, Senghor a vécu, pendant tant d'années, à l'ombre de la mère, des frères, sœurs et proches. La maison de vacances se trouvait à l'intérieur des terres et sur les bords de la rivière Sine où l'on peut espérer apercevoir le soir des lamantins qui remontent le long de la rivière pour ainsi s'abreuver à la source. L'image de ces mammifères marins restera gravée dans la mémoire de l'enfant et symbolisera plus tard dans sa poésie

ce retour aux origines, vers le Royaume des ancêtres pour bâtir un monde nouveau marqué par le métissage culturel, seul avenir du monde.

C'est au cœur de ce royaume là que Senghor a passé les sept premières années de son enfance et c'est là qu'il a connu « *le vrai paradis de son enfance* », et c'est là aussi qu'il a eu la chance d'accumuler le trésor de ses perceptions africaines orales, musicales et visuelles, des perceptions qui représentent la fontaine de ses premiers souvenirs où il puisera inlassablement sa poésie.

Ses origines sérères, son enfance joalienne bercée par la parole originelle dans le Sine profond, son adolescence à Ngazobile, plus tard à Dakar sous l'influence des missionnaires; tout cela va constituer pour notre poète un environnement à la fois moral et humain qui va marquer en profondeur le cœur de cet enfant « prodige », futur poète sensible aux symboles et aux signes et ouvert à tous les vents. Ainsi, il restera fidèle à jamais à la poésie du pays sérère et gardera éternellement en mémoire les diverses formes de la poésie populaire qu'il a entendu enfant: chœurs altérés des garçons et des filles lors des cérémonies de villages, chants funèbres, chants gymniques qui consacrent la gloire du champion de lutte, tambours qui précédaient le roi de Sin lors qu'il rendait visite à son père « Diogoye le lion vert » :

Car j'avais eu la chance dans mon enfance, d'entendre, de vivre cette poésie là, quand le dernier Roi du Sine, Koumba N'Dofène Diouf, venait rendre visite à mon père. Il arrivait en magnifique arroi, sous son manteau de pourpre, sur son cheval du fleuve. Et quatre troubadours, quatre griots l'escortaient, parmi d'autres, comme les quatre portes de la Ville et les quatre provinces du Royaume. Ils chantaient, les griots, en s'accompagnant de leur tam-tam : de leur tam-tam d'aisselle. Que chantaient ils sinon le Roi et le Royaume ? Mais ils chantaient des poèmes à hauteur de cheval, à hauteur de Roi et, pour tout dire, à hauteur d'homme³⁰.

De cette enfance merveilleusement vécue lui viendra son sentiment de la Négritude qu'aucune assimilation, aussi poussée soit elle chez ce métis culturel, ne parviendra à heurter. C'est d'elle que renaîtra son originalité après quarante ans, lorsqu'il publiera ses premiers et plus originaux recueils de poèmes, ceux où

³⁰ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I*, op, Cit. p. 334

l'africanité rehausse la culture française avec tellement de bonheur: Chants d'Ombre et Hosties noires.

Senghor conserve de merveilleux souvenirs de son enfance : c'est toujours avec bonheur que le poète se remémore le royaume chatoyant de son enfance sénégalaise ; un royaume de bonheur et d'amour. L'enfance demeure pour lui ce monde enchanté, ce monde de bonheur et de plénitude; on sent ainsi trépider dans sa pensée un amour sincère et émouvant pour le Royaume de Sine qui l'a vu naître et où il a connu la joie de se retrouver au cœur des siens. Ce monde de teintes, d'odeurs, de musiques, de chants, de liberté, de fraîcheur et d'amour ; ce monde réel dans lequel Senghor a grandi dans le recueillement et la chaleur familiale ne se trouve nulle part, ni chez Césaire ni chez Damas. Ces deux compagnons de combat ont été bercés par la misère de la guerre. En effet, Césaire dans son *Cahier d'un retour au pays natal* évoque par le biais d'une parole marquée par la tristesse et la mélancolie, les souvenirs d'une enfance douloureuse, marquée par la misère et le besoin :

Au bout du petit matin, une petite maison qui sent très mauvais dans une rue très étroite, une maison minuscule qui abrite en ses entrailles de bois pourri des dizaines de rats et la turbulence de mes six frères et soeurs, une petite maison cruelle dont l'intransigeance affole nos fins de mois et mon père grignoté d'une seule misère, je n'ai jamais su laquelle, qu'une imprévisible sorcellerie assoupit en mélancolique tendresse ou exalte en hautes flammes de colère; et ma mère dont les jambes pour notre faim inlassable pédalent, pédalent de jour, de nuit, je suis même réveillé la nuit par la morsure âpre dans la chair molle de la nuit d'une Singer que ma mère pédale, pédale pour notre faim de jour et de nuit.³¹

Ce poème contraste fort avec celui de Senghor, justement intitulé *Enfance* :

Mère sois bénie !

Je me rappelle les jours de mes pères, les soirs de Dyilor

Cette lumière d'outre ciel des nuits sur la terre douce au soir

Je suis sur les marches de la demeure profonde obscurément

³¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, 1956.

*Mes frères et mes sœurs serrent contre mon cœur leur chaleur nombreuse
de poussin*

Je repose la tête sur les genoux de ma nourrice Ngà, de Ngà la poétesse.

*Ma tête bourdonnant au galop guerrier des dyoung dyoung, au grand
galop de mon sang de pur sang*

*Ma tête mélodieuse de chansons lointaines de Koumba l'Orpheline*³².

Ainsi, de tous les poètes fondateurs de la Négritude, Senghor demeure le seul à porter en lui de merveilleuses sensations vécues du continent africain, des sensations dont les odeurs, les coloris, les chants des griots et le rythme des koras et balafons demeurent la source.

Toutefois, le Royaume d'enfance n'est pas, pour Senghor, un simple paradis oublié. Il est un monde, un univers perdu, celui de l'Afrique toute entière, de toute son histoire, de toute sa civilisation. Ainsi, dans le cas de Senghor, la nostalgie des origines doit être comprise comme le souci des hommes d'explorer les profondeurs de l'inconscient et de retrouver le royaume de l'enfance. Et à ce propos, André Breton, qui a beaucoup influencé Senghor, fait remarquer fort justement que :

L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleur part de son enfance. C'est un peu pour lui la certitude de qui, étant en train de se noyer, repasse en moins d'une minute, tout sur l'insurmontable de sa vie (...) c'est peut être l'enfance qui approche le plus de « la vraie vie » ; l'enfance au delà de laquelle l'homme ne dispose, en plus de son laisser passer, que de quelques billets de faveur ; l'enfance ou tout concourrait cependant à la possession efficace et sans aléas de soi même. Grâce au surréalisme, il semble que ces chances reviennent. C'est comme si l'on courait encore à son salut³³.

C'est cette « nostalgie des origines » que Breton approprie certainement à l'enfance, qui est selon lui, la « vraie vie ». Le qualificatif « vraie vie » signifie que l'enfance est le moment de l'existence où l'on peut donner libre cours aux rêves les plus démesurés et manifester le plus de liberté concrète dans la vie en libérant ses passions. Et c'est par l'enfance que le poète tente ce retour fulgurant

³² Léopold Sédar Senghor, « *A l'appel de la race de Saba* », in *Hosties Noires*, in *Œuvre Poétique*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 57.

³³ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1924, p. 52

aux sources et à l'authenticité. Le Royaume d'Enfance représente ce lieu de retour à la vie tant revendiqué par Chaka qui se révèle grand poète du Royaume d'enfance. Ce dernier émet dès l'ouverture du poème un cri d'attachement et d'amour à cette terre-mère, à ce Royaume d'Enfance qu'il qualifie de « radieux », et c'est cet espace-refuge de la terre ancestrale qui l'accueille vers la fin de sa passion. De ce fait, le cordon ombilical ne sera jamais réellement coupé :

Me voila rendu à la terre. Qu'il est radieux le Royaume

D'enfance !

Et c'est la fin de ma passion.

Dans l'incipit d'un de ses livres, l'ethnologue français André Leroi-Gourhan fait de la quête des origines « l'une des préoccupations essentielles de l'homme ». Il en précise en même temps l'intérêt : « *l'analyse des sources est peut être plus lucide et certainement plus pleine si l'on cherche non pas seulement à voir d'où vient l'homme mais aussi où il est, et où il va peut-être* ». C'est dire que le passé n'a d'intérêt qu'en relation avec le présent et l'avenir. Et dans le cas de Senghor, retourner vers l'enfance c'est retrouver la pureté première ; et le Royaume d'enfance apparaît ainsi comme un espace originel d'où remonte, ressurgit la mémoire, le nom. Aussi, c'est en retrouvant son âme d'enfant que Senghor devient poète.

« *Et comme les lamantins qui, selon me mythe africain, vont aller boire à la source* », Senghor se tournera toujours vers sa culture originelle pour produire du poétique. De ce fait, si le Royaume d'enfance est investi de pareils prestiges poétiques, c'est que, dans le parcours propre à Senghor, enfance signifie Afrique, et non pas seulement enfance.

I-1-/ Senghor et la force de la parole des origines :

La parole des origines est celle de l'enfant qui ouvre les yeux face à un monde frais et premier, c'est celle qui avait accompagné le poète- enfant dans sa découverte du réel, c'est celle qui lui a permis la connaissance de son être au monde. Cette parole est d'abord reliée à la figure de la mère, source du savoir initiatique. Elle fut célébrée et vantée pour sa forte présence, contrairement à la

figure du père, un personnage que le petit Sédar craignait pour son attitude dure et distante, et qui est toujours absent de la maison vu ses responsabilités de grand propriétaire terrien.

De lointaines ascendances peules, Gnilane Bakhoum est une femme sensible et remarquable, elle fut élevée dans la tradition et elle incarne la grande figure de l'Enfance. Fille d'un chef de village, elle a fait un riche mariage en se liant à Diogoye auquel elle a apporté un grand soutien. Gnilane était une jeune femme ravissante, elle regroupait tous les traits d'esthétique africaine. Elle fut toujours présentée dans un cadre idéal et son évocation est conforme à la beauté traditionnelle.

Ainsi, le poète nous procure la joie d'observer cette remarquable femme à travers les éblouissants portraits qu'il en brosse. En plus de sa beauté, Gnilane était dotée d'une grande force de caractère, ce qui l'aide à bien mener son rôle de protectrice au sein de son foyer, un rôle exigé par une société conservatrice, à une époque où la responsabilité de la femme se limite aux tâches domestiques et à l'éducation de ses enfants vu qu'elle n'exerce aucune activité à l'extérieur.

Par ailleurs, la femme dans la société traditionnelle africaine est un pilier très important dans la construction des générations entières. Elle joue un rôle fondamental dans l'éducation des enfants, surtout dans les pays matriarcaux et parfois même dans les pays patriarcaux, car c'est la femme éducatrice qui élève ses enfants, leur inculque la culture de leurs origines, les principes de leurs croyances et les initie à la vie en général. De ce fait, si la famille devient une source d'inspiration et d'équilibre moral et émotionnel, c'est surtout grâce à elle, grâce à son dévouement, à son affection et à son humilité et l'enfant grandit ainsi dans un cadre particulièrement idyllique où il découvre non seulement le bonheur d'être aimé, mais aussi les mystères de tout un univers. La mémoire du Paradis d'Enfance se trouve ainsi couronnée de douceur de souvenirs aimables : « *j'ai grandi à ton ombre ; la douceur de tes mains bandait mes yeux* ».

De plus, en pays sérère, la poésie, tout comme la musique fait partie de la vie, et Gnilane n'a pas failli à cette règle ; c'est elle qui initia le petit Sédar à la parole, à la poésie et à la magie du verbe : « *La Bouche de ma mère décline le soir*

*sur un nom rose et le ciel de ses dents*³⁴ ». Par conséquent, cette femme a joué un rôle non négligeable, et elle représente un élément capital dans l'éveil de l'enfant.

Ainsi, la figure de la mère reste omniprésente dans ce culte du passé et Senghor se souviendra toujours de cette période sous la protection maternelle, et se rappelle du même coup son impact. C'est un édifice solide dans lequel on se réfugie et Gnilane ne s'effacera jamais de la mémoire de Senghor : « *Mère, sois bénie ! J'entends ta voix quand je suis livré au silence sournois de cette nuit d'Europe* » (« Race de Saba »). C'est un signe de reconnaissance pour celle qui a joué un rôle caché mais important dans son éducation. En exil, loin de sa Terre, il se souvient encore de sa voix qui le berçait et de son enseignement qui l'a forgé. La figure maternelle est bénie, glorifiée : la persévérance, la bravoure, la sagesse, l'esprit d'abnégation sont des vertus qui forcent le respect et définissent sa personnalité.

De ce fait, l'Afrique de Senghor sera toujours dotée d'une puissance et d'une force extraordinaire à l'image de cette femme qui fut sa mère ; ainsi, et partant de cette base, il ne pourra jamais voir l'Afrique vulnérable, pauvre et chaotique. Aussi, ce n'est pas étonnant si le thème de la femme occupe une place charnière, se trouve investi d'un grand prestige et demeure l'un des thèmes majeurs de sa poésie.

Charlotte Ngalula, explique cet attachement que Senghor manifeste à l'égard de la femme dans ses poèmes, dans *Femme tant chantée dans les poèmes de Senghor*: « *quand on s'intéresse aux poèmes de Senghor, on est tout de suite frappé par l'importance que le poète attache à la femme, à la femme nègre surtout* ». Ainsi, à la question que l'auteur se pose de savoir pourquoi Senghor, plus que tous les autres écrivains négro-africains, accorde une place prépondérante à la femme dans ses poèmes, elle répond en ces termes : « *le père de Senghor était polygame. Cela suffit à expliquer (à comprendre) son profond attachement à sa mère et la grande dévotion qu'il lui voue. Et à travers elle, il a découvert ce que c'est qu'une femme nègre. C'est alors qu'ont germé, en lui, une sensibilité et une sexualité un peu exagérées, comme on le retrouve dans un de ses*

³⁴ Léopold Sédar Senghor, *Nocturne*, in *Œuvre Poétique*, Edition du Seuil, 2006, p. 174

premiers poèmes : « Femme noire », dans lequel il met tout son lyrisme à chanter les qualités physiques et morales de la femme, en insistant sur la couleur noire de sa peau ».

Quelle est l'image que Léopold Sédar Senghor se fait généralement de la femme ? Telle est la préoccupation de Bundu Pangu dans son travail intitulé : *La femme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*. Cette image, l'auteur la dégage à travers les quatre recueils de poèmes de Senghor que sont : Chants d'ombre (1945), Hosties noires (1948), Ethiopiennes (1956) et Nocturne (1962). Elle en arrive à une conclusion selon laquelle un grand nombre de poèmes parlent de la femme. Ceux qui sont marqués par l'absence de tout élément féminin sont peu nombreux. La femme, chez Senghor, apparaît sous plusieurs traits : tantôt elle est la mère, tantôt elle évoque la soeur ou encore l'amante. Au total, toute la poésie de Senghor se caractérise par une manière particulière de personnifier les êtres et les choses qui sont liées à cette présence féminine.

En outre, la famille maternelle est particulièrement importante chez les sérères du Sine, c'est elle qui accorde la noblesse de l'origine et exerce son influence sur les relations quotidiennes, et Senghor a passé ainsi ses sept premières années d'enfance sans contrainte, de vie pastorale et buissonnière dans un régime matriarcal en pays sérère où il est né et où la femme a un prestige qu'elle n'a pas ailleurs en Afrique. Ainsi, à Djilor, Senghor était toujours Senghor Gnilane, ou Senghor fils de Gnilane. C'est par la mère que se déterminait l'appartenance à la famille et le rang social et, selon la coutume villageoise, c'est par le frère de la mère que s'acquerraient les droits sur la terre et le bétail.

Ainsi, la mère de Sédar et sa famille ont joué un rôle important dans la petite enfance du poète, et ce n'est que plus tard que Diogoye, son père, a pu réussir à établir un contrôle patriarcal sur son fils.

Cependant, à côté de Gnilane, une autre grande figure féminine a joué un rôle aussi important que celui de la mère, une figure dont le rôle était éminent dans la structuration de la personnalité de Senghor. Il s'agit bien de Ngà, la nourrice auprès de laquelle Senghor a grandi. Cette dernière était une poétesse,

elle composait et chantait ses poèmes qui, par leur rythme, ont bercé la première enfance du poète : « *je repose la tête sur les genoux de ma nourrice Ngà, de Ngà la poétesse. Ma tête bourdonnant au galop guerrier de dyoung- dyoungs, au grand galop de mon sang de pur sang/ma tête mélodieuse des chansons lointaines de Koumba l'orpheline* »³⁵.

Le poète gardera en mémoire les souvenirs de ces poèmes-chansons qui l'ont accompagné durant ses sept premières années d'enfance et qui ressurgiront quarante ans après, lorsque le poète sénégalais se révélera comme auteur compositeur qui cherche à toucher l'oreille sensible et cela en jouant, à la façon de Ngà, sur les sonorités des mots et, sa poésie se transforme ainsi en un espace qui recrée l'atmosphère et l'ambiance de la tradition africaine d'où elle s'abreuve comme les lamantins qui vont à la source.

L'initiation du poète à la tradition et aux mystères de la cosmogonie africaine ne pouvait être complète sans la présence de l'une des plus grandes figures qui ont marqué son enfance : son oncle maternel, le grand Toko Waly, dépositaire de la tradition matriarcale en pays sérère. La figure de l'oncle maternel représentait d'abord pour Senghor un refuge sur et permanent contre la sévérité de son père Diogoye dont il redoutait les moments de punitions et de corrections : « *Mon père me battait souvent le soir, me reprochant mes vagabondages*³⁶ »

De plus, conformément aux règles de la société matriarcale sérère, l'oncle maternel représente une autorité morale et sa relation avec le neveu est très valorisée et son rôle est ainsi très important dans la vie de l'enfant ; il est à la fois guide et exemple et prend en charge son éducation. En effet, c'est seulement au contact de l'oncle que le neveu va découvrir la richesse de son patrimoine culturel, les grands moments de l'Histoire et les valeurs de sa civilisation car, cet oncle était très attaché à la tradition sérère, sa stature révèle une dimension intellectuelle et une richesse spirituelle, de plus, cet homme était un fin connaisseur des animaux et de la nature africaine :

³⁵ Léopold Sédar Senghor, *Hosties noires*, in *Œuvre Poétique*, Edition du Seuil 2006, p.58

³⁶ Propos de Senghor rapportés par Babacar Sédikh DIOUF, « *Léopold Sédar Senghor et l'éducation* », in *Ethiopiennes*, n° 19, revue socialiste de culture négro africaine, juillet 1979

« Toi, Toko Waly, tu écoutes l'inaudible

*Et tu m'explique les signes que disent les Ancêtres dans la sérénité marine
des constellations.*

*Le Taureau, le Scorpion, le Léopard, l'Eléphant, les Poissons familiers
Et la pompe lactée des esprits par le tan céleste qui ne finit point³⁷ ».*

Le petit Sédar grandira ainsi sous l'ombre et la forte influence de ce dernier ; il a passé davantage de temps à le suivre dans les champs. Waly le berger entraînait l'enfant dans un monde qui allait bien au-delà de la maisonnée, vers les ancêtres Senghor et Bakhoum du Sine et de la Gambie, vers les esprits des arbres, des rochers et des eaux :

« Toko Waly mon oncle, te souviens tu des nuits de jadis

Quand s'appesantissait ma tête sur ton dos de patience ?

*Ou que me tenant par la main, ta main me guidait par ténèbres et
signes ? ».*

Sédar se hâtait chaque matin de rejoindre son oncle, il le suivait ainsi avec enthousiasme dans les champs, lui posant des questions sur les arbres et les oiseaux, comment faire pour prendre soin des bêtes. C'est auprès de Waly que Senghor a appris ce qu'étaient son monde et l'idéal sérére : être un homme d'honneur qui se respecte et maître de lui même. Et c'est auprès de cet homme aussi qu'il a cultivé son esprit de recherche et sa soif d'apprendre davantage.

A sept ans commence pour Senghor l'époque du déchirement : il est alors confié au père Dubois, à Joal. Il entre dans l'âge du déracinement, dont il ne verra jamais la fin, sinon des moments privilégiés d'illumination, où les années pleines de Djilor renaîtront par la magie de la poésie.

I-1-1-Les modèles africains du poète Senghor :

Léopold Sédar Senghor est « le poète du retour », il se réjouit quant à l'idée de retrouver un lieu originaire, là où précisément, la langue fut intacte, pure et inaltérée : « *Si l'on veut nous trouver des maîtres, il serait plus sage de les chercher du côté de l'Afrique. Comme les lamantins vont boire à la source de Simal.* ».

³⁷ Léopold Sédar Senghor, *Chants d'Ombre*, in *Œuvre poétique*, op. Cit. pp. 36-37

Ainsi, de par ces propos extraits de la postface à Ethiopiennes, p 158, Senghor entreprend de lever le voile sur sa principale source d'inspiration. Ainsi, il faut dire que Senghor part du postulat selon lequel « *l'œuvre artistique ou littéraire n'est admirable et belle que dans la mesure où elle est conforme au génie de la race*³⁸ »

En de nombreuses occasions, le poète a parlé de ses modèles africains : la poésie orale africaine, en particulier les poèmes gymniques sérères ; le modèle des langues africaines et les autres modèles culturels africains : contes, énigmes, chants, danse, rythme, musique...etc. C'est à la lumière de ces modèles que le poète a voulu « remodeler » et remanier la langue française, « l'enrichir de l'apport artistique, créatif et inventif de l'Afrique ».

Senghor appartient à cette culture où l'oralité fut une tradition largement estimée jusqu'à l'apparition de l'écriture et probablement bien au-delà. Il est né dans l'oralité de la langue sérère, langue de son terroir, il a été immergé dans cette culture orale, il fut, dès son jeune âge imprégné de cette tradition créatrice et vivace et qu'on appelle aujourd'hui tradition ou littérature orale ; une littérature qui est, selon Kesteloot, complète et importante, et qui :

Charrie non seulement les trésors des mythes et les exubérances de l'imagination populaire, mais véhicule l'histoire, les généalogies, les traditions familiales...³⁹

Cette dernière constitue une littérature à travers laquelle la parole joue un rôle fondamental dans la transmission des valeurs socioculturelles d'une génération à l'autre. Aussi, en Afrique, le poids de la parole se manifeste généralement à travers les proverbes, les contes, les chants...etc. En effet, la parole selon Chevrier :

Demeure (...) le support culturel prioritaire et majoritaire par excellence dans la mesure où elle en exprime le patrimoine traditionnel et où elle tisse entre les générations passées et présentes ce lien de continuité et de solidarité sans lequel il n'existe ni histoire ni civilisation.⁴⁰

³⁸ Garrot Daniel, *Léopold Sédar Senghor critique littéraire*, Dakar, NEA, 1978.

³⁹ Liliane Kesteloot, *Histoire de la littérature négro africaine*, Editions Karthala, 2001

⁴⁰ Jacques Chevrier, *L'arbre à palabres*, Edition Hatier International, collection Le Monde Noir, 2005.

Ainsi, Senghor fut durant toute son enfance, selon la tradition, nourri de contes, de récits mythiques, de proverbes et de fables, il a passé les premières années au Royaume d'Enfance à écouter les récits légendaires chantés par les griots qui rappelaient la gloire de Soundiata, du Kaya Magan ou d'Askia le grand. Par ailleurs, il fut bercé par le rythme de la parole des origines, une parole qui tire ses profondeurs des racines africaines. Ces contes et ces devinettes, ces mythes et ces récits épiques permettaient à l'enfant d'acquérir progressivement les clés de décryptage des différents symboles de l'univers qui l'entoure, de plus, ils possédaient une portée didactique et pédagogique. De ce fait, il y'a toujours derrière cette tradition orale un enseignement à tirer, une valeur à inculquer à l'enfant.

A titre d'exemple, les récits épiques qui, en exaltant l'action des héros, donnent ainsi vie à l'histoire d'un peuple et inculquent à l'enfant les notions de bravoure, de détermination et de dévouement à la communauté. De la même façon, les mythes africains qui ont contribué à l'éducation du petit Sédar, lui ont donné une vision du monde conforme à sa culture, ils lui ont apporté joie, bonheur, plaisir, illumination intérieure et une envie d'en savoir plus. De la même façon, les contes traditionnels africains mettent en évidence un système de valeur et visent à inculquer à l'enfant un nombre de qualités telles que la bonté, la prudence, la générosité et la dignité. Ainsi, le plus souvent, à la fin de sa narration, le conteur tire toujours une conclusion à travers laquelle il met en exergue la leçon, voire la morale que le conte cherche à transmettre.

De ce fait, l'une des principales fonctions du conteur est d'être instructeur des pratiques sociales et culturelles ; à travers ses dires, il se propose de mettre en valeur la structure sociale, le rôle des différentes composantes de la société et les diverses activités qui marquent la vie quotidienne des africains. Parfois, pour enseigner la morale ou pour faire passer son message à son auditoire, le conteur donne tantôt la parole aux animaux comme dans une fable, tantôt aux êtres humains et parfois même, ce sont des fantômes imaginaires qui prennent la parole.

Ainsi, La belle histoire de Leuck le lièvre de Senghor, parue en 1953 représente, à l'instar de ces contes traditionnels qu'il a entendu enfant, une sorte d'étincelle à visée pédagogique qui viendrait témoigner de la nostalgie du « Royaume d'Enfance ». Cet ouvrage se présente sous forme de manuel pédagogique dont le contenu sert à transmettre les valeurs culturelles africaines que Senghor a acquises durant son enfance lors de ces longues soirées de contes auxquelles il a assisté. Ainsi, à l'instar du conteur traditionnel qui a animé les longues soirées au Royaume d'enfance, Senghor donne la parole aux animaux pour enseigner la morale aux enfants et faire passer ainsi son message.

Aussi, cet ouvrage est caractérisé par un style de narration qui s'apparente avec celui du conteur traditionnel, de ce fait, il se caractérise par la mise en abîme des paroles de la vie africaine, ainsi que le recours à la répétition et à la reprise dont le conteur traditionnel se servait jadis pour mettre l'accent sur un aspect intéressant du conte. Or, Senghor recours assez souvent à la répétition; cette dernière semble être un procédé d'emphase que Senghor adopte souvent dans ses récits, à l'instar de Claudel et de Saint-John Perse, pour frapper et mettre en évidence sa pensée.

Par ailleurs, la langue française se trouve parfois dans l'incapacité de prendre en charge cette signification africaine, du coup, Senghor ne trouve pas dans cette langue venue d'ailleurs un équivalent qui puisse exprimer son idée à son peuple, il recours alors à des mots ou expressions africaines que certains lecteurs ne comprennent pas. Il s'explique ainsi sur cette pratique dans son Dialogue sur la poésie francophone : « *certaines lecteurs se sont plaint de trouver dans mes poèmes des mots d'origine africaine, qu'ils ne « comprennent » pas. Ils me le pardonneront : il s'agit de com-prendre moins le réel que le surréel-le sous-réel. J'ajouterai que j'écris, d'abord pour mon peuple. Et celui-ci sait qu'une kora n'est pas une harpe, non plus qu'un balafon un piano. Au reste c'est en touchant les Africains de langue française que nous toucherons le mieux les Français et, par-delà mers et frontières, les autres hommes. Cependant, mon intention n'est pas de faire de l'exotisme pour l'exotisme, encore bien de l'hermétisme à bon marché* » En guise d'illustration, considérons les exemples

suivants, tirés du poème Chaka: *Bayété Baba, ndéissane* qui est un mot wolof et qui a tout les sens de pécaïre. Il exprime aussi bien l'attendrissement que l'admiration.

Aussi, en Afrique, les conteurs accompagnent souvent leurs narrations avec des chants et des refrains. Les refrains, souvent repris par les membres de l'auditoire, permettent au conteur de vérifier que son auditoire le suit d'une part, et de réveiller ceux qui somnolent ou dorment d'autre part. Les conteurs aussi font beaucoup de répétitions ou de reprises, soit pour mettre l'accent sur un aspect intéressant du conte, soit pour attirer l'attention de l'auditoire sur un point important. Nous constatons que dans ses poèmes, Senghor à l'habitude des répétitions, voire des reprises entières de mots et de groupes de mots. A travers la répétition, le poète ne valorise pas uniquement son imprégnation du style orale de son terroir, mais il mobilise toutes ses aptitudes discursives. En effet, le lecteur qui remarque le poète se répète constamment dans ces écrits, doit prendre conscience de ces répétitions et dès lors, se demander leur raison d'être.

Tandis que le conteur traditionnel joue à la fois le rôle d'informateur, d'animateur culturel et d'instructeur de pratiques culturelles, le Griot est celui qui par la force du verbe, permet la résurrection du passé, il est, pour reprendre les propos de Jacques Chevrier :

Celui qui fait revivre le passé, il est le narrateur de l'histoire du monde, le détenteur de l'histoire du monde, le détenteur des récits relatifs aux fondations des empires, aux généalogies, aux faits et aux gestes des hommes illustres.⁴¹

La figure du griot était fort présente dans la petite enfance du poète au point que lorsqu'on lui demande d'évoquer les figures qui ont le plus marqué son itinéraire poétique, il cite d'abord les poètes traditionnels, surtout les « griots », ces gardiens de la tradition orale en Afrique de l'Ouest qui représentaient en Afrique Noire la mémoire sociale du groupe. Ces derniers représentent le trait d'union entre les générations, ils retiennent les faits et les événements importants de leurs temps et ceux des temps passés et veillent à leur bonne transmission aux

⁴¹ Jacques Chevrier, Op. Cit.

générations futures ; ils sont ainsi considérés comme des encyclopédies vivantes. Le Griot est celui qui, par la force de sa parole, fait ressusciter le passé, celui qui informe les générations présentes sur la vie des générations passées, il est aussi celui qui, par sa présence lors des cérémonies, chante les louanges des personnes vivantes ou décédés ; celui pour qui l'art de la parole n'a pas de secret:

Nous sommes des sacs à paroles, nous sommes des sacs qui renferment des secrets plusieurs fois séculaires. L'Art de parler n'a pas de secret pour nous, sans nous, les noms des rois tomberaient dans l'oubli, nous sommes la mémoire des hommes ; par la parole, nous donnons vie aux faits et gestes des rois devant les nouvelles générations. Je tiens ma science de mon père Djeli Kedian, qui la tient aussi de son père ; l'Histoire n'a pas de mystère pour nous ; nous enseignons au vulgaire ce que nous voulons bien lui enseigner, c'est nous qui détenons les clefs des douze portes du Manding⁴².

Ainsi, le style du griot se fait remarquer, par exemple, dans les louanges de Chaka que Senghor, par le biais du Chœur et du Coryphée, présente en ces termes :

*Il va donc nous quitter ! Comme il est noir, C'est l'heure de
La solitude.*

Célébrons le zoulou, que nos voix le confortent.

Bayété Bâba ! Bayété o Zoulou

Tu es le Zoulou par qui nous croissons dru, les narines par

Quoi nous buvons la vie forte

Bayété Baba ! Bayété o Zoulou!

Aussi, et à l'instar du griot, Senghor nous fait revivre par la force de sa parole poétique, l'histoire du grand roi Kaya Magan et celle de son empire. En effet, à travers ce poème, le lecteur découvre un épisode de l'histoire du grand empire du Wagadou, cet épisode correspond à la période de l'apogée de l'empire, celle où règne la dynastie des Cissé, le roi avait pour titre Kaya Magan. C'est d'abord en historien que Senghor écrit son poème dont le titre est Kaya Magan, ainsi, toute personne qui s'intéresse à l'histoire de l'ancien empire du Mali

⁴² Niane Tamsir Djibril, *Histoire des Mandingues de l'Ouest - Le royaume du Gabou*, Karthala-Arsan, Paris, 1990.

trouvera dans ce poème un nombre considérable de renseignements. Cependant, Senghor choisit dans l'histoire ce qui lui convient à l'instar du griot, qui sélectionne subjectivement, pour les besoins de l'art, les exploits dignes de significations. Sa vision du Wagadou est ainsi toute entière focalisée sur la figure du roi, et c'est à partir de ce personnage qu'il évoque l'empire, le peuple et l'histoire comme une grande fresque dont ce roi demeure le centre.

Enfant, Senghor a entendu les poètes de son village chanter ou rythmer les poèmes gymniques en langue sérère. Dans ce genre de poésie, le poète crée son poème dans le feu de l'action, habituellement pendant une séance de lutte traditionnelle, et il doit inscrire sa parole poétique dans le rythme du tam-tam. Cette poésie est souvent pratiquée par les femmes. Senghor a recueilli ces poèmes principalement auprès de trois poétesses Sérères qu'il nomme ses trois Grâces, Koumba N'Diaye, Siga Diouf et surtout la sublime poétesse de son village, Marône N'Diaye, qui a composé et chanté plus de 2000 poèmes et dont il s'est fait l'élève fervent durant quelques mois, qui a nourri l'imagination de Senghor. Ce sont ces « trois Grâces », qui, « par leurs poèmes-chants et leurs commentaires, ont révélé au poète les caractères essentiels de la poésie sérère, et partant, de la poésie négro-africaine ».

Ainsi, comme les Lamantins qui, selon le mythe africain, vont boire à la source, Senghor se tournera toujours vers sa culture originelle pour produire du poétique : « *la vérité est que j'ai surtout lu, plus exactement écouté, transcrit et commenté des poèmes négro-africains (...).*⁴³ »

Ce texte premier deviendra ainsi l'hypotexte constant de son œuvre poétique :

C'est moi qui ai gardé le plus de liens avec les muses sous les formes de mes trois Grâces, les poétesses populaires de mon village : Koumba N'Diaye et Maronne N'Diaye et Siga Diouf. Ce sont elles qui, par leurs poèmes –chants et leurs commentaires, m'ont révélé les caractères essentiels de la poésie sérère et, partant, de la poésie négro-africaine. Quand, à la première version d'un poème écrit d'un seul jet, je me désole, pensant à la beauté de celui que l'une ou l'autre m'avait chanté à mi-voix...⁴⁴.

⁴³ Léopold Sédar Senghor, Postface à *Ethiopiennes*, op. Cit., p 157.

⁴⁴ Ibid., p. 160.

L'une des caractéristiques essentielles de cette poésie orale est sa musicalité : « *la poésie orale, se sont des paroles plaisante au cœur et surtout à l'oreille* » car, les poètes nègres sont avant tout des « auditifs », des chantres et non pas des visionnaires. Le chantre est un chanteur, étymologiquement, un poète qui célèbre par son chant. L'artiste traditionnel a besoin du soutien de la musique non seulement pour lui permettre de souffler, mais aussi pour imprimer un certain rythme, une certaine vitalité, au texte oral. Il ne s'agit plus dès lors d'une simple pause musicale ou d'un ornement gratuit, mais d'un véritable complément indispensable au poème : « *les poètes gymniques de mon village, les plus naïfs, ne pouvaient composer, ne composaient que dans la transe du tam-tam* ».

Ainsi, et pour renforcer sa référence à la culture orale africaine, Senghor donne à un nombre de ses poèmes des titres, ou des sous-titres qui font référence à des genres Wolof ou Sérère. C'est ainsi que dans la pièce d'Hosties noires intitulée « *Taga de Mbaye Dyob* » (p. 97), le terme wolof « *taga* » désigne un type de chant de louange dans la culture orale de cette société, terme qui est en parfaite harmonie avec l'orientation générale du poème de Senghor qui y fait l'éloge d'un tirailleur.

Pour renforcer cet effet d'ascendance, Senghor, notamment dans son recueil Ethiopiennes, indique un accompagnement instrumental recommandé pour chaque poème, ce qui renvoie à l'audition plus qu'à la lecture et suggère ainsi un contexte d'énonciation orale. Aussi, la plupart des instruments évoqués appartiennent à des cultures, essentiellement mandingue, Ouest Africaines, peule ou sérère-wolof: le « *tabala* », tam-tam de guerre, rythme le poème d'ouverture « *L'homme et la bête* », car il évoque le combat de forces antagonistes, celles du bien et du mal, combat épique. Inversement, l'hymne au « *Congo* » est un « *guimm pour trois khôras et un balafong* ». Plus loin, dans « *D'autres chants* », où la culture occidentale finit par dominer l'identité africaine « *les flûtes* » côtoient les « *balafongs* » et le son de l'orgue l'emporte sur le « *tam-tam* ». Ainsi, l'instrument non seulement rend compte de l'importance de la musique, mais parle de lui-même. Grâce à lui le poème devient « chant », mais il exprime,

comme tous les chants, tantôt la joie, tantôt la ferveur et l'exubérance, allant même jusqu'au désarroi.

Ainsi la musique se confond pour Senghor avec la substance même de ses poèmes et la langue poétique ne peut que la refléter. Elle est partout dans Ethiopiennes.

I-1-2/ Mystique du Royaume d'Enfance :

Né à Joal en pays sérère, Senghor a le sens du sacré, du rituel et des épreuves initiatiques, du lien entre les mondes, Vie et Mort, monde des Ancêtres et monde des Esprits, Réel et Surréal : « *Déjà au Royaume d'enfance je croyais* », disait-il. Par conséquent, ce serait mutiler indûment « le collier de perles noires » que de négliger la part religieuse qui a beaucoup influencé l'enfance de Senghor. En effet, l'enfant de Joal tout en étant imprégné de la tradition de son terroir, avait été parallèlement l'élève des Pères. Cependant, la première religion fut celle de sa culture de base, de la culture sérère à savoir l'animisme enseigné par l'oncle maternel durant sa première enfance. En effet, c'est dans une atmosphère purement spirituelle que Senghor va vivre les premières années de son enfance, il sera immergé durant ses sept premières années dans la religion traditionnelle sérère essentiellement fondée sur le culte des ancêtres ; une religion où « *tout vit, tout possède une âme : l'astre, l'animal, la plante, le caillou. C'est l'animisme négro africain ou chaque doué de caractères sensible se fait homme, un homme qui participe de Dieu, qui a gardé une partie de sa merveilleuse puissance* ».

On peut lire dans de nombreux dictionnaires que le concept d'animisme a été créé par Edward B Tylor, un anthropologue anglais du XIXe siècle qui l'a utilisé pour la première fois dans son étude publiée en 1871 sous le titre « *Primitive Culture* ». Il y définit l'animisme comme « *la conception invétérée de l'existence d'êtres spirituels qui caractérise l'idée fondamentale du spiritualisme par rapport au matérialisme philosophique* ». Taylor précise qu'il favoriserait le terme de « spiritualisme » au terme « animisme », « mais qu'il ne voulait pas utiliser le terme « spiritualisme » parce qu'il désignait une secte moderne, particulière qui, en outre, défendait des « positions spiritualistes extrêmes ». C'est

pourquoi il a choisi le terme « d'animisme » pour désigner le spiritualisme au sens large du terme, c'est-à-dire comme « conception de l'existence d'êtres spirituels en général ». La caractéristique de cette conception religieuse serait l'idée que des êtres spirituels influent sur ce qui se passe dans le monde matériel.

Le jeune Sédar grandissait en âge et surtout en sagesse s'enracinant davantage dans la culture sérére avant de s'ouvrir à une autre éducation : l'éducation chrétienne, sans pour autant oublier la religion des ancêtres, cette religion que Senghor qualifie d'authentique et définit ainsi comme : « *le lien qui donne son unité à l'univers, qui unit Dieu à l'élyme et au grain de sable* ». Ainsi, ses deux prénoms renvoient à des cultures et à des spiritualités différentes et sont inscrits dans son nom l'animisme et le catholicisme.

Cependant, sa foi animiste n'était nullement incompatible avec la foi chrétienne naissante chez le jeune adolescent qu'il était. Loin d'avoir constitué une rupture entre les deux, ce fut un tournant : les pères enseignants avaient compris qu'il fallait consolider l'enfant dans sa culture originelle, qu'il fallait rendre cohérentes les valeurs morales qu'il avait déjà intégrées et celles qui provenaient d'un enseignement catholique. Alors il reçut « une double éducation : en français et en wolof, laïque et religieuse⁴⁵ ».

Léopold Sédar Senghor, alors président de la république disait :

L'univers chrétien ressemblait tellement au Royaume d'Enfance, avec ses morts, ses Saints, ses anges et la Vierge Marie, si belle, si bonne et parfois noire, et le petit Jésus était si doux ! Et Dieu Sène était si proche ! Et ce monde chrétien où Blancs et Noirs se côtoyaient familièrement, affectueusement me paraissait tellement plus pittoresque et merveilleux⁴⁶.

Aussi, dans sa poésie, les deux spiritualités coexistent dans une harmonie absolue même si la présence du « mysticisme païen » se fait plus modérée dans ses poèmes mais demeure présent vu la forte influence animiste dans laquelle il a immergé durant sa première enfance : « *ma sève païenne est un vin vieux qui ne*

⁴⁵ Senghor, idem, p.48.

⁴⁶ Horizons Africains, N°233, 1970.

*s'aigrit, pas le vin de palmes d'un jour*⁴⁷ ».

Ainsi, en renouant avec la foi païenne, Senghor exprime sa fidélité à la tradition animiste et sa volonté de réintégrer le Royaume d'Enfance :

J'étais animiste à cent pour cent. Tout mon univers intellectuel, moral, religieux était animiste, et cela m'a profondément marqué. C'est pourquoi dans mes poèmes j parle souvent du Royaume d'Enfance⁴⁸.

De ce fait, Senghor tente à travers ses poèmes de réaliser un dialogue, une sorte de « correspondance » entre la religion du Christ et de la Foi païenne. C'est-à-dire une cohabitation, un vivre-ensemble du Christianisme et de l'Animisme de sorte que l'un informant l'autre, le complète, pour lui procurer une dimension nouvelle, humaine et spirituelle.

Ainsi, les esprits des Ancêtres, tels que Sira Badral et la Reine de Saba, continuent, à travers la poétique senghorienne, de vivre dans une harmonie totale avec la pensée dogmatique chrétienne : « *on a parlé de mes poèmes « chrétien », et que j'y mêle mes héros aux saints et mon Dieu sérère au Dieu chrétien. J'ai assimilé ceux-ci à ceux là, « acculturé » comme vous dites, ceux-là à ceux-ci. Je sais que derrière mes Trois Grâces, enracinées dans la terre sérère, et les inspirants, il y'a toute une lignée d'Ancêtres, d'initiés, qui, dans les bois sacrés, les « Serpents » comme nous disons, ont entendu la voix, chanté et dansé la danse du Dieu. Et à leur tour, ils ont récréé le monde et l'univers, plus vastes, plus complexes, plus vivants. Ce que, par mes poèmes, je voudrai refaire : plus actuels, plus fraternels, plus beaux* »⁴⁹.

En définitif, il convient de retenir que la sagesse senghorienne réside dans la réponse qu'il donne à l'appel des Ancêtres, et cette réponse est justement celle de l'enracinement dans une aire « *incurablement religieuse* ». En effet, « prenant son bâton de pèlerin », Senghor adhère aux Cosmogonies séréro-africaines et découvre que la véritable source où s'abreuver est d'abord celle des Ancêtres.

⁴⁷ Léopold Sédar Senghor, *Chants d'ombre, "Que m'accompagnent Koras et balafon"*, in *Œuvre Poétique*, Op. Cit. p.32.

⁴⁸ Léopold Sédar Senghor, *La poésie de l'action*, Op. Cit. p. 45.

⁴⁹ Léopold Sédar Senghor, « *Dialogue sur la poésie francophone* », in *Œuvre Poétique*, Op. Cit. p. 388.

Ainsi, le fond animiste se retrouve-t-il dans sa poésie anéantissant toute frontière entre les vivants et les morts.

Il convient enfin de retenir que le désir, le rêve, l'objectif du poète Senghor, est de suggérer au coeur du lecteur, de celui qui participe, en le lisant, à la vérité cachée de toutes choses, qu'il y a quelqu'un derrière le monde, dans le monde, « *comme un trésor caché dans ce champ, une eau vive et vivifiante par laquelle le champ devient moisson* ».

Ce trésor a pour nom, l'édification de la « Civilisation de l'Universel » qui passera nécessairement par celle de la Spiritualité de cette Civilisation, celle du retour à Dieu. Ainsi, les deux religions vivaient dans une harmonie totale chez l'enfant de Joal et sa formation catholique qui aurait pu constituer une rupture et être ainsi à l'origine d'un bouleversement fût au contraire un enrichissement pour son verbe et un grand tournant dans sa vie. Il dit ainsi avoir rapproché, voire concilié les traditionnels antagonismes et cela en harmonisant constamment les divers apports qu'il a reçus tout au long de son itinéraire spirituel :

Me sera-t-il permis de finir en évoquant une expérience personnelle ? Je songe à ces années de jeunesse, à cet âge de la division où je n'étais pas encore né, déchiré que j'étais entre ma conscience chrétienne et mon sang sérère. Mais étais je sérère, moi qui portait un nom malinké et celui de ma mère était d'origine peule ? Maintenant, je n'ai plus honte de ma diversité, je trouve ma joie, mon assurance à embrasser, d'un regard catholique, tous ces mondes complémentaires⁵⁰.

Ce passage d'une religion à une autre, sans pour autant abandonner la première, se double d'une autre transition, aussi importante et aussi difficile que la première : il s'agit bien de cette transition linguistique. Partant de ces modèles africains incarnés par les grandes figures du royaume d'enfance, des figures qui véhiculaient principalement des valeurs ancestrales, l'enfant de Joal se trouve confronté à de nouvelles valeurs véhiculées par une langue étrangère, dans laquelle il va exceller durant toute sa carrière, à savoir celle du grammairien et du poète. Cette langue va lui faire découvrir d'autres horizons dont le plus important demeure celui de la littérature française avec toute sa richesse et la diversité de ses

⁵⁰ Léopold Sédar Senghor, *L'Afrique s'interroge : subir ou choisir*, in *Liberté I*, p. 92

écrivains qui sont à l'origine des premières lectures du poète qui l'ont beaucoup influencé avant même de se mettre à écrire.

Ainsi, dans son Dialogue sur la poésie francophone, Senghor lève le voile, dans une lettre adressée à Trois Poètes de l'Hexagone, sur ses premières lectures auxquelles il n'en demeure pas indifférent : « *Bien sur, il y'a les poétesses populaires de mes villages d'enfance, Djilor et Joal, mes Trois Grâces. Il reste que, si celles-ci ont été mes premières audiences, avant l'âge de dix ans, elles n'ont pas été mes premières lectures. Mes premiers auteurs, je les ai partagés avec vous trois. En me référant à vos biographes, ce furent, entre autres, Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valery, Claudel, Saint-John Perse. Des poèmes de la rigueur dans la forme, de la liberté, voire du délire dans l'imaginaire*⁵¹ ».

I-2-/- Senghor le Maître -de -la langue française :

« *Le Maître-de-langue* », un titre que Senghor s'approprie et qui rend bien compte de sa position intellectuelle : « *Seigneur, vous m'avez fait Maître- de-langue, Moi le fils du traitant qui suis né gris et chétif* », ainsi, chez Senghor, « Maître-de-langue » désigne le poète. Aussi, cette expression est le décalque littéral de la formule mandingue « *Kuma tigi* » s'appliquant habituellement à l'artiste de la parole accomplie.

A l'âge de sept ans, et au grand désespoir de Gnilane, le père arrache Senghor aux bras de celle-ci pour le confier aux missionnaires. De ce fait, l'enfance de Senghor s'interrompt au prix d'une plaie à jamais refermée : lors que son père décide de le scolariser. En 1913, il part à la découverte de l'école des « Blancs » et, avec elle, « les « blandices » de la langue française ». Très vite, il apprécie les ressources conceptuelles autant que les richesses intellectuelles et culturelles de cette « langue venue d'ailleurs »

J'ai quitté ma mère en disant adieu au Royaume d'Enfance, confie Senghor. Pendant ces sept ans, j'avais vécu en me développant harmonieusement. J'avais vécu heureux dans un monde de bonté et de beauté, de dignité et de liberté.⁵²

⁵¹ Léopold Sédar Senghor, *Dialogue sur la poésie francophone*, in *Œuvre poétique*, Le Seuil, 2006, p. 370

⁵² *Poésie de l'action*, Op. Cit., p.45

A sept ans ; le jeune Senghor fut envoyé à la mission catholique de Djilor, auprès du père Dubois. Ainsi, les missionnaires vont s'employer à lui apprendre le catéchisme et le wolof avec quelques rudiments du français : « *Quand je suis allé à la Mission catholique de Ngazobile, en 1914, je pensais déjà en wolof. Un an après, je pensais en français, et un peu en chrétien ; mais je sentais toujours en sérère... les esprits de l'animisme et le Dieu catholique, avec ses anges et ses saints, vivaient en bonne intelligence chez moi.* ».

Les missionnaires ont si impressionné le jeune Sédar par leur discours individualistes et égocentriques, dès lors, par identification à ce monde ordonné tant valorisé par les missionnaires, Senghor nourrit l'idée de devenir prêtre en affirmant que :

L'éducation chrétienne m'a fait beaucoup de bien. J'avais un tempérament coléreux, mais la direction de conscience et la confession m'ont appris à me maîtriser, à me discipliner⁵³.

Cependant, cette phase de réception passive qu'a connue Senghor durant son séjour chez les Pères ne dura pas longtemps pour ainsi s'estomper dès son arrivée en 1922 à Dakar au collège Libermann devant le père Lalouse :

Saint homme dur, qui insistait beaucoup sur nos défauts nègre et dénonçait notre retard sur le plan de la civilisation. Comme j'avais reçu une éducation bourgeoise et même aristocratique, je réagissais en affirmant déjà que nous avons nous aussi une civilisation.⁵⁴

Ainsi, la remise en cause de la théorie du « Soyez Nègres avec les Nègres pour les amener à Jésus » coûta à Senghor son renvoi du collège Libermann pour la troisième du cours secondaire et laïque qui deviendra le lycée Von Vollenhoven. Et c'est à ce moment là que le génie de Senghor se révèle chaque jour davantage, ainsi il ne cesse de témoigner une grandeur dans la capacité de

⁵³ Jean Rous, *Léopold Sédar Senghor un président de l'Afrique nouvelle*, Edition Jean Didier, 1967, p.15

⁵⁴ Ibid.

recherche, de mémorisation, de comparaison et de démonstration.

Il s'identifie ainsi dès l'école laïque de Dakar à ses professeurs et cela en développant cette volonté du savoir, cet amour de la découverte qu'il a tant cultivé durant ses multiples escapades au cœur du pays sérére en compagnie de l'incontestable oncle maternel Toko Waly, et cette aisance de la rhétorique que Ngà, la nourrice lui a inculquée dès les premières années d'enfance et qui le détermina à s'orienter vers les Lettres une fois arrivé à Paris où il fera partie de la première génération d'étudiants africains et antillais qui ont fait leurs études supérieures en métropole.

Dès lors, Senghor se rend vite compte que pour réaliser son rêve de poète, il lui est indispensable de maîtriser la langue surtout lorsqu'il s'agit du français, une langue « venue d'ailleurs » : « *si, dans la poésie, l'élan créateur ou la puissance mythique doit avoir la primauté, la priorité revient à la maîtrise du langage, mais aussi de la langue. Sans quoi il ne peut y avoir de parole poétique. Surtout lorsqu'il s'agit de la langue française, et ce n'est pas par hasard que les meilleurs poètes francophones du Tiers Monde sont passés par l'Université ou la « Grande Ecole* »⁵⁵.

Ainsi, comme Césaire, Damas, et tous ceux de sa génération, Senghor s'est lancé avec l'ardeur que l'on sait dans la connaissance profonde de la langue française. Pour en devenir ainsi totalement maître et en tirer toute la force, il a choisi la voix des grammairiens des langues mères du français, à savoir le latin et le grec :

Vous savez, j'ai eu l'insigne honneur- et la chance- d'être l'élève des grands maîtres qui ont révolutionné la Linguistique et la Stylistique. Ils avaient pour noms : Ferdinand Brunot, Charles Bruneau, Marcel Cohen, Alfred Ernout, Paul Mazon, Emile Bourguet, Lilian Hamburger. Et j'oublie sans doute quelques noms de cette pléiade⁵⁶.

Ce sont ces grands noms qui ont révolutionné la linguistique et la stylistique et dont Senghor a eu la chance d'être l'élève durant sa formation à Paris, qui lui ont fait découvrir le « génie français » : « *Ce qui attira d'abord mon*

⁵⁵ *Dialogue sur la poésie francophone*, Op. Cit., p.389.

⁵⁶ P.Dumont, *Le français et les langues africaines*, Paris, ACCT, Karthala, 1983, p.16.

attention chez mes maîtres ce fut cet intérêt, cette gentillesse portée à leurs élèves de couleur. Ce refus de discrimination raciale, qui, peu à peu, devenait, dans les faits, discrète faveur, sans favoritisme au demeurant. C'était là, pour moi, le premier trait du génie français».

Ainsi, c'est de cette riche formation universitaire que provient cette subtilité de l'écriture, cette richesse du vocabulaire et la force de la grammaire qui va ainsi contribuer à sa maîtrise de la langue française par une sensibilisation approfondie à toutes ses composantes linguistiques. Etant agrégé de grammaire classique, Senghor s'est familiarisé avec toutes les subtilités de la langue française, poussant ses virtualités jusqu'à leurs limites et recourant aux besoins et aux modèles syntaxiques latins. Et pour avoir finement étudié le français, Senghor lui trouve de réelles vertus : *« pourvue d'un vocabulaire abondant grâce en partie, aux ressources du latin et du grec »* dit-il *« le français est une langue concise (...), une langue précise et nuancée, donc claire. Il est, partant, une langue discursive, qui place chaque fait, chaque argument à sa place, sans en oublier un. Langue d'analyse, le français n'est pas moins une langue de synthèse⁵⁷ ».*

Dès lors, Senghor se révéla non seulement un écrivain sensible, entre autre à la qualité d'expression, mais aussi un défenseur et un illustrateur, par ses poèmes d'une langue qui lui est imposée certes, mais aussi pour laquelle il a lui-même opté pour écrire. Enfin, nul ne contestera que Senghor soit un maître de la langue française au sens très Sérère et très africain de maître de langue, maître de science, *« maître de rame »*, selon la formule qu'il a tirée lui-même de sa langue maternelle.

D'autres rencontres guideront ses découvertes, parmi ces dernières, les futurs parlementaires et hommes politiques, Georges Pompidou dont la rencontre donna à Sédar une nouvelle impulsion car elle a facilité son intégration au milieu ; Aimé Césaire, Robert Verdier, ou écrivains, comme Paul Guth, Robert Merle, Henri Queffelec. Avec ces derniers, Senghor va découvrir toute la littérature française ; il a appris à connaître tous les grands poètes français, les classiques et

⁵⁷ Léopold Sédar Senghor, *« le français langue de culture »*, Revue *L'Esprit* N°311, 1962, p. 840.

les modernes : « *quelques élèves de ma promotion de l'Ecole normale avaient un penchant très marqué pour la littérature en général et pour la poésie ne particulier. Mes amis et moi-même passions de longues heures à lire et à commenter Les fleurs du mal de Baudelaire, Paroles ou La pluie et le beau temps de Prévert, Le livre de la pauvreté et de la mort de Rainer Maria Rilke (...). Mes préférences allaient à l'œuvre monumentale de Victor Hugo, « un si magnifique répertoire d'analogies humaines et divines... », Selon l'auteur des Fleurs du mal, critique avisé du grand poète ».*

Parler des influences européennes nous amène à évoquer un mouvement qui a beaucoup marqué le poète : il s'agit du mouvement surréaliste qui a beaucoup influencé Senghor. Le surréalisme est un mouvement culturel européen qui toucha non seulement la littérature, mais aussi la peinture et la sculpture. L'Ecole Dada et le surréalisme suppriment avec fracas le vers, la rime et les strophes et la logique syntaxique de la poésie classique. Ils entament, avec André Breton et Tristan Tzara, la plus grande révolution de l'histoire des lettres. Ils vont assigner à la littérature l'exploration de cet inconscient révélé par les travaux de Freud, et que des siècles de rationalisme (depuis Descartes) et de religion (chrétienne) ont refoulé dans l'âme de l'homme occidental. La littérature devient une aventure, une quête du soi inconnu, un voyage vers des musiques inouïes, vers des rivages irréels, surréels. Le mot d'ordre est la liberté totale des sujets et des formes.

Entre 1920 et 1940 l'art surréaliste domine toute l'Europe. Dès lors, une question s'impose : pourquoi le surréalisme va-t-il séduire les poètes de la négritude : Damas, Césaire et Senghor qui fut l'ami de Tzara ? La réponse est : pour sa capacité de révolte, pour son refus du rationalisme et de la morale occidentale, pour son intérêt pour les arts nègres surtout : « des siècles de rationalisme sont passés par là, faisant un mur de ce qui était voile transparent. C'est le mérite du surréalisme d'avoir révélé que deux mots concrets y suffisaient et que l'image était d'autant plus forte que « les rapports de deux réalités

rapprochées » étaient plus « lointains ⁵⁸ » ⁵⁹

Mais pour les africains et les antillais le surréalisme a servi à autre chose ; dans son *Cahier d'un retour à pays natal*, Césaire utilise abondamment la méthode surréaliste qui lui servit, comme il l'a dit lui-même, à explorer ses grandes profondeurs « l'inconscient n'est jamais facile d'accès, l'inconscient de l'homme antillais est plus verrouillé encore par trois cents ans d'aliénation coloniale »⁶⁰.

Parmi les poètes modernes qui ont influencé Senghor, trois noms se détachent : au premier rang, Paul Claudel. En parlant de ce dernier, Senghor disait : « *si j'ai beaucoup lu par profession et maintenant, par plaisir, il reste que, parmi les français, c'est le poète Paul Claudel qui m'a le plus charmé, partant, influencé* ». Il ajoute même : « *Ne serait-ce que sous la forme du verset, que j'ai finit par adopter*⁶¹ ».

Senghor a précisé les affinités qui l'unissent à Claudel. A la base, une foi catholique commune et une conséquence sans doute de celle-ci, une commune vision de l'homme, de la création, en particulier de la poésie. Pour les deux poètes, la parole faite verbe possède une force qui donne au poète un pouvoir créateur : nommer, c'est créer.

Aussi, l'une des fonctions du poète est de rétablir l'harmonie dans le monde poétisé, et l'harmonie est inséparable de la musique. Senghor, comme Claudel, prend comme métaphore de cette harmonie, l'union entre l'homme et la femme. D'où, pour les deux poètes, une même prédilection pour la figure de la femme qui est la figure favorisée de leur univers poétique. Comme par un effet d'enchaînement, l'union présuppose l'amour et c'est cette relation amoureuse qui envahit et nourrit la relation des deux poètes au monde et qui est aussi l'image préfigurant leur relation au Créateur. Ainsi, le poète, et par sa parole poétique, réintroduit l'harmonie et la musique du monde.

⁵⁸ André Breton, *Premier manifeste du Surréalisme*, (Editions Du Sagittaire)

⁵⁹ Léopold Sédar Senghor, *Dialogue sur la poésie francophone*, op. , Cit. p. 159

⁶⁰ Témoignages d'Aimé Césaire

⁶¹ Léopold Sédar Senghor, *La parole chez Paul Claudel et chez les negro africains*, essai, Grasset, Paris, 1996

Senghor note dans la longue étude qu'il a consacrée à Paul Claudel, et dont le titre est *La parole chez Paul Claudel et chez les négros africains*, que son verset est le moteur d'un style « rhapsodique » à base de répétitions et de ruptures ; d'un rythme comparable à celui de la poésie négro africaine. Pour Senghor, Claudel est l'un de ces rares poètes qui ont su accorder au rythme la place éminente qui lui revient. Aussi, comme nous allons le voir avec plus de clarté dans le chapitre prochain, la parole rythmée chez les négros africains est considérée d'essence religieuse ; mais cette parole rythmée est aussi considérée d'origine religieuse chez les écrivains chrétiens comme Claudel.

Pour ce dernier, la religion est un ingrédient indispensable pour que la poésie soit pérenne. Il s'explique ainsi dans son ouvrage: la poésie française pendant les XVII et XVIIIe siècle a été simplement « un moyen concis, spirituel et harmonieux d'exprimer des pensées. C'était une façon de parler en proverbes et sentences frappantes, un peu à la manière des gens de la campagne ». Au XIX siècle, c'était bien « de la vraie poésie, mais c'était de la poésie sans Dieu ». Beaucoup de poètes du XIX siècle avaient du talent et même du génie, mais ils n'avaient pas la foi. Et si leur œuvre fait à certains l'effet « d'un amas de décombres, je voudrais vous montrer que la cause de ce rapide déclin n'est pas qu'ils manquaient de talent, mais ils manquaient de religion, c'est-à-dire qu'à leur talent et à leurs œuvres manquait un ingrédient essentiel ».

Ainsi, pour Claudel, la religion est d'un apport avantageux à la poésie. Mais cela ne veut pas dire que tout bon catholique soit bon poète. Parce que, selon Claudel, le talent ainsi que l'inspiration poétique, sont telle la prophétie, une grâce, ce que les théologiens appellent « *gratia gratis data* ». Ce qui fait que le poète catholique a sur ses confrères un immense avantage qui découle de sa religion.

Claudel s'explique plus loin et nous donne ainsi trois secours et profits que la Religion apporte à la poésie. Nous allons nous contenter d'indiquer le plus important de ces profits ; il s'agit bien de la Louange. Selon Claudel, la foi en Dieu permet d'abord la Louange. « *La Louange est peut être le plus grand moteur de la poésie, parce qu'elle est l'expression du besoin le plus profond de l'âme, la*

*voix de la joie et de la vie, le devoir de toute la création, celui en qui chaque créature a besoin de toutes les autres. La grande poésie depuis les hymnes védiques jusqu'aux Cantiques du Soleil du Saint François est une louange. La louange est par excellence le thème qui compose. Personne ne chante seul, même les étoiles du Ciel, lisons-nous dans les Livres Saints, chantent ensemble*⁶² ».

Ainsi, nous pouvons avancer que l'influence de Claudel sur Senghor, à été d'abord d'origine religieuse pour devenir ensuite littéraire car le poète retrouvait en lui les fondements de la civilisation négro africaine: « *quand Césaire et moi nous avons, avec Alioune Diop et Léon Gontran Damas, lancé le mouvement de la Négritude, nous ne jurions plus que par Paule Claudel et Charles Péguy. Mieux, nous les avons négriifiés en les présentant comme les modèles des Poètes nègres' que nous voulions être* »

C'est cette convergence entre leur pensée religieuse et leur esthétique qui détermina Senghor, à opter pour le verset comme forme d'expression pour transmettre son message au monde. Cependant, comme nous allons bien l'illustrer dans le prochain chapitre, la naissance du verset chez Senghor et Claudel présente de nombreuses différences qui correspondent à la personnalité de chacun d'eux.

A coté de Claudel se trouve « le grand poète du Royaume d'enfance » : il s'agit bien de Saint-John Perse dont Senghor célébra la grandeur : « *Saint-John Perse réunit les vertus de toutes les poésies du monde* », « *Saint-John Perse est un poète de génie* », « *Saint-John Perse est le plus grand poète de langue française* ». Senghor comme beaucoup, mais sans doute plus que tout autre, se situe dans le sillage de Saint-John Perse, qui fut pour lui et pour son œuvre, pour reprendre les propos d'Armand Guibert, l'un des « génies tutélaires » aux côtés de Claudel, de Mallarmé et de Péguy.

Ainsi, revenant sur ses propres années de formation, Senghor discerna en lui « le réservoir d'influences accueillies en une jeunesse ivre de lectures abondantes, riche d'une inoubliable effervescence intellectuelle et poétique ». Tel qu'il indique dans la postface d'Ethiopiennes, c'est à la Libération que Senghor

⁶² Paul Claudel, *Réflexions sue la poésie*, Edition Gallimard, 1963, p. 182

aurait été confronté pour la première fois à l'œuvre de Saint-John Perse. Senghor consacra à ce dernier une étude critique intitulée « *Saint-John Perse ou poésie du royaume d'enfance* » qui avait préalablement paru dans la revue *La Table ronde* en Mai 1962. Il retrace avant toute chose dans cette étude, sa rencontre avec l'œuvre de Saint-John Perse dans un registre qu'on peut qualifier de religieux :

Je me souviens encore l'Événement. C'était, sur ma table, un nouveau numéro des Cahiers du Sud, où j'avais publié un poème en 1938. Nous étions sous l'Occupation. Dans ce numéro, un poème signé Saint-John Perse avait retenu mon attention. M'avait foudroyé comme Paul sur le chemin de Damas. Il s'intitulait Exil. Je connaissais le nom du poète, mais je ne l'avais pas encore lu, alors que j'avais, dans mes tiroirs, la matière de deux recueils⁶³.

L'« Événement » était monumental: il s'agit de l'idéal poétique qui se révèle à lui. Ainsi, à n'en pas douter, le contact avec l'œuvre de Saint-John Perse fut un moment fort dans l'itinéraire poétique de Senghor. Écoutons-le dans la postface d'*Ethiopiennes*, rédigée en 1954 :

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

Cependant, parler de modèles chez Senghor, c'est avant tout tenir un discours davantage sur le contexte de l'écriture senghorienne et cela n'a de sens que dans la mesure où nous plaçons au premier rang la spécificité de l'écriture du poète et son originalité. La poésie de Senghor n'est pas la somme des modèles dont nous avons parlé. Ces modèles préexistent à l'écriture dans le temps. Il est évident que l'on peut établir des rapports pertinents entre ces modèles et l'écriture du poète. Toutefois, ce qui est essentiel, c'est l'appropriation que Senghor a pu faire de ces modèles, en les fondant ou en les travaillant dans et par son écriture, ce qui donne à entendre une voix unique et inimitable : la voix du poète Senghor.

⁶³ Léopold Sédar Senghor, *Ce que je crois*, op. Cit., p. 210.

1-3 / Naissance d'une poésie métissée chez Senghor :

C'est dans une étonnante métaphore que Senghor identifie le poète africain au lamantin dans sa célèbre postface d'Ethiopiennes : « *en vérité, nous sommes des lamantins, qui, selon le mythe africain, vont boire à la source, comme jadis, ils étaient quadrupèdes ou hommes* ». Ainsi, c'est par le biais de l'écriture que le poète, remonte vers la source à l'instar de ces mammifères marins. Il remonte ainsi à la source de l'Afrique et accomplit ainsi ce « rite » aux sources de la Négritude ; par la langue poétique, le poète entend retrouver à la fois ses origines et celle de son peuple. De ce fait, il cite souvent Claude MC Kay : « *Plonger jusqu'aux racines de notre race et bâtir sur notre propre fond, ce n'est pas retourner à l'état sauvage : c'est la culture même* ».

Pourtant, l'œuvre poétique de Senghor constitue un paradoxe dans la mesure où elle n'est pas écrite dans une langue africaine, une langue du terroir, « maternelle », mais dans une langue « d'importation ». Il explique ainsi les raisons de ce choix dans la postface : nous écrivons en français, dit-il, « *parce que nous sommes des métis culturels, parce que si nous sentons en nègre, nous nous exprimons en français, parce que le français est une langue à vocation universelle, que notre message s'adresse aussi aux Français de France et aux autres hommes*⁶⁴ ».

Ainsi, et pour atteindre l'objectif qu'il s'est fixé et qui est celui de remonter aux sources de l'Africanité, Senghor va donc créer une langue nouvelle, qui coule dans le moule de la langue française tout en imprégnant ses structures de caractéristiques africaines. Par conséquent, on s'aperçoit rapidement que le texte senghorien, sans être une réelle « hétéroglossie », est pourtant quelque chose d'autre que du français standard. Il ne s'agit pas d'un procédé selon lequel se succèdent le français, le sérère et le wolof mais une « cohabitation textuelle » qui prend parfois un tel relief qu'elle est alors une véritable interaction. Des mots africains se greffent sur une langue française pour donner naissance à « une authentique poésie nègre qui ne renonce pas pour autant à être française ».

⁶⁴ Postface à Ethiopiennes ; op cité

Le lexique senghorien est particulièrement singulier : des souffles viennent d'ailleurs s'infléchir sur cette langue française, des vocables submergent la conscience et s'installent dans le verset. Un phénomène fabuleux d'hybridation, de métissage (Ndesse, banack, gorong, kori, nanio, ndeundeu, rîti...). Par ailleurs, plusieurs lexiques ont été élaborés pour soutenir l'accès au texte senghorien. Du coup, une interrogation s'impose : qu'est ce qui motive le poète à opter pour une telle démarche ? Un sentiment de culpabilité ? Une « profanation » de la langue initiale ? ou une vengeance qui s'en prend à la pureté de la langue adoptée ?

Il s'agit belle et bien d'un agréable exotisme selon les premiers critiques occidentaux. Ces derniers ont réduit cet appel aux mots africains qui parsèment les poèmes de Senghor, dans ses références aux objets, aux lieux, aux valeurs, aux figures historiques de l'Afrique, à un simple exotisme. Mais pour Senghor, il s'agit de tout autre chose; pour lui, les mots qu'il emploie, le système référentiel qui est le sien n'a rien d'exotique. Ces mots se donnent à lire comme une voie : c'est une sorte de « fils d'Ariane » qui seul permet de pénétrer dans l'univers poétique senghorien sans risque d'égarement. Et c'est dans sa postface à Ethiopiennes qu'il s'explique à ce sujet: « *quand nous disons koras, balafongs, tam-tams, et non harpes, pianos et tambours, nous n'entendons pas faire pittoresque ; nous appelons « un chat un chat ». Nous écrivons d'abord, je ne dis pas seulement, pour les Français d'Afrique, et, si les Français de France y trouvent du pittoresque, nous serons près de le regretter*⁶⁵ ».

Senghor restera toujours fidèle à cette pratique et qualifie ce phénomène de : « *bouffées de vie dense que le vent disperse dans l'air latin.* ». Ces émanations venues du terroir ne tiennent pas lieu de ornementation, ni de remplissage, mais d'évocation et de suggestion ; il s'agit de renouer avec ses propres racines et de les exprimer d'une manière authentique. Et ces mots puisés dans le terroir deviennent ainsi l'essence, voire la substance des choses et renvoient aux origines : « *il suffit de nommer pour revivre le Royaume d'enfance* ». Cette référence à l'Afrique, n'est pas pour Senghor une simple manifestation de pittoresque ; les mots de l'Afrique sont une manière de rendre les choses

⁶⁵ Postface à *Ethiopiennes*, op. Cit., p.158

immédiates, présentes. Le mot et la chose sont pour Senghor inséparables : « nommer l'un, c'est rendre l'autre présent, quasi visible ». Ainsi, dans la poésie de Senghor, le verbe « nommer » occupe une place très importante

En outre, dans les langues que Senghor appelle négro-africaines, le mot est essentiellement descriptif. Qu'est ce que cela veut dire ? Que dans ces langues, « nommer » c'est « décrire », c'est donc véritablement rendre présent, alors que depuis la fin du XIXe siècle, un certain nombre de poètes, symbolistes notamment, ont pensé que « nommer », c'est désigner les choses en absence, et d'une certaine façon, faire briller leur absence. Là le rapport du mot aux choses est fort différent : « le mot y est plus qu'image, il est image analogique ». Ainsi, le mot se confond avec l'image, devient image analogique lui-même sans avoir recours au processus métaphorique, alors « *il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le sens sous le signe. Car tout est signe et sens en même temps pour les Négro-Africains* ».

Tandis que Dans les langues européennes, pour créer une image, on fait recours à certaines figures, notamment, la métaphore et la comparaison. Mais « *le « message », « l'image », n'est pas là, elle est dans la simple nomination des choses (...) ce pouvoir du verbe apparaît déjà, et mieux comme j'ai essayé de le montrer ailleurs, dans les langues négro-africaines, où « presque tous les mots sont descriptifs*⁶⁶ ».

On comprend mieux, dès lors, l'importance des versets où Senghor souligne l'opération de nomination. Il nomme la nomination, comme si cette dernière était une magie, c'est-à-dire comme si elle rendait la chose présente un peu à la manière d'un charme. Ainsi, au tout début du premier poème qui ouvre le recueil d'Ethiopiennes et dont le titre est : L'Homme et la Bête, nous lisons :

*« Je te nomme Soir o Soir ambigu, feuille mobile je te nomme
Et c'est l'heur des peurs primaires, surgies des entrailles d'ancêtres ».*
(Verset 1, p.99)

⁶⁶ Liberté II

De même, c'est par la nomination que se fait l'ouverture du deuxième poème qui a pour titre : Congo. Cependant, cette fois la nomination est exclamative, et à la place de la formule « je te nomme », nous avons affaire à une apostrophe, et dans la phrase suivante, à la présence du substantif « nom » :

*« Oho ! Congo Oho ! Pour rythmer ton nom grand sur les
Eaux sur les fleuves sur toute mémoire »*

Ainsi, ces exemples nous révèlent l'importance de la nomination de par son pouvoir de dire, et de convier l'essence des êtres et des choses: elle marque, notamment, leur différence. Aussi, il est clair que ce pouvoir créateur de la parole s'éprouve par la nomination.

Toutefois selon Senghor, « *le pouvoir de l'image analogique ne se libère que sous l'effet du rythme, seule le Rythme provoque le court circuit et transforme le cuivre en or, la parole en Verbe* ». De ce fait, c'est le rythme qui fait la force de la parole, c'est aussi lui qui lui procure ce pouvoir quasi-sacré, ce pouvoir de création, voire de « re-création » de l'univers.

Cependant, quelle est l'origine de ce rythme chez Senghor ? S'agit t-il d'un rythme africain ou d'un rythme hérité de la tradition poétique française ? Comment, en étant rythmée, la parole peut elle accéder à cette dimension sacrée ? Qu'est ce qui fait la spécificité, voire l'originalité de ce rythme senghorien ? Voilà tant de questions qui nous interpellent et auxquelles nous allons tenter de répondre dans le chapitre suivant.

CHAPITRE II

LE RYTHME CHEZ SENGHOR : UNE CREATION REFLECHIE AU CONFLUENT DES CULTURES

Nous avons vu dans la partie précédente comment l'écriture poétique met en évidence la double appartenance de Léopold Sédar Senghor. Nous avons rendu compte des influences qui ont contribué chez lui à se forger son propre verbe poétique, sa propre parole ; une parole qui rend compte à la fois de l'impact qu'avait eu la tradition orale africaine sur lui, de son imprégnation du verbe sacré ainsi que de sa parfaite connaissance des ressources de la langue française. Aussi, si le poète sent en nègre, il s'exprime tout simplement en français et pour que la contradiction s'absorbe dans le poème, il lui a fallu créer la singularité et inventer ainsi une parole poétique « particulière », une parole qui s'ancre dans un « dire processionnel »⁶⁷ proche de la tradition orale africaine et se réalise en même temps dans une langue étrangère.

Ainsi, ses poèmes se transforment en un lieu de cohabitation, un lieu « d'interparole » ou tout est orchestré pour que « *ce dire venu d'ailleurs et qui habite Senghor l'adulte épouse les formes de celui qui habite l'enfant ; pour que cette langue venue d'ailleurs revêt un pagne et que dans les modulations de sa démarche, l'on ne sache plus si elle demeure encore une étrangère aux yeux clairs*⁶⁸ ».

L'une des caractéristiques majeures de cette écriture poétique demeure le rythme. De ce fait, nous allons, dans le chapitre suivant, porter une attention particulière à ce rythme spécifique qui fait l'originalité de la poétique senghorienne et cela en tentant de dégager les éléments spécifiques du rythme dans le verset du poète Senghor.

⁶⁷ « Un dire qui se situe aux alentours de la procession ou du chant et qui renvoi à cette forme « dyalique ». Senghor crée l'originalité par cette alliance qui se fait sous l'effet d'un apprivoisement du verbe français à ce dire processionnel »

⁶⁸ Saïda Belouali, « *Senghor : habiter l'interparole* », Semen, 18, *De la culture orale à la production écrite: Littératures africaines*, 2004, [En ligne], mis en ligne le 29 avril 2007. URL : <http://semen.revues.org/document2243.html>

II-1/ Le rythme : complexité et composantes :

L'étymologie du mot grec « *Rythmos* » est dérivée du verbe « *rein* » qui signifie « couler » (comme pour les eaux d'un fleuve). Les philosophes ioniens ou « atomistes » tel Démocrite ont donné au rythme une signification proche de celle du mot « *skema* », « forme » : Le rythme est la forme limpide du mouvement. Le sens moderne n'apparaît qu'avec Platon qui définit le rythme comme « la configuration des mouvements ordonnés dans la durée ». Depuis, il est possible, selon Meschonnic, de projeter une telle notion sur l'observation du flux des vagues et des marées, devenus symboliques de l'idée du rythme.

Cependant, c'est à partir du XX^e siècle que le rythme s'enrichit de différentes notions. Dès lors, la notion du rythme connaît d'incessantes mutations et le sens de ce même mot diffère d'un domaine à un autre.

En effet, tous les artistes, et dans toutes les langues ou presque, parlent de « rythme » : le musicien, le poète, mais aussi le peintre, le sculpteur, le danseur, l'acteur...etc. Cependant, le rythme d'un tableau diffère de celui d'une musique, et le rythme d'une musique n'est jamais le même que celui d'un poème :

Ce n'est pas parce qu'on a chanté la poésie que le rythme en poésie est la même notion qu'en musique. Ce n'est pas non plus parce que maintenant, ou depuis Ronsard, dans notre civilisation, on ne le chante plus, que le rythme dans la poésie est différent de ce qu'il est en musique(...) le rythme dans la poésie est différent du rythme dans la musique, radicalement. Il est différent parce qu'il est langage, autant que parce qu'il est dans le langage⁶⁹.

D'après Meschonnic, c'est l'article d'Emile Benveniste qui va bouleverser la notion du rythme, et cela en remettant en cause l'étymologie même de ce dernier :

L'article de Benveniste sur 'la notion de rythme dans son expression linguistique permet de retourner toutes les définitions courantes, qui sont plutôt les variantes d'une définition unique et la confusion caractérisée entre l'étymologie et le sens, confusion aggravée du fait que l'étymologie était fautive (...) cette étymologie a fait un mythe : c'est le mythe du

⁶⁹ Henri Meschonnic, *Critique Du Rythme, anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 121

rythme comparé au mouvement de la mer.⁷⁰

Ainsi, le sens du mot « rythme », comme l'écrit Benveniste, au début de son article :

Ayant été emprunté aux mouvements réguliers des flots. C'est là ce qu'on enseignait voici plus d'un siècle, aux débuts de la grammaire comparée, et c'est ce qu'on répète encore. Et quoi en effet de plus simple et de plus satisfaisant ? l'homme a appris de la nature les principes des choses, le mouvement des flots a fait naître dans son esprit l'idée de rythme, et cette découverte primordiale est inscrite dans le terme même⁷¹.

L'objection première est que le verbe d'où découle « rythme » signifie « couler » et que « *la mer ne coule pas*.⁷² ». Ainsi, en faisant la critique de l'étymologie, qui fournit la définition courante, Benveniste parvient, selon toujours Meschonnic, à déstabiliser, voire même bouleverser la notion de rythme ; en réécrivant l'histoire du mot « rythme », ce n'est pas uniquement le sens de la notion qui a changé : c'est qu'elle ne se range plus uniquement dans une forme.

Caractérisé comme disposition, « *configurations particulières du mouvant*⁷³ » ou « *arrangement caractéristique des parties dans un tout*⁷⁴ », « *forme du mouvement*⁷⁵ », le rythme a quitté une définition figée qui le maintenait dans le signe et dans le primat de la langue, il peut ainsi, pour reprendre les propos de Meschonnic, faire son entrée dans le discours. Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est « *une organisation* » (dispositions, configurations) du discours, et comme le discours n'est jamais séparable de son sens, le rythme devient ainsi inséparable du sens de ce discours : « *le rythme est organisation du sens dans le discours*.⁷⁶ »

⁷⁰ Ibid, p. 149.

⁷¹ Emile Benveniste, « la notion de rythme dans son expression linguistique », (article de 1951), Problèmes de Linguistique générale, Gallimard, 1966, p. 327

⁷² Ibid. p. 328.

⁷³ Ibid. p 333.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Henri Meschonnic, *Critique Du Rythme, anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 70.

Selon Meschonnic, il existe trois catégories de rythme : « le rythme linguistique, celui du parler dans chaque langue, rythme des mots ou de groupe et de phrases ; le rythme rhétorique, les époques stylistiques, les registres ; le rythme poétique qui est, quant à lui, l'organisation de l'écriture. Aussi, il faudrait noter que les deux premiers sont toujours là, tandis que le troisième n'a lieu que dans une œuvre. Ils déterminent chacun une linguistique du rythme, une rhétorique du rythme et une poétique du rythme qui elle suppose les deux autres⁷⁷ ».

Ainsi, le rythme est un « universel poétique », mais quand sa notion devient coextensive à la poésie même sa compréhension se dissout dans celle de la poésie, tout deux alors forment une seule et même présentation. Comme le rappelle Maurice Blanchot, en citant Holderlin : « *Quand le rythme est devenu le seule et unique mode d'expression de la pensée, c'est alors seulement qu'il y a poésie. Pour que l'esprit devienne poésie, il faut qu'il porte en lui le mystère d'un rythme inné, c'est dans ce rythme seul qu'il peut vivre et devenir visible (...)*⁷⁸ »

Paul Fraisse, quant à lui, il exposait que le terme n'a pas le même sens dans rythme cardiaque et rythme iambique : « *Dans le premier cas, le mot rythme caractérise la périodicité d'un phénomène, dans le deuxième cas, la structure d'une suite de stimulations : une brève suivie d'une longue*⁷⁹ »

A son tour, Pierre Sauvanet, dans sa thèse magistrale de philosophie, tente de définir le concept de rythme en poésie en faisant la distinction entre trois notions : rythme ternaire, rythme cardiaque et rythme syncopé :

Qu'y a-t-il au juste de commun entre les trois expressions suivantes : un rythme ternaire, un rythme cardiaque et un rythme syncopé ? (...) rythme ternaire désigne à priori une pure structure formelle, à laquelle seule une périodicité potentielle conférerait à posteriori une temporalité ; rythme cardiaque désigne au contraire à priori un simple cycle de battements, se répétant à intervalles réguliers, auquel seule une structure de pensée à posteriori conférerait une intelligibilité. Quant au rythme syncopé, il renvoie à la dimension fondamentale du mouvement, qui s'oppose à tout ce qui est mécanique ou métrique, et qui se laisse difficilement appréhender à priori. Seule l'analyse théorique

⁷⁷ Henry Meschonnic ; op. Cité

⁷⁸ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, p.234.

⁷⁹ Paul Fraisse, *Les structures rythmiques, Etude psychologique*, Publications Universitaires de Louvain, Erasme, Paris Bruxelles, 1956, p. 1.

permet de le distinguer. Parlons nous donc de la même chose ?

Ainsi, le rythme est cet élément instable qui donne vie et sens à tous les discours, qu'ils soient en vers ou en prose : « *le rythme est consubstantiel au discours. A tout discours, pas seulement aux vers, le rythme est consubstantiel au discours parce qu'il est consubstantiel au vivant, et à toute activité.*⁸⁰ »

Le tort de la plupart, pour reprendre Meschonnic, est de confondre le rythme avec la mise en système (et en système métrique surtout). Pour lui, la vieille distinction de vers et de prose ne tient plus debout et encore moins ce qui soumet le rythme à des règlements. Le rythme est là pour assurer un rôle actif, il est là pour libérer cette parole étouffée.

Jusqu'ici, pour reprendre les propos de Meschonnic, il avait été considéré comme secondaire, ou bien, il avait été confondu avec la métrique, or, la métrique n'a pas de sens ; elle dé-sémantise et ne dit rien du sens, ne contribue pas au sens parce que le mètre n'a pas de sens, il est essentiellement « indépendant du sens ».. Dans la théorie traditionnelle du rythme, les systèmes de versification sont des normes conventionnelles qui organisent des unités non signifiantes : les pieds, le nombre des syllabes. Ces schémas n'affectent qu'une substance sonore, non le sens, le métricien travaille ainsi sur le rythme pur, cette pureté réside dans l'échange du rythme et du mètre, le langage n'y est qu'un matériau, « *il ne faut donc jamais confondre le rythme avec sa matière, le cadre rythmique avec le schéma linguistique*⁸¹ »

Par ailleurs, faisant l'objet d'une présence évidente en poésie, le rythme se perçoit ainsi comme une « alternance de marques(temps forts et temps faibles) du même et du différent », « de vide et de plein, de longues et de brèves », cette conception peut conduire à oublier que le rythme est fondamentalement un mouvement et non un compte, un pointage, oublié entériné par la métrique, qui entretient une notion fautive des unités(vers, phrase ou strophe) en privilégiant le schéma sur le discours ; c'est pourquoi, approfondissant l'approche de

⁸⁰ Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Op. Cit., p 213.

⁸¹ Paul Verrier, *Le vers Français*, T.2, p.21.

Benveniste, Henri Meschonnic nous a appris à concevoir le rythme comme « une structure », « un niveau » qui est l'organisation même du sens dans le discours : « *Mais le rythme n'est pas fait pour être vu des yeux avec des barres et des ronds. Le rythme d'une formulation n'est pas une ligne typographiée d'une certaine façon. Tout rythme est un mouvement qui doit être senti vitalement et globalement. Le rythme du langage il faut le prendre à sa source même, originale et globale qui est anthropologique*⁸² ». .

Par ailleurs, il nous a démontré dans son ouvrage Critique du rythme, que le rythme n'est pas un élément parmi d'autres de l'organisation formelle du texte, il n'est pas à côté du sens parce qu'il représente la matière même ; il relève non pas de la langue mais du discours dont il est l'organisation, la configuration : forme en formation:

« Le rythme n'est plus cette alternance du pan pan sur la joue du métricien métronome. Mais le rythme est l'organisation-langage du continu dont nous sommes faits, avec toute l'altérité qui fonde notre identité (...) parce que le rythme est Forme-sujet. La Forme-sujet. Qu'il renouvelle le sens des choses, que c'est par lui que nous accédons au sens que nous avons de nous défaire, que tout, au tour de nous se fait et se défait ». ⁸³

Par conséquent, on ne saurait unifier la notion de rythme:

Il y'a lieu de montrer, non seulement qu'une définition du rythme commune à la musique et à la poésie, au langage, est impossible, et ruineuse pour le langage (du moins pour la théorie du langage de ceux qui la postulent ou qui la cherchent), mais que l'histoire même de leur communion est trompeuse. Et autre chose que l'origine de la métrique. Une définition unique du rythme pour la musique et pour le langage est intenable, parce que les unités de l'une et de l'autre sont incompatibles. Les termes techniques y ont des sens différents, surtout si ce sont les mêmes termes (...) ⁸⁴

a/-Les définitions données par les dictionnaires :

Selon Meschonnic, les petits dictionnaires d'usage ne font que simplifier les choses et les mettent ainsi à la portée de tous :

Le Dictionnaire Du Français Contemporain (Larousse, 1966), au mot

⁸² Marcel Jousse, dans Gabriel Baron, Marcel Jousse, *Introduction à sa vie et à son œuvre*, Casterman, 1965, p. 45.

⁸³ Henri Meschonnic, *idem*. p. 232.

⁸⁴ Ibid, p. 122.

rythme, met ensemble la poésie et la musique, à part de la prose. Répartition ne domaines qui est un héritage de la métrique, bien que trois fois, la même définition se répète, en se nuancant pour la dernière ⁸⁵:

1° *Retour à intervalles réguliers d'un son plus fort (ou temps fort) qui alterne avec des temps faibles dans un vers, dans une phrase musicale : Dans la poésie française, le rythme repose sur la longueur du vers, la disposition des rimes, la place des césures. Danser sur un rythme endiablé.*

2° *En prose, retour périodique des syllabes accentuées, disposition symétrique des divers membres de la phrase : le rythme de la période de Bossuet, de la prose de Rousseau, de Chateaubriand (syn. : cadence, harmonie)*

3° *Succession plus ou moins régulière de mouvements, de gestes, d'événements ; allure à laquelle s'exécute une action : le rythme des battements du cœur, le rythme respiratoire. Le rythme des saisons. Ne pas être adapté au rythme de la vie moderne. Accroître le rythme de la production dans une usine (syn. : cadence). »*

Outre que le discours et les expressions citées, sont presque les mêmes d'un dictionnaire à un autre ; les renvois analogiques renforcent le « rythme-cadence » qui, selon Meschonnic, fait fonction « d'archi notion » dominant la vérité apparente des dictionnaires.

Aujourd'hui, la notion du rythme rompt avec les définitions traditionnelles comme répétition et régularité à l'image des vagues de la mer pour ainsi devenir une sorte de système, qui intègre tous les niveaux du texte, accentuel, prosodique, lexical, syntaxique...etc.

Cependant, le mot « rythme » ne symbolise pas toujours les mêmes faits suivant les auteurs étudiés et il est certain que Senghor voit dans ce mot le caractère essentiel de la race noire, « *ce sens charnel du rythme est l'un de ses caractères spécifiques* ». C'est par la manifestation du rythme dans l'œuvre d'art que l'africain apporte sa contribution à la Civilisation de l'universel, si souvent chantée par Senghor. De ce fait, le poète place le rythme au centre de sa

⁸⁵ Meschonnic

Henri, Critique du rythme, anthropologie historique du langage, Edition Verdier, 2002.P.155

problématique poétique.

II-2/ Sacralité et rythme dans la poésie moderne française :

Lucien Giraudo tente dans son article sur l'Evolution des formes poétiques au XIXe et XXe siècles, de montrer comment le genre poétique, qui était un des genres littéraires les plus vigoureusement « codés » a subi une série de mutations décisives au cours de cette période.⁸⁶ Il aboutit à une conclusion selon laquelle la puissance de la forme dans le domaine de la poésie est principalement liée à ses rapports avec le domaine religieux :

On sait en effet que le langage d'une société est en évolution constante, que les mots s'usent, que leur sens s'altère ou se multiplient. Il est donc nécessaire que certains textes permettent la garantie d'une permanence du sens, pour éviter que la confusion s'installe dans le langage : ce sont les « textes sacrés».⁸⁷

Et pourtant, nous dit toujours Lucien Giraudo dans son article, malgré le rôle du sacré qui « fixe » ces textes religieux, on observe que troubles et désordres peuvent apparaître : « les Dieux grecs et latins se font la guerre, les religions se rencontrent à travers les échanges, les révélations peuvent se succéder (Ancien, puis Nouveau Testament). La naissance de la poésie avec Homère et Hésiode, apparaît au moment où il s'agit de mettre de l'ordre dans le culte. Et plus tard, un poète au nom de Virgile sera vu comme étant un annonciateur de la révélation chrétienne, en articulant ainsi un sacré ancien avec un sacré chrétien. C'est dans cette fonction qu'il apparaît comme le guide des Enfers dans La Divine comédie de Dante »⁸⁸.

Dès lors, la poésie sert à mettre en rapport ces croyances diverses et opposées auxquelles il faut rajouter la mythologie populaire et paysanne en relation avec le surnaturel comme chez Molière ou Shakespeare⁸⁹. Il importe dès lors, d'élaborer des formes qui puissent englober cette somme de voix fondatrices:

⁸⁶ Lucien Giraudo, *L'Evolution des formes poétiques au XIXe et XXe siècles*, in La Nouvelle Revue Pédagogique- Lycée, n°31, Septembre 2008.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

Les œuvres de ces poètes introduisent à l'intérieur de la société un éclairage impossible auparavant, ce qui va lui permettre de se transformer autrement. Ainsi, en Angleterre, le texte de Shakespeare donne à la société une conscience d'elle-même toute différente, devient un texte fondateur, un quasi sacré ouvert sur les autres.⁹⁰

Paul Claudel, dans sa Réflexion sur la poésie, a consacré un chapitre sur ce lien entre le genre poétique et la religion, et dont le titre est : *Religion et poésie*. Claudel s'explique dans ce chapitre sur les raisons pour lesquelles il pense que la poésie devrait être, plus intimement associée avec la religion qu'elle ne l'a été dans le passé. Il considère que le poète catholique possède d'immenses avantages mais ne dit pas que tout bon catholique soit aussi un bon poète. Parce que le talent poétique, l'inspiration poétique est, comme la prophétie, une grâce, une grâce gratuite, ce que les théologiens appellent « *gratia gratis data* ».

Pour illustrer ses propos, et à l'instar de Lucien Giraud, Claudel cite à titre d'exemple le grand poète catholique Dante. Ce dernier est pour Claudel l'un des cinq poètes qui paraissent mériter le titre de *catholiques*. L'œuvre de Dante réunit, selon Claudel trois marques : d'abord l'*inspiration*, ce souffle énigmatique que les Anciens appelaient la Muse. L'inspiration se distingue par le don d'*image* et de *nombre*. Par l'image, le poète est « comme un homme qui est monté en un lieu plus élevé et qui voit autour de lui un horizon plus vaste ou s'établissent entre les choses des rapports nouveaux, rapports qui ne sont pas déterminés par la logique ou la loi de causalité, mais par une association harmonique ou complémentaire en vue d'un *sens*⁹¹ ». Par le *nombre*, le langage est « débarrassé de la circonstance et du hasard. Le sens parvient à l'intelligence par l'oreille avec une plénitude délicieuse qui satisfait à la fois l'âme et le corps⁹² ».

Toutefois, l'inspiration à elle seule ne suffirait pas à faire de Dante un poète catholique. Et l'œuvre a besoin dès lors d'une autre marque : il s'agit bien de l'*intelligence* et de critique ou de goût. Par l'intelligence, le poète devient capable, pour reprendre les propos de Claudel, de « constituer un spectacle fermé,

⁹⁰ Michel Butor, *L'Utilité poétique*, p. 29-30.

⁹¹ Paul Claudel, *Réflexions sur la poésie*, Op. Cit., p. 142.

⁹² Ibid.

un certain monde intérieur à lui même dont toutes les parties sont gouvernées par des rapports organiques et par des proportions indissolubles ». Par la critique, ou le goût intime, « le poète sait immédiatement les choses qui conviennent ou non à la fin qu'il poursuit ⁹³».

La troisième et dernière marque est la *catholicité*. Claudel considère que Dante a reçu de Dieu des choses si vastes à exprimer que le monde entier lui est nécessaire pour suffire à son œuvre. Sa création est « une image et une vue de la création tout entière dont ses frères inférieurs ne donnent que des aspects particuliers ⁹⁴». Pour conclure, Claudel résume le génie de Dante en ces termes :

Seul entre tous les poètes Dante a peint l'univers des choses et des âmes en se plaçant non pas du point de vue du spectateur, mais de celui du créateur, en essayant de les situer définitivement dans le cadre non pas du *Comment* mais du *Pourquoi*, en les jugeant de quelques manières, ou plutôt en les adjugeant, sous le rapport de leur fins dernières. Il a compris que dans ce monde visible, nous ne voyons pas des êtres complets, mais, selon le mot de l'apôtre saint Jacques, « un certain commencement de la créature ⁹⁵», des signes passagers dont le sens éternel nous échappe. Il a essayé de donner du temps au milieu duquel il était placé une histoire complète, plaçant la figure définitive qu'il forme depuis les origines contingentes jusqu'aux résultats incommutables au sein de la Sagesse de Dieu. ⁹⁶

En ce qui concerne les relations que le rythme entretient avec le sacré, le poète et essayiste mexicain, Octavio Paz affirme que « le rythme en poésie n'est pas « mesure vide et abstraite » (ni même mesure du temps), mais façon de calculer le retour au temps originel. L'expérience poétique est toujours, d'une certaine manière, une expérience partagée du sacré, puisque le temps sacré de l'écriture est récréé par le lecteur, dans l'habitation personnelle qu'il fait du poème » ⁹⁷.

⁹³ Paul Claudel, Op. Cit., p. 144.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid, p. 149.

⁹⁶ L'apôtre ajoute, « Nous nous regardons dans le miroir de notre nativité ».

⁹⁷ « Mais 'la sortie du temps' opérée par la lecture (...) est ce qui rapproche le plus la fonction de la littérature de celle des mythologies. (...) On devine dans la littérature (...) une révolte contre le temps historique, le désir d'accéder à d'autres rythmes temporels que celui dans lequel on est obligé de vivre et de travailler ». (Aspects du mythe, Mircéa Eliade, Gallimard, 1963, p. 234-235).

Ainsi, il illustre ce qui peut être la plus haute ambition de la poésie et de l'art moderne : « créer, en marge de toute foi religieuse, un nouveau sacré ». De ce fait, le poème selon Paz est d'abord « un exercice à la fois charnel et spirituel, un pont jeté vers l'Absolu. Le silence auquel il conduit fait entrevoir, par delà les images et l'Eros, une essentielle transparence⁹⁸ ».

Le rythme d'après Paz, est ainsi un mode de « sensibilisatrice⁹⁹ » où s'exprime la part sacrée et archaïque de tout sujet. Il opère, comme le dit Jean Claude Pinson, « dans la couche la plus primitive du langage. Celle qui renvoie à une dimension de l'être-au-monde où la parole est davantage cri, geste ou rite incantatoire qu'articulation d'un message¹⁰⁰ ».

II-2-1/Le verset de Claudel :

« Mon éveil littéraire commence en même temps que mon éveil religieux », nous confirme Claudel dans son Journal de septembre 1924. Pour ce dernier, la Bible n'est pas un livre comme les autres- bien évidemment, aussi, elle n'est pas uniquement le livre sacré des juifs et des chrétiens, inspiré par Dieu lui-même : elle est l'équivalent du monde tout entier¹⁰¹. Mais pour Claudel, le Livre absolu, la Bible, loin de gommer un monde trop imparfait, « rend ce monde explicable, intelligible, et achève de lui conférer sa plénitude et sa beauté ».

Ainsi, se développe entre la Bible et lui, comme entre Dieu et les hommes, une « histoire d'amour », ce qui explique le fait qu'il a souvent évoqué cette rencontre à la fois décisive et hasardeuse avec les deux textes qui désormais ne le quitteraient plus. Le premier, la rencontre sur le chemin d'Emmaüs, d'où ressurgira, soixante ans plus tard, un long commentaire portant ce titre. Le second, la prosopopée de La Sagesse, au chapitre VIII des Proverbes, qui nourrira, entre autres, La Rose et le Rosaire, Le Cantique des Cantiques, sans oublier au théâtre,

⁹⁸ Paul Henri Girault, Hector Bianciotti, « Octavio Paz, Vers la transparence », publié par Presses Universitaires de France, 2002.

⁹⁹ Paz Octavio., *L'arc et la lyre*, Edition Gallimard, 1993, p. 81.

¹⁰⁰ Pinson J-C, *Habiter en poète*, Champ Vallon, 1995, p. 231.

¹⁰¹ Monique Alexandre, *Le poète et la Bible. Paul Claudel continuateur des Pères*, in Bulletin de la société Paul Claudel, n°185. <http://www.paul-claudel.net/index.html>.

La Parole du Festin et La Sagesse. Ainsi, et pendant toute sa vie, il a pratiqué une lecture pratiquement quotidienne de la Bible. Pour lui, elle est bien ce « livre ouvert dans la main de l'ange » que l'auteur de l'Apocalypse doit manger et qui lui laisse « une saveur de miel dans la bouche ¹⁰²»¹⁰³.

Ainsi, Claudel proteste dans son Introduction au livre de Ruth, que « la Bible est toute entière du pain, que c'est d'elle seule que nous avons faim ». De ce fait, en faisant de la Bible « son pain quotidien », Claudel manifeste cette volonté de faire sortir la littérature de « l'obscurité » dans laquelle elle a sombré au XIXe siècle. Et son enthousiasme s'y mêle ainsi à une foi chrétienne indéracinable, certaine que la seule et unique finalité de tous les êtres est en Dieu. Et cela va jusqu'à déterminer la forme de ses écrits : « *plutôt que de choisir le vers régulier, trop marqué par la tradition poétique, il adopte une forme plus souple : le verset, tant elle rappelle les Evangiles. Celle-ci permet de suivre le souffle de toutes les intonations de la voix, et de faire entrer les mots à l'unisson avec les vibrations de sa foi* ». ¹⁰⁴

En effet, le verset est une forme plus étendue et plus souple que le vers, elle est divisible en segments métriques ou syllabiques, d'où la possibilité de scansion. De son côté, John Mazaleyrat le définit comme étant « *toute unité de discours poétique délimitée par l'alinéa et que son étendue empêche d'être globalement perceptible comme vers* ¹⁰⁵ ». Cette forme moderne d'expression a connu un étrange parcours ; depuis Claudel, Péguy, Segalen et Saint John Perse, les quatre inventeurs ; hommes de l'ontologie sacrée, de la transcendance catholique pour Claudel et Péguy, de la transcendance laïque pour Segalen et Perse qui, au lieu de Dieu, c'est le monde qu'il a choisi de louer.

Cependant, avant d'être l'unité mal définie et toujours contestée, le verset demeure, selon Max Engammare, « l'unité de texte la plus petite de la Bible

¹⁰² Monique Alexandre, *Le poète et la Bible. Paul Claudel continuateur des Pères*, in Bulletin de la société Paul Claudel, n°185. <http://www.paul-claudel.net/index.html>.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Jean Louis Chrétien, *La joie spacieuse. Essai sur la dilatation*, Ed. De Minuit, 2007. Un chapitre est consacré à Claudel sous le titre : « *la respiration cosmique de Paule Claudel* ».

¹⁰⁵ John Mazaleyrat, *Elément de métrique française*, Paris, Armand Colin, 1965.P.28

hébraïque », sans que soit nécessairement posée une quelconque puissance poétique de celui-ci¹⁰⁶.

Au XVII^e siècle, le Dictionnaire Universel de Furetière définit le terme en lui reconnaissant un caractère hybride, entre stricte unité de mesure textuelle et unité rythmique et musicale :

VERSET : Partie d'un chapitre, d'une section, ou d'un paragraphe subdivisé en plusieurs petits articles. Toute la Bible est divisée par chapitres, et les chapitres en versets [...]. Les jurisconsultes citent un tel verset d'un tel paragraphe, d'une telle loi. Le verset n'est compris dans une première acception que comme une unité de mesure, un moyen de se répéter plus facilement dans le texte sacré, notamment biblique. Mais Furetière souligne aussitôt que le verset constitue l'unité première du psaume : le verset devient alors une unité musicale :

Le verset se dit aussi de certains petits traits qui se chantent dans l'office divin, tant devant les leçons et chapitres, qu'en autre rencontre. Les enfants, ou les choristes en chantent une partie, et l'autre est réponde par le chœur¹⁰⁷

Carla Van den Bergh tente dans sa thèse sur le verset dans la poésie française des XIX^e et XX^e siècles¹⁰⁸, d'attribuer deux origines à l'émergence du verset comme étant notion poétique : le pastiche du verset psalmique, ainsi que son rôle dans le passage du grand poème en prose au petit poème en prose au XIX^e siècle, puis le vers libre whitmanien, dont dérive le vers claudélien. Si la

¹⁰⁶ Selon Max Engammare (*Qu'il me baise des baisers sur la bouche, le Cantique des Cantiques à la Renaissance, Étude et bibliographie*, Genève, Droz, 1993), la numérotation vient des Hébraïques. En effet « si les versets du texte massorétique ne sont pas plus numérotés que ceux du texte latin, la fin de chaque verset est marquée de deux points (:). Ces deux points séparent clairement le texte en unités plus petites, qu'il est facile de numéroter » (p. 122).

¹⁰⁷ Furetière, *Dictionnaire Universel* (1690), article « Verset ». Le Dictionnaire de l'Académie (1762) donnera lui aussi du verset une définition hybride, entre unité poétique (en insistant sur sa cohérence organique) et unité biblique : « petite section composée ordinairement de deux ou trois lignes, et contenant le plus souvent un sens complet. Il ne se dit guère qu'en parlant des livres de l'Écriture. Les chapitres de l'Écritures Saintes sont divisés par versets. Le dixième verset d'un tel chapitre, d'un tel Psaume »

¹⁰⁸ Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'Université Paris IV - Sorbonne en Littérature française, présentée et soutenue publiquement par Carla VAN DEN BERGH le 17 décembre 2007 sous la direction de M. Michel Murat, devant un jury composé de M. Didier Alexandre, Mme Brigitte Buffard-Moret, Mme Madeleine Frédéric, M. Michel Murat, M. Michel Sandras : *Le verset dans la poésie française des XIX^e et XX^e siècles : naissance et développement d'une forme* ».

seconde origine est venue oblitérer dans le paradigme poéticien moderne la première, grâce à sa puissance poétique et épistémologique, elle ne doit pas occulter ce qui dans la poésie moderne persiste de la première¹⁰⁹.

Aujourd'hui le verset reste une notion encore peu exploitée, il est pratiquement considéré comme inconnu aux études littéraires n'empêche qu'il ait touché un bon nombre de poètes tels Victor Segalen, Saint-Paul Roux et Saint John perse. Certes son schéma manifeste une liberté apparente cependant d'un autre côté, il recèle des récurrences notamment dans les thèmes traités, dans le souffle et le rythme, ainsi que dans la structure.

D'après les traités rhétoriques, qui ont encore beaucoup de mal à établir une définition uniforme de la notion du verset, trois marques permettent de le reconnaître : le verset est distinct du vers, il est assez long et surtout il est irrégulier.

« Distinct du vers ; depuis la « crise de vers », annoncée par Mallarmé en 1886, le vers français a cherché à renouveler ses formes, mais toujours parmi ces innovations demeure la marque du vers, le signe d'une écriture qui continue à pratiquer le retour à la ligne. En plus de la prose, qui sert de repoussoir au vers, seul le verset participe pleinement de la poésie sans pour autant s'énoncer comme un vers.

Long ; le verset est la forme conforme au long poème. Il a touché ainsi à des thématiques religieuses ou spirituelle pour devenir, pendant la modernité, un véhicule privilégié de l'épique.

Irrégulier ; non compté, non rimé, il offre ainsi à l'énonciation une certaine liberté. Le verset tente par plusieurs moyens d'atteindre une parole dite « primitive » et cela en allant à la quête d'un autre « rythme », en pratiquant « l'impair » que commande Verlaine, poussant ainsi le souffle au delà de la limite. »¹¹⁰

En somme, le verset demeure cette forme que nombreux semblent vouloir ignorer ; excès de prose dans le vers, il n'est pas l'intermédiaire entre vers et prose

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ <http://www.etudes-litteraires.ulaval.ca>

mais la possibilité de dépasser les deux en inventant une autre forme, une autre phrase qui sera poème.

En effet, parmi les poètes français ayant utilisé le verset, Paul Claudel fut sans doute le premier à avoir introduit cette nouvelle forme poétique au sein de la langue française et cela vers le début du XX^{ème} siècle. Cette adoption du verset comme technique d'écriture découle d'une volonté de faire usage d'une nouvelle, voire d'une unique forme textuelle, qui permettra, « *de manière effective, d'allier les ressources de la prose et du vers*¹¹¹ ». Michel Sandras s'inscrit dans la même optique en notant que « *le verset est une forme hybride qui abolit certaines distinctions entre le vers et la prose*¹¹² ».

Dès lors, le verset de Claudel marquait un tournant en poésie, « ce vers qui n'avait ni rime ni mètre », tout à fait « accordé au souffle humain ». En plus de la Bible, Claudel a subi dans sa propre réflexion stylistique, les influences littéraires de Shakespeare et d'Eschyle : « *quand on voit ma première version de Tête d'Or, affirmera-t-il, on retrouve partout l'influence de Shakespeare, de sa stylistique, de son répertoire d'images, son mouvement, enfin ses procédés de composition*¹¹³ »

Voici un extrait dans lequel Claudel résume le principe de son écriture poétique :

J'emploie une sorte de récit qui n'est pas de la poésie mais de la prose composée d'iambes qui donnent à la phrase sa cadence et son harmonie. J'ai repris la forme iambique des anciens, car je la crois, à l'opposé de ce qu'on pense également, d'une harmonie qui la rend propre à la déclamation. Je ne donne pas de rime et pas la forme du vers à ma phrase parce que rime est dans la phrase elle-même et certaines contiennent une cadence beaucoup plus poétique que de vers réguliers¹¹⁴.

En effet, Claudel contestait la rime finale qu'il jugeait dans l'ouvrage *Positions et Proposition* « inutile et nuisible dans le drame et dans la grande poésie lyrique ». Il posait ainsi, comme principe, « la rime intérieure » dont l'origine

¹¹¹ Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959 ; P.413, note 27 : « On peut considérer en définitive, que le verset est la seule forme intermédiaire entre prose et vers ».

¹¹² Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995, P.41

¹¹³ Michel Lioure, *Tête d'or de Paul Claudel : introduction, inédits, variantes et notes, volume 291*

¹¹⁴ Paul Claudel, « *Supplément* »aux *Œuvres Complètes* », Lausanne, l'Age de l'Homme, 1991, t.2. p.44.

remonte à Pascal et Rimbaud. Cette dernière joue le plus grand rôle, « placée au temps fort du vers, elle le cadence en un battement angoissé », nous dit Jaques Houeriez dans *Le repos du septième jour de Paul Claudel : introduction, variantes et notes*, page 295.

Voici, à titre d'exemple, un vers qui contient une rime intérieure qui le cadence : « *Voici le vide et l'aire, et celui qui est ici ère*¹¹⁵ », il s'agit dans ce cas de figure d'exprimer un sentiment violent de terreur éperdue dans le vide de la nuit.

Par ailleurs, Claudel fut un fervent opposant de la métrique traditionnelle française et du nombre principe organisateur de tout vers, de toute métrique, qui représentent pour lui un positivisme intolérable. « C'est donc avec le «*ρυθμσζ*» grec et le «*numerus*» latin de Cicéron que Claudel renoue, en conservant le rythme de ses vers à la fois comme agencement de pieds métriques, qu'il nomme abusivement iambes, et comme travail sur les sons, comme la «*concinntas*» latine le préconisait¹¹⁶ »

Si on revient à l'extrait cité plus haut, la première remarque qu'on peut émettre à propos du verset claudélien est que ce dernier est formé de tranches de prose à peu près égales, ce qui le rapproche du verset Biblique. Il se situe entre les formes poétiques et le poème en prose. C'est avec la ligne et le verset que la poésie atteint sa propre prose : « en jouant justement sur l'étymologie du mot «*prose*», contrairement à ce qu'y a compris la tradition, qui l'oppose à la poésie parce qu'elle l'identifie au vers : la poésie est sa propre prose quand elle est son propre mouvement en avant, son propre inconnu¹¹⁷ ».

Chez Claudel, le verset ne se mesure pas mais se dissout dans la signification du texte. Claudel, en métaphorisant le rythme poétique en un iambe fondamental, qui représenterait les rythmes vitaux (du cœur et de la respiration) a

¹¹⁵ Paul Claudel, *Le repos du septième jour*,

¹¹⁶ Sandrine Larraburu Bédouret, (professeur au lycée Saint-Cricq, Pau), « *Le nombre dans le verset de Tête D'Or de Paul Claudel* ». Extrait de la revue *Questions de Style*, n°4, 2007, p. 115-125, 27 Mars 2007. <http://www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/print.php?dossier=dossier48file=8bedouret.xml>.

¹¹⁷ Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 109

certifié l'idée d'une harmonie poétique fondée sur la régularité, mais il ne s'agit pas de compter des syllabes ou des pieds, il s'agit plutôt d'un jeu des accentuées, des groupes de mots, qui favorisent ou non cette régularité : c'est bien l'idée du retour d'une syllabe forte qui est caractérisée. Henri Morier dit des versets de Claudel : « *il s'agit là, bel et bien de poèmes en prose, coupés en versets, dont l'ampleur est conditionnée par les lois du souffle*¹¹⁸ ».

A titre d'exemple, voici quelques vers tirés des Cinq Grandes Odes qui rendent compte de l'ampleur du verset claudélien :

*O mon âme impatiente ! Nous n'établions aucun chantier ! Nous ne
Pousserons, nous ne roulerons aucune trirème
Jusqu'à une grande Méditerranée de vers horizontaux
Pleins d'îles, praticables aux marchands, entourée par les ports de
Tous les peuples !
Nous avons une affaire plus laborieuse à concerter
Que ton retour patient Ulysse !*

Claude André Strauss résume brillamment ce qu'est le verset claudélien :

Destiner à mimer le principe selon quoi tout vient s'ordonner dans l'univers, soumis aux mouvements qui est alternance et rythme, ajusté à l'instrument humain qui est en même temps le Souffle de l'esprit divin, il se fonde sur le contraste de valeurs rythmiques différentes ou l'on distingue un temps fort (dominante) et un temps faible (mineur) semblables à ceux de la danse (...) la seule limite indiquée par Claudel est l'ampleur maximale de l'haleine¹¹⁹.

Plus tard, Henri Dérioux écrit à propos du verset de Claudel dans *La poésie française contemporaine* : « *ceux qui l'ont repris après lui(...) de Drieu La Rochelle à Montherlant, et de Saint-Léger Léger à Henriette Charasson, n'en ont pas fait une application convaincante. Vidé du génie claudélien, le verset montre son ossature*¹²⁰ »

¹¹⁸ *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 330

¹¹⁹ Claude André Strauss, *Origine et sens du vers Claudélien*, Publication of the Modern Language Association LXV, N05, September 1950, p.25.

¹²⁰ Henry Dérioux, *La poésie française contemporaine*, p. 207.

II-2-2/-le verset de Saint-John Perse :

André Breton assimile la contribution de Saint John Perse à un « apport ‘follement’ audacieux qui va au devant du besoin spécifique d’une époque ¹²¹ ». De son côté, Auden comparait Saint John-Perse à Pindare, pour « la maîtrise aristocratique ¹²² ». Paulhan le comparait, en 1962, à « une nouvelle Bible ¹²³ ». Conrad Aiken écrivait en 1957 qu’il était « le plus grand poète du monde aujourd’hui, le seul à ajouter à la richesse poétique et à l’érudition une invention de la forme et une éloquence qui avait presque disparue en poésie ¹²⁴ ». ¹²⁵

L’importance qu’eut au regard de Saint-John Perse un écrivain tel que Claudel a été soulignée à maintes reprises. Catherine Mayaux n’hésite pas de son côté à parler, en évoquant « le panthéon de la poésie française de la première moitié du siècle », de cette « triade capitoline que constituent, aux yeux de critiques et lecteurs, Claudel, Segalen et Saint-John Perse ¹²⁶ »

Ainsi, même si les deux genres d’éloquences ne sont pas toujours comparables chez ces deux lecteurs de Pindare ¹²⁷, l’une tant plus « oraculaire » que l’autre ¹²⁸, Saint John Perse reconnaît sa dette vers son aîné, dans une lettre qu’il lui adresse le 07 Janvier 1950 à Washington, dont nous en citerons ici quelques extraits : « *de vous, seul grand dans mon temps, et seul investie pour moi de l’autorité lyrique, j’ai eu, littéralement, ce que je pouvais souhaiter de plus haut- le seul honneur qui vaille, et le seul, certes, dont je puisse m’émouvoir. (...)*

¹²¹ Roger Caillois, Op. Cit., p. 1093.

¹²² Ibid., p. 1132.

¹²³ Jean Paulhan, *Œuvres Complètes*, Cercle du Livre précieux, 1969, t IV, p. 194, dans *Enigmes de Perse*.

¹²⁴ Roger Caillois, Op. Cit., p. 1253.

¹²⁵ Samira Kassab-Charfi, *Rhétorique de Saint-John Perse*, thèse pour l’obtention du doctorat d’état en lettres, sous la direction de Joëlle Gardes Tamine, 2003, Tome 1.

¹²⁶ Catherine Mayaux, « *Saint John Perse lecteur de Victor Segalen* » in *Souffle de Perse* n°5/6, acte du colloque « *Saint John-Perse face aux créateurs* », Juin 1955, pp. 138-149.

¹²⁷ C. Camelin, « *l’Orage d’Orthez* » in *Souffle de Perse*, n°4 Janvier 1994, pp. 98-99 : « Claudel lui même rattache ses propres louanges à la tradition pindarique. Dans *Les Muses*, après avoir récuse Virgile et Dante, il loue « le radieux Pindare » quand il introduit Polymnie, muse de la poésie lyrique (...).

¹²⁸ « La poésie de Claudel ne déteste pas une certaine patauderie, une certaine rusticité, elle est volontiers rude de contact. Elle fait songer à ce que dit Bossuet de l’éloquence de Saint Paul, elle manque de « douceur agréable (...) et les délicats de la terre qui ont, disent t-ils, des oreilles fines, sont offensée de la dureté de son style irrégulier » (Panégyrique de Saint Paul), Claude Pierre Pérez, « *Saint-John Perse et Claudel : filiation ou cousinage ?* » in *Souffle de Perse*, n°5/6, Juin 1995, pp. 49-64

Car, vous vous saisissez, en toute chose, de la grandeur, et saisissez aussi toute chose de grandeurs, courant toujours aux plus hauts lieux (...) ¹²⁹ ».

Entre Claudel et Perse, il y'avait une grande estime et surtout il y'avait de l'amitié malgré cette séparation qui datait, d'après ce qui a été mentionné dans le Journal de Claudel et dans la Correspondance de Saint John Perse, de novembre 1939. Cependant, Claudel demeure pour Saint John Perse « *un ami vraiment cher* ¹³⁰ ». Les deux poètes sont séparés par une génération de

19 à quelques mois, n'empêche, pour reprendre les propos de Claude Pierre Pérez, qu'ils « ont respiré non sans doute la même atmosphère intellectuelle, mais à peu près la même, qu'ils ont parfois partagé les mêmes amitiés, qu'ils ont traversé l'un et l'autre les mêmes modes, les mêmes théories, les mêmes lectures, en somme qu'ils ont subi des influences analogues, qu'ils ont des ancêtres communs ¹³¹ ».

Cependant, s'il est vrai donc que les deux poètes, ont pu être touchés par la même « houle ¹³² », ou si leurs œuvres représentaient des similitudes, il est aussi évident que ce modèle fourni par Paule Claudel à Alexis Leger était avant tout un modèle poétique rhétorique et non un modèle spirituel. Plus tard, dans sa correspondance d'Exil, Saint-John Perse avouera face au maître pour qui toutefois il avait certaines réticences, que son « absolu » à lui n'était pas de même nature que celui auquel aspirait ce « catholique romain ¹³³ » : « *trop d'êtres se sont complu devant vous dans quelque « crise religieuse », sincère ou mimée. Je ne connais rien de tel. C'est ma vie toute entière qui n'a cessé, simplement, de porter et d'accroître le sentiment tragique de sa frustration spirituelle, aux prises sans*

¹²⁹ Saint-John Perse, *Oeuvres Complètes*, « Lettres d'Exil », op. Cit., p. 1019

¹³⁰ Lettre 57 de Saint John Perse à Jean Paulhan, *Correspondances Saint John Perse/J. Paulhan 1925-1966, Cahiers Saint John Perse N°10*, Gallimard 1991, p. 120-123.

¹³¹ Claude Pierre Pérez, *Saint John Perse et Claudel : filiation ou voisinage*, in www.fondationsaintjohnperse.fr/perez.pdf

¹³² Saint-John Perse écrivait en 1949 à Claudel pour lui rendre hommage : « *c'est le privilège, entre tous, de la France, pays déjà trop mesuré, qu'aux heures ou sa mesure semble la plus étroite, un apport démesurer et comme extérieur vienne élever sa crue. C'est aujourd'hui, à son étale, la grande houle de votre œuvre* », *Œuvres Complètes.*, op. Cit., p. 1015/1016.

¹³³ Claude Pierre Pérez, in *Souffle de Perse*, n°5/6, juin 1995, p. 63

*orgueil avec le besoin le plus élémentaire d’Absolu*¹³⁴ ».

Michel Autrand est parvenu à une conclusion lors de son étude comparée entre « Saint-John Perse et Claudel », selon laquelle il dit que « la forme du verset persien est d’origine claudélienne¹³⁵ ».

Henri Meschonnic quant à lui, il soutient que le manque d’analyse en matière de rythme mène à des jugements que l’analyse du rythme infirme : « *chez Saint John-Perse, comme chez Claudel, le verset s’est complètement libéré, sinon du mètre, du moins d’un mètre*¹³⁶ ».

De son côté, Carla Van Den Bergh soutient dans sa thèse sur le verset dans la poésie moderne française, que Saint-John Perse nous propose dans son œuvre poétique une interprétation du verset très éloignée de celui du model Claudélien.

Elle rajoute plus loin que l’œuvre poétique de Saint-John Perse constitue la pierre de touche d’un verset moderne¹³⁷. En premier lieu, elle présente la particularité d’avoir évolué d’un verset presque claudélien au verset d’Exil. En second lieu, elle combine, dans une configuration de prose, des principes de la poésie métrique avec l’usage constant du parallélisme interne au verset.

Roger Nimier quant à lui, en évoquant cette parenté entre les deux poètes, nous dit qu’ « on a tendance communément à considérer que dans l’édification de son style, Saint John Perse a mis ses pas dans ceux de Claudel, notamment le Claudel des *Cinq Grandes Odes*¹³⁸. Cette parenté est consolidée par les propos de Michel Autrand qui à son tour considère « les points de parentés comme incontestables, même s’il convient d’être attentif à la différence essentielle qui sépare Perse et Claudel sur ce terrain, à savoir celle des « rythmes internes » chez

¹³⁴ Saint-John Perse, *Œuvres Complètes, Lettres d’Exil*, op. Cit., p. 1020.

¹³⁵ In RHLF, n°de mai-juin 1978 : « *persien et claudélien à la fois le paradoxe de ces vers pleinement oraux et pleinement intérieurs, vers à dire et à entendre, amis vers que seules la gorge et l’oreille interne peuvent valablement émettre et écouter* » ; p. 370, cité par C. Camelin in *Souffle de Perse*, n°4, p. 98.

¹³⁶ Roger Caillois, *Poétique de Saint John-Perse*, Gallimard, 1954, p. 1177.

¹³⁷ Cf., thèse de Carla Van Den Bergh sur « *le verset dans la poésie moderne française* », Op. Cit.

¹³⁸ Roger Nimier, *le poème du rendez vous avec l’âge et les siècles*, in Art, 14 Septembre 1960, repris in *Honneur à Saint John Perse*, p. 516 : « Saint John Perse à sa naissance trouva le vers libre, qui paraissait une belle invention. Les âmes fortes ne s’en soucièrent point. Claudel retroussa ses manches et planta sa charrue [...] Saint John Perse n’a pas connu ces efforts ».

l'un et l'autre ¹³⁹». Ce point de divergence entre les deux poètes relève de ces rythmes internes qui sont, selon Autrand, « beaucoup plus variés et heurtés chez Claudel, et plus traditionnels chez Saint John Perse ¹⁴⁰»

Par ailleurs, il est nécessaire de rappeler que Perse est resté fidèle au verset comme forme d'expression tout le long de son œuvre et si durant toute sa carrière il a opté pour le verset, c'est parce que ce dernier est la forme la mieux adaptée à son écriture poétique car elle s'accorde avec l'amplitude de ses poèmes. « Amplification-amplitude-amplieur »: c'est autour de cette triple modulation du concept d'abondance que se définit, du point de vue stylistique, l'écriture persienne et sa versification que Jacqueline Batman qualifie de « difficiles énigmes ¹⁴¹».

Si l'amplitude peut souvent être associée à la démesure ¹⁴², elle s'accompagne chez Perse d'une dimension rythmique : « *amplitude des rythmes de Saint John-Perse* », -« *qui, leur commande a du d'abord se faire sensible aux rythmes éternels d'un ordre planétaire* ¹⁴³ ».

En Décembre 1960 ¹⁴⁴, Saint John Perse a eu une discussion publiée dans *La nouvelle revue Anabase*, qui est une revue d'études persiennes, avec des écrivains suédois pour débattre de la relation unissant la rythmique et le poétique. En guise de réponse à un intervenant qui prétendait que l'alexandrin, à titre d'exemple est aussi capable d'être une forme d'expression d'une parole poétique inédite, car, selon lui, ce dernier a servi les grands poètes classiques dont les œuvres sont restées pérennes en conservant toute leur beauté, Perse cite encore une fois Paul Claudel qui a été l'initiateur d'une poésie qui a « libéré à moitié les

¹³⁹ Michel Autrand, *Saint John Perse et Claudel, (1904-1914)*, in *Revue d'histoire littéraire de France*, Paris, Armand Collin, Mai- Juin 1978, p. 368

¹⁴⁰ Michel Autrand, op. cit. p. 339.

¹⁴¹ Jacqueline Batman, *question de métrique persienne*, in *Cahiers du XXème siècle*, Paris, Klincksiek, 1976, p.28

¹⁴² Une étude de Michel Maxence, « *Saint-John Perse ou la tentation de la démesure* » (Tel quel, IV) qui avait déplu à Saint-John Perse et qui est critiquée par Jean Paulhan dans ses « *Enigmes de Perse* ».

¹⁴³ Roger Caillois, Op. Cit., p. 1256.

¹⁴⁴ Saint-John Perse, *Colloque avec des écrivains suédois*, Stockholm, décembre 1960. (Photocopie conservée à la Fondation Saint-John Perse).

rythmes de l'être humain. Son idée, qui était « une révolution à son époque » était « de faire intervenir la mesure du mouvement respiratoire ». En fait, Saint-John Perse explique dans ce texte qu'en réalité, il y'a chevauchement de deux mesures : celle de l'alexandrin ou de l'octosyllabe, qui sont des métronomes. Mais cette mesure est insuffisante pour communiquer l'émotion et l'affectivité, elle doit être renforcée par la mesure respiratoire qui lui donne vie. Et le poète poursuit : « il (C Claudel) a compris qu'il fallait suivre le rythme respiratoire (...) parce que suivant le mouvement de passion qui passe dans un être humain ou le bouleversement du mouvement, votre amplitude respiratoire n'est pas la même : plus ou moins précipitée, plus ou moins large ou restreinte.¹⁴⁵ Autrement dit, l'amplitude respiratoire varie en fonction du moment de passion vécu par l'être humain. De ce fait, c'est sans doute cette commune préoccupation de la « respiration » humaine dans le verset qui relie les conceptions métriques de nos deux poètes.

Ainsi, c'est dans le verset que se réalise cette osmose entre le débit de l'écriture et le débit rythmique. Seul le verset est capable de rendre compte de ce souffle quasi long qui traverse l'écriture persienne. Par ailleurs, l'une des principales caractéristiques de cette forme d'écriture est de procurer au poète un espace qui peut contenir le rythme de son texte sans contraintes : « il permet au poète doué d'un large souffle d'aborder le poème ample, d'inspiration épique¹⁴⁶ », dont relève remarquablement *Anabase* de Saint John Perse.

Cependant, et en ce qui concerne toujours le verset de Perse, nombreux sont ceux qui s'accordent à dire qu'il est « métrique » : cela veut dire, pour reprendre encore une fois John Mazaleirat, qu'« il est segmenté en unités syllabiques tangibles, d'où son analogie avec la forme du vers régulier¹⁴⁷ » et c'est à partir de ce moment que le verset persien devient une proie aux critiques qui accusent le poète d'adopter une stratégie de « dissimulation du vers régulier »,

¹⁴⁵ Ibid. p. 9.

¹⁴⁶ Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, op. cit.

¹⁴⁷ John Mazaleirat, op.cit, p28 : « Le statut métrique du verset dépend du résultat de segmentation qu'il appelle. Il entre ou non dans le système du vers selon que ces segmentations dégagent ou non des mètres sensibles »

autrement dit, pour ces critiques, le verset n'est pas une forme d'expression inédite chez Perse, mais plutôt un prétexte pour camoufler les vers réguliers. .

Pour réfuter ces accusations, Loïc Cery qui dirigeait *La nouvelle revue Anabase*, se demande bien « ce qui pourrait relever de la dissimulation quand la présence des vers réguliers dans le verset de Pers est aussi tangible, ouverte et explicite¹⁴⁸ ». Pour illustrer ce que nous venons d'avancer, voici un extrait d'*Exil, III*, où nous remarquons une succession d'octosyllabes et des alexandrins qui est en parfaite harmonie avec le rythme des cycles universels :

« ...Toujours, il eut cette clameur, **(08)** toujours il eut cette splendeur,**(08)**
Et comme un haut fait d'armes en marche par le monde**(12)**, comme un
dénombrement de peuples en exode**(12)** [...]

« ...Toujours il eut cette clameur**(08)** toujours il eut cette fureur**(08)**

“Et ce très haut ressac au comble de l'accès **(12)** toujours
au faite du désir, **(8)** la même mouette sur son aile **(8)** la
même mouette sur son aire, **(8)** à tire-d'aile ralliant les stances
de l'exil, **(12)** et sur toutes grèves de ce monde **(8)** du même
souffle proférée, **(8)** la même plainte sans mesure **(8)**

“A la poursuite, sur les sables, de mon âme
numide...”¹⁴⁹ »

Toutefois, cette appellation de verset est loin de faire l'unanimité chez les critiques. De son côté, Valéry Larbaud situe *Eloges*, en 1911, « dans la plus pure tradition du lyrisme français. C'est l'alexandrin de Malherbe et de Racine, restauré par Baudelaire (et assoupli- désarticulé plutôt- par Verlaine et Coppée) qui en est la base¹⁵⁰ ». Lui-même se met dans le *vers régulier*, évoquant, dans une lettre de 1955, les « grandes masses prosodiques (ou sont bloqués par strophes ou laisses, dans une même et large contraction, avec la même fatalité, tous les éléments particuliers traités comme vers réguliers- ce qu'ils sont en réalité) [...]

¹⁴⁸ Loïc Cery, *Souffle poétique et métrique interne chez Saint John Perse*, in www.sjperse.org, Juillet 2012.

¹⁴⁹ Saint-John Perse, *Amers, Choeur, 3, Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 126.

¹⁵⁰ Roger Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, Op. Cit., p. 1230.

versification précise encore qu'inapparente, et qui n'a absolument rien de commun avec les conceptions courantes du 'vers libre', du 'poème en prose', ou de la grande 'prose poétique'. C'est même de tout le contraire qu'il s'agit ¹⁵¹».

En fin de compte, Meschonnic aboutit à une conclusion selon laquelle :

Seule la disposition typographique mime tantôt la prose, tantôt le verset. La disposition en prose contribue à faire du récitatif un récit, une continuité, comme celle du verset semble imposer un récitatif plus ample que le vers. Mais l'effet rythmique totalisé par les contraintes internes ne permet de parler ni de prose ni de verset. Particulièrement, le verset est équivoque, prêtant à comparaison avec Claudel, sinon la Bible ¹⁵².

Le discours poétique de Saint-John Perse est un discours en vers, en vers ininterrompus. C'est un vers polymorphe, qui est un vers symboliste, non celui de Verlaine, comme disait Larbaud, et parfois proche de l'alexandrin de Coppée (...). Il alterne le vers classique avec un alexandrin libéré, proche et distinct de celui de Verhaeren et d'Henri de Régner. C'est essentiellement un vers caractérisé par la fréquence de la « césure épique », et une coupe circonflexe. ¹⁵³

En somme, si Saint John Perse a opté pour cette unité de base qu'est le verset comme unité principale, voire primordiale dans sa poésie, c'est parce que cette dernière est seule capable de contenir l'ampleur de ses poèmes et lui permettre du coup d'exprimer pleinement ce souffle qui lui est spécifique : il s'agit bel et bien d'une harmonie entre une poésie qui chante l'univers dans une extrême grandeur et solennité qui épouse une forme qui est assignée à ce genre de registre. C'est ainsi que l'œuvre de Saint John Perse a réussi à être de celles qui au

¹⁵¹ Ibid., p. 922.

¹⁵² Meschonnic remarque fort bien que parmi les effets de brouillage, *Le rituel poétique de Saint-John Perse*, d'Henriette Levillain (Gallimard, 1977 : coll. Idées). L'adoration s'y livre à son propre rituel, voyant dans la métrique de Perse un « maître antique », celui de « l'incantation pindarique ». Elle prend des mentions (vers alcaïque et scazon) pour des emplois. Elle affirme sans démonstration : « la ligne rythmique d'Amers s'éloigne autant de la phrase que du vers ou même du verset. Elle [...] s'inspire du vers dactylo-épitrite des *Pythiques* ». A quoi s'ajoute « la référence indéniable à l'Ode pindarique ne se situe pas au niveau du détail, mais à celui de la ligne mélodique globale ». Ainsi, ce qui est indéniable ne peut ne même ne doit au niveau du détail, et pour cause, se démontrer. Par quoi le propos n'est plus de l'ordre du vérifiable, n'est plus un discours critique. On peut parler alors du « mouvement circulaire de la danse », préférer que l'unité est la strophe, que « la forme périodique d'Amers » a « coupé les ponts avec l'alexandrin », tout en ajoutant qu' « elle est guidée par des rythmes syllabiques de six, huit, dix, douze et même seize pieds ». Hypostasié, le rythme est « un au-delà rythmique, celui de la strophe en premier, celui de l'œuvre en second ».

¹⁵³ Meschonnic, Henri, « *Historicité de Saint-John Perse* », La nouvelle revue française, 1 Juin 1979, p. 80.

XXème siècle « ont contribué à modifier la représentation de la poésie¹⁵⁴ ».

II-3/ Sacralité et rythme de la parole des origines:

Louis Vincent Thomas, professeur à la Sorbonne, explique dans sa thèse sur Le verbe négro africain traditionnel qu'en Afrique noire, le fait religieux se réalise par un acte de communication à trois visages : *communication métaphysique*, c'est-à-dire correspondances et/ ou participations, *communication religieuse* ou liaisons profane/ sacré, visible/ invisible, vivant/ ancêtre, *communication sociale* par le biais du rite, du sacrifice, des cérémonies de passage qui provoquent des rassemblements considérables d'hommes et de femmes¹⁵⁵.

L'ethnologue français, Marcel Griaule, quant à lui, définit le fond et la forme du sentiment religieux africain comme étant « un système de relations entre le monde visible des hommes et le monde invisible régi par un créateur et des puissances, qui, sous des noms divers et tout en étant des manifestations de ce Dieu unique, sont spécialisées dans des fonctions de tout sorte¹⁵⁶ », autrement dit, en Afrique noire, il existe un perpétuel dialogue entre l'ici et l'Ailleurs. Sobon Fu Somé de son côté nous dit : « Ecoutez les ancêtres, l'esprit, les arbres et les animaux. Soyez à l'écoute de toutes ces forces qui viennent nous parler¹⁵⁷ »

Par ailleurs, en Afrique Noire, la religion est considérée comme un moyen d'expression mais c'est aussi un langage spécifique qui obéit à ses propres lois : « sur le plan métaphysique, le verbe est créateur par la parole de Dieu, et création continuée par le souffle humain, c'est-à-dire l'âme », la parole devient dès lors, un « don divin » d'après les Dogons du Mali et dépasse ainsi le statut de simple moyen de communication pour atteindre celui du « moyen de récréation ».

Komo Dibi, le chantre malien du Komo (société d'initiation Bambara) définit ainsi l'omnipotence et la puissance de la parole :

La parole est tout.

¹⁵⁴ Michel Sandras, *op. cit.* p. 91.

¹⁵⁵ Louis Vincent Thomas, *Le verbe négro africain traditionnel*,

¹⁵⁶ Gerhard J. Bellinger, *Encyclopédie des religions* (préface de [Pierre Chaunu](#)), Librairie générale française, Paris, coll. « Le Livre de poche », 2000

¹⁵⁷ Sobon Fu Soné

Elle coupe, écorche.

Elle modèle, module.

Elle perturbe, rend fou.

Elle guérit ou tue net.

Elle amplifie, abaisse selon sa charge.

Elle excite ou calme les âmes.

Dans l'ontologie négro africaine, l'homme occupe une place charnière : c'est le re-créditeur de l'univers car il est en rapport constant avec le divin ; son rôle est celui du médiateur entre le Créateur et les créatures ; de Dieu, il a reçu la mission de continuer l'œuvre première et de la parachever :

On a souvent dit, de la philosophie africaine, que Dieu y était lointain, indifférent, inefficace. Ce n'est pas exact. Il est plus vrai de souligner le rôle de « démiurge » que Dieu a donné à l'homme. C'est lui qui, recevant délégation de l'Être tout Puissant, achève la création. C'est lui encore que Dieu a commis pour rétablir l'ordre du système quand il est troublé, et pour le maintenir en le renforçant. Car la création est toujours à faire. Il y a mieux. Dieu a, pour ainsi dire, uni toute la création, tous les étant au service de l'Existant par excellence, qui est l'homme vivant. Non seulement les animaux et végétaux, minéraux et autres éléments se sont mis à son service, mais aussi les Morts et les ancêtres.¹⁵⁸

Ainsi, le poète se convertissant en Dieu par la force de sa parole, fait plus que « reproduire le Cosmos » : par la force du verbe divin, mais aussi par sa maîtrise de la langue, il le « re-crée ». Un mythe négro africain va jusqu'à nous suggérer que l'artiste -poète, musicien, sculpteur- travaille au perfectionnement de Dieu, qui a, ainsi, besoin de lui.

Cependant, cette parole, pour qu'elle puisse recréer le monde, doit être scandée par le rythme qui lui procurera toute cette force dont elle a besoin ; dès lors il devient un élément vital, que Senghor considère comme étant synonyme de vie, parce que l'expression première de la vie est une manifestation du rythme : « *cette force ordinatrice qui fait le style nègre est le rythme. C'est la chose la plus sensible et la moins matérielle. C'est l'élément vital par excellence. Il est la condition première et (le signe de l'art, comme la respiration de la vie, la*

¹⁵⁸ Cf. *La pensée africaine*, Dakar.

respiration qui se précipite ou ralentit, devient régulière ou spasmodique, suivant la tension de l'être, le degré et la qualité de l'émotion ».

De ce fait, pour Senghor, l'homme a une mission divine : maintenir un équilibre dans la création, en y insufflant l'énergie vitale nécessaire : « *il ne s'agit pas seulement d'augmenter les forces existantes et d'en créer des nouvelles, il faut encore les restaurer quand elles sont altérées ou diminuées* ». (Senghor, 1977, P225). On comprend dès lors que le poète, chaque fois qu'il est gagné par la « passion mauvaise », notamment la colère ou la haine, invoque les lieux ou les êtres mystiques tels que *l'Eléphant de Mbissel* ou la *Fontaine de Kam Diamé*, convoque le Royaume d'enfance « ou s'est faite l'initiation primordiale », tel est le cas de Chaka, qui face à la Voix Blanche, évoque le royaume d'enfance qu'il qualifie de « radieux ».

En effet, pour Senghor, c'est le rythme qui procure toute sa force et toute sa vitalité à la parole. Cette dernière est issue d'abord d'une origine religieuse. De ce fait, le poète rejoint les théories des religions traditionnelles, qui attribuaient une origine religieuse à la parole, notamment la parole rythmée qui se trouve à l'origine du monde et constitue du coup, pour reprendre les propos de Louis Vincent Thomas « le tissu ontologique dont est fait l'univers ».

Senghor souligne dans son Dialogue sur la poésie francophone que, depuis Marcel Griaule, la parole a fait l'objet de nombreuses études importantes, dont La dialectique du Verbe chez les Bambaras¹⁵⁹ par Dominique Zahan et La Parole chez les Dogons¹⁶⁰ par Geneviève Calame-Griaule. Chez les Dogons par exemple, la parole est assimilée à la vie humaine : « comme une personne, la parole naît, vit et meurt, mais d'une façon indéfinie puisqu'elle meurt et reprend vie à chaque instant au gré de celui qui parle et se tait¹⁶¹ ».

Mais Senghor préfère s'arrêter sur Kuma, l'étude d'un sénégalais, qui venait de paraître : Makhily Gassama, dans son remarquable essai-anthropologie,

¹⁵⁹ Mouton et Compagnie, Paris, La Haye.

¹⁶⁰ Gallimard, Paris.

¹⁶¹ G. Calame Griaule, *Ethnologie et langage, la parole chez les Dogons*, PUF, Paris, 1965.

nous rappelle la multitude signification du mot *Kuma*, qui signifie parole en bambara, un des dialectes de la langue mandingue : « *Le mot, écrit-il, ne se contente pas de symboliser l'être à la manière traditionnelle, de le représenter à l'esprit du lecteur. Il a la prétention d'être cet objet* ». D'origine divine, comme le souligne Senghor, « *la puissance du mot échappe ainsi à l'homme...en symbolisant le monde invisible, qui n'est pas composé d'idées abstraites, mais qui est un prolongement concret du monde visible* ».

Pour résumer, conclut Gassama, la parole, *kuma*, a trois significations en bambara :

1- « *créer, à la manière de Dieu* » ;

2- « *bouche...* », comparable « à la demeure du Créateur ou tout se forme et se pétrit ¹⁶² » ;

3- « *marmite* : la cuisson étant considérée comme une création ; le produit en sort complètement transformé ».

Ainsi, et en accord avec toutes ces idées, Senghor conclut : « *j'ai souvent dit qu'en Afrique noire, tout être, voire toute chose, mieux, toute forme et toute couleur, tout mouvement et tout rythme, tout timbre et toute mélodie, toute odeur et toutes saveur, tout son avaient, chacun, sa valeur symbolique : sa signification. Pour quoi tout mot, toute parole est enceinte d'une image analogique quand ce n'est pas de plusieurs* ¹⁶³ ».

De son côté, Germaine Dieterlen souligne dans son ouvrage Les Textes sacrés d'Afrique Noire que « les Dieux sont sollicités » par « la parole ». Mais pour le poète, le rythme vital commande « la Parole ». « *De nouveau, primauté de la Parole. C'est le rythme qui lui donne toute sa plénitude efficace, qui la transforme en verbe. C'est le verbe de Dieu, c'est à dire la parole rythmée qui créa le monde. Aussi, est ce dans le poème que nous pouvons le mieux saisir la nature du rythme négro africain* ¹⁶⁴ ». Cette parole rythmée apparaît comme l'expression d'une « pensée immanente » qui unit l'homme à Dieu et elle se libère

¹⁶² Cette dernière citation est de Dominique Zahan, in *Dialogue sur la poésie francophone*, in *Œuvre complète*, Op. Cit., p. 392

¹⁶³ L.S.Senghor, *Dialogue sur la poésie francophone*, Op. Cit. p. 393.

¹⁶⁴ Postface à *Ethiopiennes*, p. 160- 161.

sous l'effet du rythme ontologique, en traduisant la pensée spontanée et explosive. « *Le rythme, pour y revenir, est l'élément le plus vital du langage : il en est la condition première et le signe* ¹⁶⁵ ».

La religion d'origine traditionnelle considère la Parole comme « *la poésie prière, participation identificatrice aux forces cosmiques, à l'acte créateur de Dieu. La poésie négro africaine reste près des sources divines. C'est ce qui en fait sa valeur, la force expressive* ¹⁶⁶ ». Et Senghor appuie ainsi cette assertion, sur les recherches des ethnologues et des spécialistes des religions négro africaines. Cet aspect des religions traditionnelles est certainement l'élément fondamental, qui a donné naissance à son esthétique du rythme, comme l'expression privilégiée de la race noire, et surtout de « la Parole rythmée » qui « s'inscrit dans un complexe mental où ordre, répétition et équilibre constituent les structures internes fondamentales de la pensée nègre ».

En effet, cette parole rythmée s'appuie surtout sur cette redondance, cette répétition, cette « reduplication » primordiale qui lui procure toute sa Force : le rythme prend ainsi souvent, et en dehors des chants et des prières, la forme de la répétition dont la force va jusqu'à renouveler la création car, pour reprendre encore une fois les propos de Louis Vincent Thomas, « redire les mots qui, dans le mythe ont engendré le monde, c'est renouveler la création, lui redonner la vie, et lui assurer la pérennité. Les mots sont empreints de puissances créatrices, de sacré. Les renouveler, a-t-on dit, c'est se mettre au cœur même du numineux ¹⁶⁷ ».

De ce fait, le rythme négro africain est fondé sur la « répétition avec variation », ce que Senghor appelle la « syncope », ou le « parallélisme asymétrique », par opposition au rythme caractéristique de la civilisation occidentale, hérité des Grecs, fondé essentiellement sur « la symétrie » :

Mais alors qu'en Europe, le rythme, basé sur les répétitions et les parallélismes, « provoque un ralentissement », un mouvement statique. En Afrique noire, tout au contraire, répétitions et parallélismes provoquent une progression dramatique(...) On sent que la répétition ne peut se prolonger indéfiniment, que la rupture approche, c'est-à-dire le

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Léopold Sédar Senghor, *Liberté II, L'Esthétique Négro-africaine*, Le Seuil, 1964, p.12.

¹⁶⁷ Louis Vincent Thomas, *op. cit.*

dénouement, comme le cas d'une porte contre laquelle s'acharne un bélier.¹⁶⁸

Par ailleurs, le mot répété est dit, chez Gassama « mot accoucheur », qui peut d'autre fois être une expression, voire même une phrase. Voici à titre d'exemple un poème mandingue du griot Lalo Kéba Dramé, traduit en français :

Papa Diabi enfant de la femme Souko

Diabi

Papa Diabi enfant de la femme Souko

Diabi

Diabi le lion

O mon ami

Voilà les vœux exaucés.

D'après l'analyse réalisée par Senghor dans son Dialogue sur la Poésie Francophone, il y a répétition du mot accoucheur *Jabi* qui donne Diabi en français, mais là il s'agit d'une répétition nègre, pour reprendre toujours notre poète, pour l'auditeur, ou le lecteur aujourd'hui, est faite d'attentes comblées ou des chocs délicieux de la surprise qui fait tout le charme du poème.

II-3-2/Le rythme et l'image analogique :

L'image et le rythme sont les éléments caractéristiques de la poésie négro-africaine, et ils sont très liés l'un à l'autre, et pour notre Poète, il existe une sorte de complémentarité entre les deux : pour que l'image poétique senghorienne devienne opérante, elle doit d'abord être rythmée: « *Cependant l'image ne produit pas son effet chez le Négro-africain si elle n'est pas rythmée. Ici, le rythme est consubstantiel à l'image, c'est lui qui l'accomplit en unissant, dans un tout, le signe et le sens, la chair et l'esprit(...)* Dans la musique qui accompagne un poème ou une danse, le rythme fait image autant que la mélodie¹⁶⁹ ».

Il s'agit d'abord chez Senghor de « l'image analogique », un terme rare et d'une étrange fulgurance qui vient éclairer l'art du poète. Ce dernier ne cesse d'y

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Léopold Sédar Senghor, *Liberté II*, op, cit.

revenir à travers ses textes théoriques, ses propos sur son œuvre et sur la poésie africaine. L'image analogique confère au verbe sa portée profonde : elle distinguerait, selon Senghor, l'art de la parole négro africaine de tout ce qui s'appelle poésie sous d'autres latitudes. Aussi, c'est en explorant les fondements de l'image analogique, que finalement on aboutit à une compréhension radicale de la poétique senghorienne, puisque cette dernière est fondée entre autre, sur le principe de l'image analogique.

En effet, dans son Dialogue sur la poésie francophone, Senghor nous précise la fonction des images analogiques et circonscrit leur nature : « *Les paroles, pour charmer au sens étymologique du mot, doivent être exprimées en images analogiques, qui cachent et dévoilent en même temps, non des idées pures ou des sentiments, mais des idées-sentiments, qui cachent, en dévoilant le signifié sous le signifiant* ». De ce fait, pour Senghor, « la poésie a besoin des images analogiques pour s'exprimer ». Parfois, il arrive que, pour simplifier un peu sa pensée, Senghor écrit : « image analogique ou symbole » : « l'image négro-africaine n'est (...) pas image-équation, mais image-analogie (...). L'objet ne signifie pas ce qu'il représente mais ce qu'il suggère, ce qu'il crée. L'Eléphant est la Force ; l'Araignée, la Prudence ; les cornes sont Lune ; et la Lune, Fécondité. Toute représentation est image, et l'image, je le répète, n'est pas équation, mais symbole, idéogramme¹⁷⁰ », autrement dit, l'objet ne représente pas ce qu'il est, c'est-à-dire son apparaître, mais ce qu'il suggère, ce qu'il crée.

De ce fait, l'image analogique comme la conçoit notre poète, possède un caractère symbolique, par conséquent, entre le camp de la métaphore et celui du symbole, l'image analogique choisit clairement celui du symbole, mais un symbole négro africain qui s'articule sur deux registres : « celui de la représentation (expression) et celui de l'intervention¹⁷¹ ».

Dans son Dialogue sur la poésie francophone, Senghor s'attarde sur cette notion de symbole en faisant la distinction entre le symbole tel qu'il a été expliqué par la raison discursive européenne et le symbole négro africain. Le *sumbolon*

¹⁷⁰ L.S.Senghor, *Dialogue sur la poésie francophone*, op. Cit., p. 376

¹⁷¹ Louis Vincent Thomas, op, cit

grec, d'où vient le mot, était un signe de reconnaissance, l'expression d'une idée quand on avait rassemblé les deux parties de l'objet en question. Je dis « une idée » je veux dire celle d'un lien entre deux entités¹⁷².

Dans le Dictionnaire Littéraire, le mot symbole signifie toute réalité (objet, image, personne, etc.) qui, du fait de certaines de ses qualités et en raison d'une relation d'analogie, se voit attribuer la capacité de représenter autre chose qu'elle-même (abstraction, idée, sentiment etc.)¹⁷³

Pour le Dictionnaire Robert, le symbole, c'est « un objet ou fait naturel qui évoque, par sa forme ou sa nature, une association d'idées « naturelles » avec quelque chose d'abstrait ou d'absent ». Selon Senghor, la faiblesse de cette explication, européenne, qui s'appuie sur la raison discursive réside surtout dans sa simplification du symbole en nous le réduisant à une sorte d'équation : concret = abstrait, signifiant =signifié. Les symboles nègres quant à eux sont rarement appréhendés car ils sont à la fois « complexes, ambivalents et multivalents».

Senghor écrit dans son Dialogue sur la poésie francophone, que la vie mystique en Afrique noire, qui comporte plusieurs degrés, plusieurs initiations, se développe tout au long de la vie. Ces initiations ont pour but ultime l'intégration du monde terrestre dans l'univers cosmique, de l'homme en Dieu. Elles comportent l'enseignement, non seulement des liens entre la terre et l'univers, la créature et son créateur, mais encore des techniques d'intégration de l'un en l'autre. Les instruments de ces techniques ce sont les temples et les cérémonies d'initiation avec leurs rituels : paroles, gestes, danses, chants, poèmes, etc.

C'est dans la même optique que s'inscrit Louis Vincent Thomas pour qui le langage symbolique acquiert toute sa puissance spécialement lors des rituels :

Lors du *Bwiti* des Fangs et des Mitsogos (Gabon), le symbolisme du temple, des figurines utilisées (sorte de doubles), des rythmes et des chants, de la lumière et des couleurs apprend aux impétrants, selon leur hiérarchie dans l'ordre, à connaître la nature de l'homme, sa place exacte au sein du Cosmos, les mystères de l'Univers, le caractère transcendant du principe spirituel de la nature humaine.¹⁷⁴

¹⁷² L.S.Senghor, *Dialogue sur la poésie francophone*, in *Œuvre poétique*, Op. Cit., p. 373.

¹⁷³ Philippe Forest, Gérard Conio, *Dictionnaire Fondamental du français littéraire*, Ed Maxi-Livres, 2004, p. 382

¹⁷⁴ Louis Vincent Thomas, op, cit, p. 11

Senghor nous propose de découvrir ce qu'est le symbolisme négro africain dans la vie mystique et cela, en s'appuyant sur la thèse du professeur Alassane Ndaw, intitulée *La pensée africaine*¹⁷⁵, et plus spécialement, dans le premier chapitre, au paragraphe portant le titre de : « *Présence africaine et vie mystique* Comme l'écrit Alassane Ndaw, « *la vie mystique apparaît comme une pratique du symbolisme* ¹⁷⁶ ». Et d'abord, l'enseignement qui est donné aux initiés, qui a pour double objet de leur permettre « la saisie intellectuelle de la signification des symboles, mais aussi la saisie intuitive du sens, c'est-à-dire la vision totale, immédiate et individuelle de la relation ontologique homme-cosmos ¹⁷⁷ ».

De ce fait, il convient de retenir que le symbolisme de la vie mystique négro africaine, pour reprendre les propos de Senghor, « *n'est pas seulement objet de connaissance, mais encore objet de pratique : non seulement par les cérémonies du rituel(...) mais surtout par la vie des initiés, qui vivent leur symbolisme, chacun dans son esprit, bien sur, encore plus dans son corps et dans son âme- en se transformant, se « convertissant » en un dieu, plus exactement, en Dieu.*¹⁷⁸ ». Ainsi, en 1956, écrivait-il dans une communication à Présence Africaine, « *l'image n'est pas équation, mais symbole, idéogramme* ».

Il s'agit bien de l'image analogique africaine qui est, par essence, engagée dans une autre voix que celle d'une expérience mentale comme l'est l'image symboliste, pour devenir un « appel cosmique », avec pour reprendre les propos de notre poète, sa capacité de « voiler et de dévoiler en même temps le signifié ».

Cependant, « *le pouvoir de l'image analogique ne se libère que sous l'effet du rythme* », cet élément vital qui est « *l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des Autres ; le rythme c'est l'expression pur de la force vitale* » :

(...) cette force ordnatrice qui fait le style nègre est le rythme. C'est la chose la plus sensible et la moins matérielle. C'est l'élément vital par excellence. Il est la condition première et le signe de l'art, comme la respiration de la vie, la respiration qui se précipite

¹⁷⁵ La thèse porte le sous-titre de « *Recherche sur les fondements de la pensée négro africaine* ».

¹⁷⁶ Alassane Ndaw, op. Cit. par Senghor dans son *Dialogue sur la poésie francophone*, p. 374

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Léopold Sédar Senghor, *Dialogue sur la poésie francophone*, in *Œuvre Poétique*, Op. Cit., pp, 374-375

ou ralentit, devient régulière ou spasmodique, suivant la tension de l'être, le degré ou la qualité de l'émotion.¹⁷⁹

Le rythme senghorien est synonyme de vie ; c'est un rythme qui « repose sur le semblable et le différent, c'est-à-dire d'une façon générale, sur la vie¹⁸⁰ ». Par ailleurs, il existe une assimilation de rythme et de poème : la parole se fait rythme, dit Senghor, la parole se fait poème. Ainsi, il ne suffit pas d'avoir saisi le sens des mots et des images pour bien comprendre le nœud d'un poème de Senghor. Il faut aller au-delà de la linéarité de l'écriture pour ainsi pouvoir communiquer avec l'émotion du poète et cela en retrouvant les pulsations rythmiques de l'œuvre et ne jamais oublier que le Nègre singulièrement, est d'un monde où la parole se fait spontanément rythme dès que l'homme est ému, rendu à lui même, à son authenticité, où la parole se fait poème. .

De ce fait, il convient de retenir de par ce qui a été avancé, que la notion de rythme est primordiale dans l'œuvre de Senghor, notion délicate à définir :

qu'est ce que le rythme ? c'est l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des Autres, l'expression pur de la force vitale.¹⁸¹

Le rythme, déclare t-il, ne consiste pas seulement dans la disposition des accents du français moderne, mais aussi dans la répétition des mêmes mots et des mêmes catégories grammaticales, voire dans l'emploi instinctif de certaines figures du langage : allitérations, assonances, homéotéleutes, etc... Autrement dit, rythme et répétition sont intimement liés, mais il ne s'agit pas de cette répétition telle qu'elle est définie par la raison discursive européenne, mais « une répétition qui ne se répète pas ».

Ainsi, le rythme demeure fondamental à l'appréciation du poème africain. Ce rythme négro africain se manifeste surtout par ces emplois stylistiques de la répétition qui s'augmente d'allitérations et d'assonances ainsi que des parallélismes. On retrouve dans les poèmes de Senghor une transposition presque infaillible des règles de versification qu'il a soulignée dans ses essais et qui

¹⁷⁹ Cf. *Liberté I, Négritude et Humanisme*, Op. Cit.

¹⁸⁰ *Ethiopiennes*, revue trimestrielle de culture négro africaine, 1^{er} trimestre 1985, N°40-41, Volume III

¹⁸¹ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I, Négritude et humanise*, Op. Cit.

émanent de son expérience avec les chants populaires de son terroir. Presque toute l'influence esthétique traditionnelle est d'origine locale. C'est le monde qu'il nomme le Royaume d'enfance, et dans lequel il s'est nourri de tout ce que la poésie orale devait lui offrir :

(...) vous le sentez, rien de codifié dans ce rythme, rien de rigide : il est libre comme le vent. Sa seule loi est d'être un accompagnement à l'émotion comme la batterie d'un jazz. Ça qui peut donner une impression de monotonie, c'est qu'il y'a de continues reprises. Mais reprise n'est pas redite, non plus que répétition, le mot est repris par une variante, à une autre place, dans un autre groupe. Il prend un autre accent, une autre intonation, un autre timbre, l'effet d'ensemble est intensifié sans nuance.¹⁸²

Or, pour contenir ce rythme intense qui émane de la poésie de Senghor, rien n'est plus adéquat que le verset, cette forme d'expression que nous avons analysé plus haut d'abord chez Claudel, ensuite chez Saint John Perse, pour enfin voir de plus près, comparer et analyser le verset senghorien dans le but de lui assigner une origine, et aussi saisir sa particularité par rapport à ses prédécesseurs.

Dans Ethiopiennes, le verset est dit binaire, car il est construit autour de deux grandes masses équilibrées. Le premier verset du poème détermine ainsi le patron rythmique pour l'ensemble du texte, et c'est par rapport à ce patron que se définissent les effets de syncope. Cependant, tout ensemble ternaire crée ainsi une forte rupture et dynamise le texte :

« Car je suis les deux battants de la porte / rythme binaire de
L'espace / et le troisième temps »¹⁸³

II-4/ Le verset de Senghor : une nouvelle forme d'expression :

Lorsqu'il s'agit de l'écriture poétique, Senghor se révèle surtout sensible à la forme : les versets, les rythmes, les sonorités, à un moindre degré, vocabulaire et images. Ainsi, pour reprendre les propos de Jacqueline Leiner, c'est en « artisan » que Senghor aborde les œuvres, attentif au métier, « aux moyens majeurs que sont l'image analogique et la musique des mots »:

Je confesse, je suis un auditif. Ce qui me frappe, ce qui m'enchanté dans un poème, ce

¹⁸² Léopold Sédar Senghor, « la poésie négro-américaine, 1950, *Liberté I, Négritude et Humanisme*, pp.111-112.

¹⁸³ Léopold Sédar Senghor, *Œuvre Poétique, (Le Kaya Magan)*, Le Seuil, 2006, p. 105.

sont ses qualités sensuelles : le rythme du vers ou du verset, et sa musique.

En effet, l'enchantement du poème résulte d'un travail assidu et la création poétique ne lui apparaît jamais comme un jaillissement spontané, mais plutôt comme « écriture savamment, subtilement dirigée ». Il assimile les deux premiers moments de la « conception » d'un poème à un accouchement pénible, qui a besoin d'un souffle profond et long pour contenir cette « souffrance-jubilante » qui s'achève par « l'enfantement » d'un poème qui se fait dans la joie :

Pour moi, si les deux premiers moments de l'écriture d'un poème, exactement, si ses deux premières versions, me donnent souvent l'impression d'être pénibles, comme d'une femme en gésine, la troisième est celle de la joie. Qu'on me comprenne, quand je dis « pénibles », il ne s'agit pas de l'inspiration, car, alors, les mots se bousculent à ma porte, et c'est justement cette profusion qui est pénible. Quant au troisième moment, où le poème-enfant est né, tout embarrassé de ses images, de sa mélodie, de son rythme, c'est bien celui que je préfère, lorsque, fait sage-femme, ou redevenu professeur, je m'occupe à le débarrasser de son enveloppe charnelle : de ses scories. Pendant ma relecture critique, je voile un peu plus ou dévoile le secret de l'image, je souligne ou atténue les effets du rythme, comme de la mélodie. Il s'agit d'arriver à l'expression, non pas nécessairement la plus expressive, mais la plus parfaite possible parce que la plus humaine, qui plaise, à la fois, « au cœur et à l'oreille ».¹⁸⁴

De ce fait, seul le verset est capable de contenir ce foisonnement émotionnel, ce long souffle et cette multitude d'images analogiques pour devenir ainsi la forme la plus adéquate et la plus conforme à l'identité de notre poète qui est à la fois héritier des Grecs et des Classiques français, et profondément enraciné en Terre d'Afrique. Par conséquent, le verset se transforme en lieu de cohabitation, un lieu d'harmonie et de métissage.

Du verset, Senghor retient surtout la construction rythmique et il se plaît à rappeler dès lors la phrase de Geneviève Griaule selon laquelle : « *qui dit rythme dit, en effet, ordre et loi* ». De ce fait, si le verset est bien, comme le veut Claudel, « *l'expression des forces vitales* », c'est, fondamentalement, à partir des vers blancs, des rythmes binaires, de la régularité que s'impose la diversité du vivant :

¹⁸⁴ Léopold Sédar Senghor, *Dialogue sur la poésie francophone*, in *Œuvre poétique*, op. Cit., p. 397.

« Il ne s'agit pas du rythme mécanique du métronome. Toujours la diversité est introduite dans l'unité, l'asymétrie dans la symétrie, la liberté dans la régularité¹⁸⁵ ».

En effet, le premier poème ou Senghor utilise le verset est daté de 1936. Il s'agit du poème A l'appel de la race de Saba. Manifestement, le poète se sent à l'aise dans cette forme qui en étant à la fois souple et ample, répond à ses besoins de poète. Cependant, si le model provient de Claudel et a été repris pas Péguy et Saint John Perse, Senghor s'approprie le verset et le fait sien. Ainsi, pour reprendre les propos de Karla Van den Bergh, qui soutient dans sa thèse sur Le verset dans la poésie française des XIX et XX éme siècle que le verset de Senghor correspond sur son versant théorique à une théorisation poétique tributaire à la fois d'une conception africaine du rythme et du model claudélien. Mais dans sa pratique poétique, le model est plus nettement persien avec une configuration métrique du verset fondée sur « une bipartition syntaxique ».

Or, ces propos ne font que réduire le verset senghorien à une somme des deux versets persien et claudélien, de ce fait, il est judicieux de chercher l'originalité, la singularité de cette forme d'écriture chez notre poète.

D'abord, si Senghor a opté pour le verset comme forme d'expression pour transmettre son message au monde, c'est parce qu'il est en parfaite harmonie avec le poème long qu'il affectionne et qui se développe en plusieurs séquences. Et la poésie de Senghor se déploie ainsi tout naturellement dans le verset, forme poétique remarquable par sa souplesse, son rythme et son amplitude. Le poète impose à son verset les effets de rythme les plus variés et toujours appropriés au poème et au chant. Dès lors, Senghor se révèle maître du verset.

Par ailleurs, on le rapproche assez souvent du verset claudélien parce que Senghor se plaît de proclamer son admiration pour Claudel :

La première fois que je lus les poèmes de Péguy, plus tard ceux de Saint John Perse, mais d'abord de Claudel, ils me firent l'effet des poèmes idéaux auxquels j'avais rêvé comme étudiant, comme professeur, surtout comme poète, j'ai analysé la poésie de Claudel. Mais si j'ai cru la comprendre, si j'ai pu l'assimiler, c'est en me référant, essentiellement à la

¹⁸⁵ Guillaume Apollinaire, L3, 501.

parole négro-africaine, telle qu'elle s'exprime dans les poèmes.¹⁸⁶

Il reconnaît lui-même que le model du verset s'imposa à lui à travers les exemples de Claudel, de Péguy et surtout de Saint John Perse, lui apportant ainsi une solution à cette funeste alternative entre l'imitation servile de la poésie française et la fidélité aux racines négro-africaines :

J'ai commencé par imiter les poètes que j'admirai ; en particulier les romantiques et les symbolistes. Mais après mes études à la Sorbonne, nommé professeur au lycée de Tours, je me suis mis à réfléchir sur ma poésie. D'autant que les cours que je commençais de suivre à l'école pratique des Hautes Etudes m'avaient amené à lire des poètes négro-américains, et surtout des poètes négro-africains. C'est en traduisant leurs poèmes que je me suis aperçu que le vers négro-africain traduit en français débordait l'alexandrin. C'est alors que j'ai détruit tous mes poèmes, et, partant de zéro, que je me suis mis à la recherche d'un vers nouveau, que j'ai finit par trouver dans le verset de Paul Claudel, comme de Charles Péguy et de Saint John Perse, c'est pourquoi je n'ai gardé que les poèmes écrits après 1935.¹⁸⁷

Cependant, si on approfondit notre approche, on se rend compte dès lors que le verset senghorien n'a rien à voir avec le verset claudélien, car le principe très simple sur lequel il repose est étranger à la rythmique claudélienne. Claudel, de son coté, part d'une réflexion sur le verset biblique, qu'il prend comme référence de base, pour ainsi élaborer sa propre réflexion, fondée sur le principe de la respiration avec ses deux moments d'inspiration et d'expiration. Claudel use d'une prosodie subtile, jouant des accents de hauteur et d'intensité pour pouvoir rythmer la respiration de son verset. Rien de tel chez Senghor qui recoure exclusivement au comptage syllabique.

Loïc Cery, dans son étude intitulée **Le flamboyant et l'exilé : l'horizon persien de Léopold Sédar Senghor** considère qu' « il est abusif de rattacher le verset de Senghor à celui de Claudel exclusivement » il rappelle par ailleurs que « la pratique du verset claudélien, dit verset cadencé se rapporte plus à des

¹⁸⁶ Léopold Sédar Senghor, *Liberté III*, p. 339.

¹⁸⁷ Léopold Sédar Senghor, *La poésie de l'Action*, conversation avec Mohamed Aziza, Paris, Stock, 1980, p. 102-103.

groupes rythmiques qu'à des unités syllabiques alors que le verset persein, dit métrique garde les empreintes de la versification ¹⁸⁸».

Aussi, les segments de vers qui composent le verset senghorien sont régulièrement pairs : hexasyllabe, octosyllabe, décasyllabes essentiellement :

La plupart de mes versets se composent de deux groupes de mots. Ici, ce n'est pas fait de propos délibérés. En effet, avant Ethiopiques, je ne comptais pas le nombre de syllabes contenues dans chaque verset ou dans chaque groupe de mots (...) après Ethiopiques, j'emploie régulièrement un nombre pair de syllabes, mais pour obtenir un certain effet, j'emploi plus rarement un nombre impaire.¹⁸⁹

Cette mutation qu'avait connue la métrique senghorienne, attestée par ses propres mots, démontre combien il est abusif de rattacher le verset de Senghor à celui de Claudel exclusivement. Dans la pratique du verset qui est celle de Claudel, se rapporte plus à des groupes rythmiques qu'à des unités syllabiques (et c'est pourquoi il est dit communément 'cadencé'), alors tel qu'il est exploité par Saint John Perse, le verset est dit «métrique», du fait d'avoir conservé les emprunts de la versification. Mais on ne peut nier que c'est bien Claudel qui inspira à Senghor le model formel du verset, et il serait vain d'ignorer que dans sa pratique, il est beaucoup plus proche de Saint John Perse, surtout à partir de 1956, date qui a vu la publication de son troisième recueil de poésie dont le titre est Ethiopiques. En effet, Senghor n'a jamais caché ce ravissement, cet éblouissement à la découverte de l'œuvre de Perse, et ces propos extrait de Liberté I en témoignent : « *ce fut une révélation esthétique, révélation de ce que je rêvais d'écrire pour traduire en français et dans notre situation, les tons des poèmes du Royaume d'Enfance* »

C'est au sein de l'une des nombreuses études critiques établit au cours de sa longue activité littéraire que Senghor retrace cette rencontre avec l'œuvre de Saint John Perse, Une étude dont le titre est Saint John Perse ou poésie du Royaume d'Enfance qui avait préalablement apparu dans la revue La Table

¹⁸⁸ Loïc Cery, « *Le flamboyant et l'exilé : l'horizon persien de Léopold Sédar Senghor* », in *L.S.Senghor : Elégies*, par Celina Scheinowitz, Editions l'Harmattan

¹⁸⁹ Renée Tillot, *Le rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*, Dakar, Les Nouvelles Editions Africaine, 1979, p. 57.

Ronde en Mai 1962, et sera reprise dans Liberté I, Négritude et Humanisme :

Je me souviens encore l'Événement. C'était sur ma table, un nouveau numéro des Cahiers Du Sud, où j'avais publié un poème en 1938. Nous étions sous l'occupation. Dans ce numéro, un poème signé Saint John Perse avait retenu mon attention, m'avait foudroyé comme Paul sur le chemin de Damas. Il s'intitulait Exil. Je connaissais le nom du poète mais je ne l'avais pas encore lu, alors que j'avais dans mes tiroirs la matière de deux recueils.¹⁹⁰

Senghor reconnaît de façon explicite s'être identifié avant tout au rythme des poèmes de Saint John Perse, qu'il associe étroitement à la musicalité qui caractérise ses versets, il adopte ainsi une lecture « paire » du rythme persien, favorisant donc le rythme binaire qui, selon Senghor, correspond au tam-tam africain, monotone et despotique.

De ce fait, cette appréciation de la part de Senghor permet de mettre en évidence et de mieux saisir ses propres options en matière de rythme poétique. On comprend mieux ainsi cette insistance sur la musicalité, très importante dans la conception du rythme propre à Senghor, dont les poèmes sont assez souvent conçus avec un accompagnement instrumental.

De ce fait, Senghor juge que la diction du poème est essentielle : « *la grande leçon que j'ai retenue de Marône¹⁹¹, la poétesse de mon village est que la poésie est chant sinon musique- ce n'est pas là un cliché littéraire. Le poème est comme une partition de jazz, dont l'exécution est aussi importante que le texte¹⁹²* ».

De par ces propos de Senghor extraits de la célèbre Postface au recueil d'Ethiopiennes, il est évident que dans l'esprit du poète, le rythme se trouve également associé au jazz, célèbre musique créée par les Noirs américains. « *Mais le rythme essentiel, nous dit Senghor, est non celui de la parole, mais des instruments à percussion qui accompagnent la voix humaine, plus exactement de ceux d'entre eux qui marquent le rythme de base¹⁹³* », ce qui nous pousse

¹⁹⁰ Léopold Sédar Senghor, *Saint John Perse ou la poésie du Royaume d'Enfance*, Op. Cit. p. 334.

¹⁹¹ J'ai découvert le génie de Marône au cours d'une enquête que j'effectuais sur la poésie négro africaine de tradition orale. Auteure de quelque 2000 chants gymniques, elle avait étendu sa gloire aux limites de l'ancien Royaume de Sine (Sénégal).

¹⁹² L. S. Senghor, Postface à *Ethiopiennes*, Op. Cit. p. 167.

¹⁹³ Léopold Sédar Senghor, « *l'esthétique négro africaine* » in *Liberté I*, Op. Cit.

forcément à nous interroger sur l'articulation qui lie le texte poétique, à un ou plusieurs instruments de musique, et sur la place effective donnée à la musique par certains grands noms de la littérature négro-africaine, et notamment par Senghor dont certaines définitions du rythme, telle :

(...) le rythme est ce choc vibratoire, la force qui, à travers les sens, nous saisit à la racine de l'être, il s'exprime par les moyens les plus matériels, les plus sensuels : lignes, surfaces, couleurs, volume en architecture, sculpture et peinture ; accents en poésie et musique, mouvements dans la danse. Mais, ce faisant, il ordonne tout ce concert vers la lumière de l' 'Esprit'. Chez le négro-africain, c'est dans la mesure même ou il s'incarne dans la sensualité que le rythme illumine. (...) Mais le rythme essentiel est non celui de la parole, mais des instruments à percussion qui accompagnent la voix humaine¹⁹⁴.

Revenons maintenant à l'originalité du verset senghorien ; cette forme d'expression qui a servie de « champ de cohabitation » de plusieurs cultures, ce lieu où s'opère une harmonie fulgurante entre l'Animisme et le Christianisme, cette figure du métissage tant invoqué par Senghor ; nous vous invitons à lire le témoignage de Salah Stétié dont les observations sont pertinentes :

Son verset, il (Senghor) le doit sans doute, comme Claudel, mais aussi comme les discoureurs inspirés de la Bible comme les Marabouts et les Muezzins de la tradition africaine, comme son oncle Toko Waly qui sait entendre l'invisible et l'écouter, son verset c'est à la seule mesure de sa respiration qu'il le doit, à ce souffle dont les hommes vivent et qui parfois leur sert à dire avec force ou tendresse le beau, l'inextinguible désir de vivre.¹⁹⁵

Par ailleurs, le verset senghorien est loin d'être la somme des deux versets persien et claudélien, car, même en ayant pris ce qui lui convenait de ces deux formes, il ne faut surtout pas marginaliser l'originalité de Senghor qui a su adopter les deux versets de ces inspireurs tout en leur insufflant sa propre manière de concevoir le poème. Ainsi, comme le dit bien Liliane Kesteloot, la forme du verset persien et claudélien convient parfaitement à Senghor, et en s'inscrivant dans la même optique que Salah Stétié, cette dernière souligne que :

¹⁹⁴ Cf. *Liberté I*.

¹⁹⁵ Salah Stétié, « *Senghor, le Magnifique* », in *Léopold Sédar Senghor, Poésie Complète*. Coordinateur Pierre Brunel. Planète Libre, CNRS Editions, AUF (Agence Universitaire de la Francophonie), Item 2007, p. 1155.

Senghor a adapté la forme du verset claudélien et persien à sa respiration, il l'allonge, le rétrécit, le tord, le brise, l'étire encore comme le griot épique avec son récit qu'il scande en fonction de son souffle...Bref, il en fait sa chose...et tout autre chose que Claudel.¹⁹⁶

Ainsi, et en guise de conclusion à ce qui a été dit sur le verset il faudrait sans doute retenir que le recours à cette forme d'expression en poésie n'est gouverné par aucun code, ou défini par aucun art poétique. Par conséquent, chaque poète fait sienne cette forme poétique, et emploie le verset dans un usage qui lui est propre.

Autrement dit, on ne saurait mesurer le verset claudélien avec celui de Perse ou de Senghor ; chacun possédait ses propres caractéristiques, qui sont à rechercher dans la conception profonde qu'a chaque poète de son art.

¹⁹⁶ Lylian Kesteloot, *Comprendre les poèmes de Léopold Sédar Senghor*, Editions l'Harmattan, 2008.

CHAPITRE III

FIGURES DU RYTHME DANS

LA POESIE DE SENGHOR :

LE MYTHE DE CHAKA

« De l'Antiquité à nos jours, la construction du monde par le mythe a constitué une entreprise complexe. Rattaché aux temps anciens en apparence, il continu de susciter une attention particulière au sein de nombreuses disciplines des sciences humaines¹⁹⁷.

Mircéa Eliade, un théoricien du mythe et historien des religions, soutient que le mythe est difficile à cerner parce qu'il oscille entre la réalité et l'imaginaire ; il est considéré tantôt comme une « histoire vraie », tantôt comme « un récit purement imaginaire ». Ainsi, cette complexité dont le mythe fait preuve empêche les théoriciens de faire l'unanimité sur une définition de peur de restreindre son champ. De ce fait, le mythe demeure terme aux acceptions diverses ce qui fait de lui une notion problématique.

Ayant pour fonction d'attribuer une signification au monde et à l'existence humaine, le mythe a connu une évolution sémantique très frappante. Concernant le rapport rythme-sacré, Mircéa Eliade nous propose une définition assez large selon laquelle :

Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements (...). Il raconte comment, grâce aux exploits des êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que se soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution.¹⁹⁸

Suivant la définition qu'en donne Mircea Eliade, le mythe est d'abord un récit puisque sa fonction consiste à raconter, à expliquer et à révéler. La première fonction du mythe, définit en tant que récit est conforme à l'étymologie du mot et au sens que lui donne les ethnologues, les sociologues et les historiens des religions. Le mythe raconte, « *il est animé par un dynamisme qui est celui du récit*¹⁹⁹ ».

¹⁹⁷ **Koua, Viviane**, « *Médée figure contemporaine de l'interculturalité* », Thèse de doctorat, Université de Limoges, Juillet 2006.

¹⁹⁸ Mircea Eliade, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, « Idées », 1966, pp. 16-17.

¹⁹⁹ Pierre Brunel, *Préface au Dictionnaire des Mythes Littéraires*, p. 8

Le mythe explique les causes, il est « *étio-logique*²⁰⁰ ».

Le mythe révèle, au sens que Mircea Eliade donne à ce verbe, quand il fait observer que « toute mythologie est une onto phonie²⁰¹ ». Le mythe est bien en ce sens une histoire sacrée, « il révèle l'être, il révèle le dieu²⁰² ». Cela dit, le mythe, selon toujours Mircea Eliade, est censé « *exprimer une vérité absolue, parce qu'il raconte une histoire sacrée, c'est-à-dire une révolution trans-humaine qui a lieu à l'aube du grand temps, dans les temps sacrés des commencements*²⁰³ ».

A coté de toutes ces définitions données par l'historien des religions, nous retiendrons également celle proposée par Gilbert Durand :

Le mythe apparaît comme un récit (discours mythique) mettant en scène des personnages, des situations, des décors généralement non naturels (divins, utopiques, surréels...etc.) segmentables en séquence ou plus petites unités sémantiques (mythème) dans lesquels s'investit obligatoirement une croyance- contrairement à la fable et au conte. Ce récit met en œuvre une logique qui échappe aux principes classiques de la logique d'identité.²⁰⁴

De ce fait, le mythe se donne comme fonction capitale de raconter et d'expliquer l'apparition de l'univers, son peuplement ainsi que son mode d'organisation et cela sans pour autant proposer ni une théorie, ni un raisonnement rationnel. Chez les sociologues et les politologues également, le mythe se définit comme « *une croyance collective de caractère dynamique, symbolique et globale revêtant la forme d'une image ; il tend à se composer en récit, comme le dirait Gilbert Durand.*²⁰⁵

Paul Ricoeur dans son ouvrage *Histoire et Vérité*, soutient que « *c'est dans les mythes que l'homme exerce la prophétie de sa propre existence*²⁰⁶ ». Cela veut dire que, par la profondeur de leur message, les mythes sont là pour orienter l'âme des peuples et surtout pour fournir des modèles exemplaires pour la conduite humaine.

²⁰⁰ Pierre Brunel, idem.

²⁰¹ Idem. Ibidem.

²⁰² Mircea Eliade, idem.

²⁰³ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1957.

²⁰⁴ Gilbert Durand, *Structure anthropologique de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p.64.

²⁰⁵ Ibid., p.27.

²⁰⁶ Paul Ricoeur, *Histoire et vérité*, Paris, Le Seuil, 1955, p. 130.

En somme, le mythe est considéré comme histoire sacrée car il explique d'abord les causes, justifie des coutumes et révèle l'être ou Dieu. En effet, le mythe nous dévoile des choses primordiales de la vie et il permet d'instaurer une certaine cohésion sociale. Cependant, il ne faut pas non plus perdre de vue le fait que la vérité du mythe demeure une vérité purement symbolique : elle fournit pour le monde, la vie et les relations humaines un sens qu'elle ne peut ni exiger ni prouver. Pierre Grimal explique :

Le mythe répond à un besoin fondamental de l'esprit humain (...). Tout ce qui en nous, n'est pas éclairé par la connaissance rationnelle appartient au mythe. Celui-ci n'est que la défense spontanée de l'esprit en face d'un monde inintelligible ou hostile (...). Les mythes sont inséparables de toute pensée dont ils forment un élément essentiel et vital. Sans eux, la conscience humaine est mutilée, blessée à mort. Essayer de les mieux connaître ne serait ce que du dehors, c'est pénétrer plus avant dans la pensée des hommes.²⁰⁷

Ainsi, de par ces propos, on se rend compte que le mythe est consubstantiel à l'humanité. De plus, et partant de toutes ces définitions données, croirait on que le mythe demeure uniquement un récit fondateur et que ses fonctions se limitent uniquement à la création du monde.

III-1/Chaka : un mythe transposé dans la littérature:

Autrefois, le mythe était vu comme illusion, une fable que la raison doit dissiper, aujourd'hui, il fait l'objet d'une grande attention de la part des ethnologues, des anthropologues et des philosophes (Eliade, Lévi-Strauss, Girard) dont la préoccupation est soit d'en étudier la structure soit à d'en appréhender la fonction sociale. Ainsi, la littérature moderne a trouvé dans le mythe une source essentielle d'inspiration. Romanciers, poètes et dramaturges contemporains se sont approprié certains des mythes les plus célèbres de l'humanité pour en donner comme de nouvelles versions littéraires. C'est le cas par exemple de Joyce (Ulysse), d'Anouilh (Antigone), de Cocteau (Orphée), de Pierre Emmanuel (Tombeau d'Orphée), de Camus (Sisyphes). De ce fait, en réécrivant ces mythes, la littérature se met au service de ce dernier et devient du coup son « gîte ».

²⁰⁷ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951, p.12

A ce propos, Romain Weingarten, parlant des mythes fondateurs de l'Occident, fait remarquer fort justement :

Au delà de son héritage grec et latin, au-delà même de ses sources orientales, la conscience européenne s'est tout d'abord bâtie sur un certain nombre de mythes, de légendes fabuleuses qui ont traversé les siècles en faisant chanter nos imaginations, et qui ont fondé nos valeurs d'une façon si profonde que nous n'en sommes même plus toujours conscients. A partir des textes primitifs, dont l'accès est souvent trop difficile pour un large public, ce sont ces mythes qu'il s'agit de remettre aujourd'hui en pleine lumière, en sorte que chacun puisse revenir y boire et retremper son âme. Dans ce but, chaque thème a été confié à un écrivain contemporain qui en assume la réécriture, donnant lieu de la sorte à un texte où nos racines se donnent à lire dans leur modernité même.²⁰⁸

Pierre Brunel avoue dans son Dictionnaire des mythes littéraires, que seule la littérature demeure « le seul et véritable conservatoire des mythes²⁰⁹ », montrant ainsi comment la littérature pouvait être à la fois un lien de maintenance et d'expérimentation du mythe. Pour lui :

Le mythe nous parvient tout enrobé de littérature (...), il est déjà qu'on le veuille ou non littéraire. Toute analyse littéraire rencontre inévitablement à un moment donné ou à un autre le mythe.²¹⁰

Ainsi, dans cette optique, on pourrait enfin parler de mythe littéraire ou de littérature mythique afin de montrer les rapports dialectiques qui s'instituent entre le mythe et son exploitation littéraire ou la littérature écrite à des fins mythiques. Par exemple, les mythes ont toujours eu leur place en poésie, du coup, la parole poétique formule et condense le récit mythique. Les relations entre mythe et poésie sont de divers ordres, ou bien le récit poétique est tout entier mythique, ou bien il intègre certains mythes ou des éléments de mythes, ou bien la présence de mythes est implicite, voire sous-jacente et ne se lit qu'à travers un nombre d'épisodes de l'histoire ou le devenir de certains héros.

Grâce à sa dimension expressive, le mythe devient plus qu'un symbole une

²⁰⁸ Citation prise à la quatrième page du livre de Romain Weingarten intitulé, *Le roman de la table ronde ou le livre de Blaise*, Paris, Editions Albin Michel, 1983

²⁰⁹ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988, p. 10.

²¹⁰ Ibid, p. 11.

fois transposé dans le domaine littéraire. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la production littéraire continue de représenter encore l'un des champs privilégiés de la mise en exemple du mythe. Cependant, il ne faut surtout pas négliger la qualité de l'expression formelle, et partant, la personnalité de l'auteur ainsi que son initiative à introduire des transformations qui seront en mesure de répondre à ses fins personnelles. C'est ce qui fait du mythe littéraire un mythe pensé individuellement, c'est-à-dire que toutes les versions du mythe en littérature ne sont pas à priori égales : elles sont en effet plus ou moins privilégiées selon la profondeur de l'émotion éprouvée par le poète.

A ce sujet, Claude Lévi-Strauss souligne qu'en littérature, toutes les versions du mythe n'ont pas la même importance, « *certaines seront particulièrement admirées tant pour leur réussite formelle que pour leur rayonnement mythique et pourront apporter des inflexions décisives quant à la signification du schéma ancien* »²¹¹.

De par ces propos, nous constatons que, pour les littéraires, le mythe représente le produit de la relation entre l'écrivain, son époque et son public. Un écrivain exprime son expérience ou ses convictions à travers des images symboliques pouvant être autant d'indices de réactualisation d'un mythe ambiant. Ainsi, il en est de même pour Senghor chez qui, la référence aux mythes prend des formes très diverses : tantôt il s'empare des mythes existants pour pouvoir procurer du poids à sa propre démarche. Il peut s'agir ici de mythes africains transmis par la tradition orale, comme le personnage du Kaya Magan. Il peut s'agir aussi de mythes bibliques, judéo-chrétiens, comme la création du monde dans le livre de la genèse (cf. L'homme et la Bête) ou encore la figure mystérieuse et composite de la Reine de Saba.

Tantôt, Senghor transforme les traits d'un mythe existant pour l'adapter à des objectifs personnels : c'est le sens du mythe de Chaka ; cette figure rayonnante et énigmatique, qui, malgré tout ce qu'on lui trouve de néfaste, ne cesse d'attirer de nombreux écrivains et dramaturges. Le traitement de chaque écrivain fait de ce récit fondateur un mythe qui dévoile, pour reprendre les propos

²¹¹ Voir Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

de Liliane Kesteloot, « *le caractère ouvert d'une fable dramatique, singulière et susceptible de catalyser une multiplicité d'interprétations à travers lesquelles pourra s'exprimer le génie individuel de chaque auteur* ». Ainsi, il faut noter que chaque auteur a une façon particulière de représenter son Chaka. Bien qu'ils traitent du même sujet, leurs écrits revêtent une originalité propre. Ainsi, nous découvrons à travers toutes ces différentes et nombreuses versions du mythe de Chaka, que toute réécriture d'un mythe en fonction des objectifs singuliers du créateur, se distingue du mythe originel.

Chaka, comme d'autres personnages historiques, est un homme qui, par l'ampleur de sa vie, offre à d'autres hommes l'occasion d'exercer leurs sens critique et imaginaire. De plus, selon Liliane Kesteloot, « *la figure de Chaka apparaît surtout dans la conscience des créateurs comme une sorte de personnage emblématique dont la réalité historique importe finalement assez peu, sinon pour servir de caution à l'idéologie* ». Ainsi, chaque artiste, poète, dramaturge apporte son empreinte originale au mythe littéraire originel, tel qu'il a vu le jour sous la plume de Thomas Mofolo et l'héritage narratif se trouve ainsi soumis à des innovations.

La figure de Chaka dans notre littérature est l'expression d'un rêve constant chez nos écrivains qui cherchent à forger une communauté unie sur le plan national ou continental (...) Chaka apparaît alors comme le symbole de la protestation contre l'exploitation et l'acculturation, mais il devient aussi plus qu'un symbole : il est avant tout une figure mythique.²¹²

Il est remarquable en effet, qu'à la suite du fameux récit de Thomas Mofolo en 1928, la figure de Chaka a connu à elle seule, au cours des vingt dernières années, au moins huit interprétations littéraires. En effet, le XX^e siècle est considéré comme la période durant laquelle ce mythe a fait l'objet du plus grand nombre de réécritures et d'interprétations qui ont eu pour résultat d'enrichir en approfondissant le système qui entoure le grand conquérant zoulou.

Et Senghor ne manque pas d'être le premier à avoir abordé le mythe du

²¹² Donald Burness, extrait de son essai : *Chaka in african literature*,

grand zoulou en 1956 ; ensuite, l'écrivain malien Seydou Badian Kouyaté a publié en 1962 une pièce dramatique intitulée La mort de Chaka, où l'auteur se sert de l'histoire de la mort du chef zoulou comme prétexte pour faire un traité politique. De la Zambie a paru en 1967 une autre œuvre dramatique intitulée Shaka Zoulou. En Guinée deux autres pièces dramatiques ont vu le jour, Amazoulou de Condetto Nenekhaly Camara (1970) et Chaka de Djibril Tamsir Niane (1971- envisagent la question chakienne sous l'optique de la révolution guinéenne et dans le contexte général de la lutte du continent noir contre l'humiliation, infligée par l'Occident. Du Nigérian Wole Soyinka, paraît en 1976 un poème Shaka où le personnage zoulou se voit assimilé au mythe *yoruba d'Ogun*, considéré par le poète comme le héros révolutionnaire par excellence.

De ce fait, et à l'instar de Senghor qui, par la magie de son verbe, a donné une image positive du grand conquérant zoulou, tout ces auteurs mentionnés ont tenté de donner au personnage de Chaka un trait de caractère particulièrement militant.

Toutefois, s'il y existe une adaptation et une transposition très forte du mythe de Chaka, ce n'est sans doute pas le fait du hasard. Ce sont les grands événements socioculturels et politiques qui ont intervenu dans le continent africain à partir des années cinquante qui ont constitué les réelles motivations qui ont poussé tous ces dramaturges à transposer le mythe de Chaka dans une époque moderne tout en lui insufflant ce caractère. Ainsi, les dramaturges de cette période conscients de l'ampleur de ces événements ainsi que des difficultés qu'ils ont pu engendrer, ont emprunté à la tradition orale leur sujet pour ainsi exprimer leur point de vue sur la politique et le rapport entre les hommes et la société. Par conséquent, ils ont opté pour le mythe de Chaka qui se prête bien aux situations de crises, ainsi, Chaka parle et rêve au gré de la volonté de chacun de ses créateurs.

Ces différents dramaturges se sont inspirés ainsi de ce mythe en lui insufflant une nouvelle interprétation pour qu'il puisse désormais véhiculer un message important concernant toute l'humanité. Ainsi, la transposition du mythe de Chaka n'induit pas une simple imitation de l'histoire du grand chef zoulou telle qu'elle a été véhiculée par la tradition orale, mais bien au contraire cette

transposition devient une véritable réception productive dans la mesure où le mythe de Chaka devient porteur de significations diverses selon le contexte de la création et de réception. Par conséquent, l'œuvre ancienne transposée et adaptée aux besoins de l'époque, devient en définitive, comme dirait Umberto Eco, « *une œuvre ouverte* ».

Ainsi, et parallèlement avec les mutations qu'a connues le continent africain à partir des années cinquante, l'évolution du mythe littéraire de Chaka a connu plusieurs étapes : la première montrera la figure de Chaka telle qu'elle se présentait entre 1956 et 1960, à la veille de l'indépendance de la plupart des pays africains ; le personnage de Chaka revêtait à l'époque un caractère militant pour devenir ainsi le symbole de la lutte nationaliste africaine contre l'occident. C'est cette période qui nous intéressera dans notre travail vu que Chaka de Senghor a été publié en 1956 à une époque où il était encore député du Sénégal au parlement : à cette époque où la décolonisation était prévisible et que les Africains s'interrogeaient sur l'avenir du continent, l'histoire de Chaka sembla exemplaire.

Etant un homme politique et un connaisseur érudit du passé de l'Afrique, surtout attentif à son avenir, Senghor se sert d'un personnage emblématique pour répondre aux questions qu'il se pose en tant qu'homme. De ce fait, l'interprétation du personnage est ambiguë : c'est le personnage historique qui a dû lutter contre ses propres frères, combattre l'inefficacité de ses sujets ; mais ce n'est pas lui, c'est l'homme du XX^e siècle qui a été, naïvement, la dupe de la science et des ruses de l'homme Blanc et le témoin des souffrances infligées par la colonisation. De ce fait, Senghor chargera son héros de ses propres préoccupations, de toutes ces situations qu'il a vécues et Chaka deviendra ainsi le mythe personnel de Senghor et la justification qu'il propose de Chaka est l'illustration d'un débat intime du poète qui, implicitement ou explicitement, révèle ses problèmes d'homme politique, d'amant et de poète.

Il s'agira dans cette partie, d'analyser la transposition du mythe de Chaka. Nous dégagerons toutes les métamorphoses opérées par Senghor sur le mythe zoulou pour ainsi mettre en exergue toute son originalité. Mais, avant d'aborder ce

sujet délicat, il nous importe de donner un aperçu du mythe du roi zoulou tel qu'il a été repris pour la première fois par Thomas Mofolo.

III-1-1/Chaka de Thomas Mofolo : un héros négatif mais fascinant :

En Afrique du Sud, et vers la fin du XIXe siècle, les missionnaires encouragent une littérature écrite en Xhosa, en Zoulou et en Soto. C'est dans cette dernière que l'instituteur Thomas Mofolo écrit en 1906 Le pèlerin de l'Orient, en 1910 Pitseng la vallée heureuse et en 1925 son fameux Chaka.

L'œuvre de Mofolo est en effet, un label d'une importance capitale dans l'histoire littéraire de l'Afrique noire moderne. Chaka de Mofolo fut l'un des tous premiers romans de l'histoire de la littérature africaine, il fut rédigé vers 1910. Il fut élu comme étant l'un des douze livres les plus importants de la littérature africaine du XXème siècle. Composé avant la première guerre mondiale, le livre ne fut imprimé qu'en 1925.

Dans son Chaka, Mofolo tente de broser un portrait de l'empereur des zoulous assassiné en 1825. Nous sommes donc en présence d'un récit sur un monarque zoulou, rédigé par quelqu'un qui ne l'est pas, et qui appartient à un groupe qui a failli en être la victime. Son propos n'est donc pas innocent : si Chaka le fascine, il n'hésite pas non plus à dénoncer sa tyrannie dans les termes les plus vigoureux.

En effet, C'est peut être ce caractère problématique qu'avait le personnage de Chaka qui suscita la curiosité de Mofolo et l'incita à se rendre au Zoulouland ou il s'informa des traditions locales sur Chaka, ce tyranneau sadique, honni par ses victimes et leurs descendants, et qui avait fait l'unité et la grandeur du peuple zoulou.

Toutefois, ce qui détermina peut être le plus Mofolo à se lancer dans cette entreprise fut la bravoure et le courage dont faisait preuve le grand zoulou ; un courage qui s'est affirmé à l'époque par une rébellion que les Britanniques avaient eu grande peine à écraser en 1906, ainsi, ce tragique événement suscita la curiosité intellectuelle de Mofolo et lui procura ce besoin de comprendre l'ancien ennemi de sa nation. Ainsi, l'aboutissement de cette longue et laborieuse

recherche se trouve dans le roman, sous la forme de poèmes panégyriques traditionnels reproduits dans une langue originale, qui est très différente du Sotho ou l'écrivain tente de comprendre et de rendre intelligible la figure de Chaka qui, par conséquent, acquiert une complexité et une crédibilité suffisantes pour faire de lui une figure mythique. Ainsi, le roman de Thomas Mofolo reste- avec le poème épique de 15 000 vers écrits en zoulou et traduit en anglais par Mazisi Kunene- le témoignage majeur que le fondateur zoulou aura laissé dans la création littéraire :

Il y a, dans l'étrange aventure de Chaka, quelque chose de perdurable, une force d'éternité, comme dans tous les grands poèmes épiques. Mais il y a aussi le poids du réel, la vie, la beauté de la vie. Thomas Mofolo est un grand écrivain, qui sait raconter le pays qu'il connaît et qu'il aime. Ici encore on voudrait parler de l'Odyssée, avec sa richesse verbale, son sens des gestes et des choses, son goût du détail minutieux. Chaka est l'homme de cette terre africaine où les croyances surnaturelles et les gestes quotidiens sont indissociables. L'on entend ici la voix des pasteurs bassoutos, leurs paroles à la fois cérémonieuses et pleines d'humour ; l'on entend la voix des conteurs, des guerriers, des féticheurs, comme autrefois, dans les chansons de geste, la voix des soldats et des ménestrels. Ce livre tragique et violent est aussi un livre d'images, un conte fabuleux, et un document sur la vie du peuple zoulou à la veille de l'arrivée des Oum'loungou, les Hommes Blancs. C'est bien là la force des grands poèmes épiques. Ils sont à la fois les livres d'un peuple, pleins de la vérité terrestre, et les messages secrets de l'au-delà. Chaka, symbole de la grandeur et de la chute de l'empire zoulou, par son aventure exemplaire nous révèle un autre monde où les vérités essentielles sont encore vivantes. Alors, écoutant cette parole pleine de force, nous reconnaissons notre propre aventure, qui va du réel au magique.²¹³

Ainsi, c'est au confluent de l'imaginaire et du réel, de la fiction et des faits historiques que Thomas Mofolo nous initie aux mystères de Chaka Zoulou, à sa vie, à sa mort et à sa légende. Et voici l'histoire de Chaka telle que Mofolo l'a conçue :

Fin du dix-huitième siècle et début du dix-neuvième : trois grands ensembles de peuples se partagent l'Afrique du Sud : à l'Ouest, les Bochimans Hottentots, à l'Est, les Cafres Matébélés, au centre, les Betchouanas-Bassoutos.

²¹³ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Préface de Chaka : une épopée Bantou de Thomas Mofolo*, Editions Gallimard, 1981, p. 46.

Dans cette dernière région, vit un chef du nom de Senzangakona, vassal de Dingiswayo. Malgré sa dignité, Senzangakona connaît de grands malheurs ; en effet, de ses nombreuses épouses, aucun n'est parvenu à lui donner des enfants mâles ; dès lors, le problème de succession au trône se pose. Senzangakona décide alors de se trouver une nouvelle femme dont il espère tirer un héritier. C'est ainsi qu'il en vient à s'éprendre d'une jeune fille du nom de Nandi.

À la suite des relations secrètes qu'ils ont eues, Nandi est tombée en état de grossesse; toutefois, la loi n'gunie interdisait toute relation sexuelle hors du mariage. Elle n'était tolérée qu'avec les concubines officiellement reconnues par le Grand Conseil. Ce dernier punissait de mort l'adultère et l'inceste qui sont des crimes de nature à corrompre la moralité des jeunes générations et de dégénérer la race. Pour camoufler les faits, Senzangakona précipita les cérémonies de son mariage avec la jeune Nandi. Quelques mois plus tard, celle-ci met au monde un fils à qui on donne le nom de Chaka.

Mais les commères se rendent vite compte qu'il y'a du suspect dans l'arrivée subite, sans bruit de la nouvelle femme, et dans la naissance, en quelques sorte trop prématurée de l'enfant ; elles tirent vite des conclusions, mais pour l'instant, elles se gardent de ne rien dire. Comble de malheur pour Nandi, aussitôt après la naissance de Chaka, des co-épouses vont concevoir et donner le jour à des garçons ; les mères obligent Senzangakona à reconnaître leurs fils comme les héritiers légitimes, sous peine de dénonciation de ses relations pour ainsi dire coupables avec Nandi. Devant une telle menace, le chef finit par céder et décide aussitôt de bannir Chaka et sa mère de la maison. Dès lors, l'enfant ne jouissant plus de l'appui paternel, va connaître une existence difficile ; il est victime du mépris de la société, ses camarades d'âge se font un excellent plaisir à le maltraiter au village, aux champs et aux pâturages.

Naître dans le déshonneur et l'illégitimité et grandir dans l'infamie, telles furent les premières épreuves du destin de Chaka, nous explique Thomas Mofolo. Le fils adultérin de Senzangakona et de Nandi n'eut d'autres recours que celui de subir coups et mépris. Dès lors, Nandi entreprend de sauver son enfant, elle s'en va consulter une femme féticheur très expérimentée, qui lui indique une médecine

efficace contre les mauvais sorts et les vexations dont l'enfant souffre de la part de l'ensemble de la communauté.

Ainsi fortifié, Chaka commence ses brillants exploits : d'abord il tue tout seul un lion, terreur de la région. Puis, il vient à bout d'une hyène terrible qui, un jour, emporte une jeune fille, laquelle se trouve précisément être la fiancée du demi-frère Mfokazana qui n'a pas seulement daigné aller au devant de la bête féroce. Ces exploits suscitent un grand enthousiasme au sein de la population : les femmes chantent les louanges de Chaka ; chez les hommes, c'est plutôt la jalousie ; même Senzangakona devient jaloux de son fils ; à plus forte raison ses demi-frères qui, d'ailleurs, provoquent une émeute au cours de laquelle ils ont essayé d'assassiner Chaka. Mais Chaka réussit à s'enfuir, non sans avoir fait un immense carnage.

Ainsi, atteignant la force de l'âge, il doit s'exiler et c'est chez le roi Dingiswayo qu'il trouvera refuge et protection. Et c'est là-bas que Chaka rencontrera son destin ; le devin Issanoussi, un être spirituel déguisé, un messager de l'au-delà qui se charge désormais de son initiation. Rencontre importante qui marque le début des grands espoirs de Chaka en même temps qu'elle préfigure les comportements futurs qui seront les siens. Issanoussi l'exhorte en ces termes : *« toi-même, il te faut, à partir d'aujourd'hui, briser avec tous sentiments généreux, car la générosité dévore celui qui la possède »*. Le féticheur lui proposa un pacte : le pouvoir contre le sang. Le pouvoir absolu, total contre le sang. Chaka accepta et versera le sang du pacte : *« sur cette terre, à vrai dire, il n'y a qu'une seule chose qui m'importe ; toutes mes affections se résument en ceci : pouvoir, guerres, armées »*. Aussitôt, Chaka se distingue bientôt par des exploits guerriers et gagne ainsi l'estime du grand roi Dingiswayo. C'est à ce moment là que survient la mort de Senzangakona. Les demi-frères de Chaka l'évincent du trône sans même songer à en avertir Dingiswayo, leur suzerain.

Ce dernier apporte son appui à la revendication de Chaka, son protégé ; Chaka à son tour veut récupérer le trône et engage une bataille qui lui permet de défaire les usurpateurs, grâce surtout à l'aide active de Ndlèbé, l'espion et Malounga le guerrier, tous deux sorciers-serviteurs mis à la disposition de Chaka

par Issanoussi. Ce sont des serviteurs qui manigancent la mort de Dingiswayo, puis celle de Zwidé, l'adversaire redoutable qui a triomphé de Dingiswayo et l'a fait mettre à mort, assurant ainsi à leur maître un règne sans partage. Mais l'ambition de Chaka n'est toujours pas satisfaite ; en effet, après la mort de Zwidé, il rêve de devenir le souverain de la terre entière ; or, à chaque promotion ses exigences : ainsi, de l'avis d'Issanoussi, Chaka, pour parvenir à ses fins, doit lui-même verser le sang de l'être humain qui lui est le plus cher, c'est-à-dire qu'il doit immoler sa fiancée Noliwé, qui est la sœur de Dingiswayo. Chaka consent à ce sacrifice qui le consacre chef d'un vaste royaume, lequel peut toujours s'agrandir de nouvelles parcelles de territoire.

C'est à partir de ce moment que Chaka passe à la réalisation de ses épouvantables et effroyables actes de sauvagerie et de barbarie, des actes qui lui permirent de verser le sang, d'immoler plus de deux millions d'hommes, de femmes et d'enfants. Chaka versa de ses propres mains le sang de sa mère Nandi, le sang de sa belle et bien-aimée Nolivé ; il versa le sang de sa propre progéniture, du premier au dernier. Chaka lança le Imfekhane (l'écrasement) qui fut si terrible qu'il finit par introduire le cannibalisme en Afrique australe, on vit les gens pourchasser du gibier humain pour pouvoir survivre. Mais, face à tout cela, Chaka fut aussi l'homme de la grandeur et de l'ambition, il fut le plus grand stratège militaire, celui qui baptisa son peuple 'Ama Zulu' c'est-à-dire 'ceux du ciel'. Chaka fut celui qui conçut une nouvelle discipline et un nouvel esprit militaire, il fut celui qui conquit un empire couvrant presque toute l'Afrique australe et fonda une nation unie parlant une seule langue : le Zulu.

Par ailleurs, Mofolo nous dit que Chaka fut un homme exceptionnel, bâtisseur de nation et reste dans la légende des grands chefs africains : Chaka zoulou, un grand stratège militaire qui a su unir tous les clans environnants, toutes les micros sociétés et chefferies N'gunis pour bâtir ainsi une nation homogène qui survivra jusqu'à nos jours : « *je ressemble à ce grand nuage ou gronde le tonnerre. Alors mon peuple s'appellera Zoulou, c'est-à-dire le Ciel.* ». En plus de sa redoutable carrière militaire, Chaka était également un remarquable administrateur qui a créé et développé un empire prospère et grandiose. Chaka fut

assassiné en 1828 par son frère Dingane qui le remplacera sur le trône.

Pour le peuple Sotho, Chaka était une sorte de Clovis, un despote sanguinaire, enivré d'ambition, qui, pendant vingt ans sema la terreur et la désolation. Tel que Mofolo le dépeint, le tyran zoulou choisit la voie du pouvoir par la terreur. En toute connaissance de cause, poussé par cet esprit de revanche et par une insatiable ambition ; progressivement, il devient complètement assujéti aux forces du mal, incarnées par le sorcier qui le conseille et le protège : le devin Issanoussi.

Lorsque des savants compareront l'image de Chaka telle qu'elle est véhiculée par la tradition orale du peuple sotho avec celle que nous propose Mofolo, on constatera sans doute que l'écrivain partageait la même opinion avec ses compatriotes. Le génie de Mofolo consiste dans le fait que son Chaka est un personnage beaucoup plus complexe que ne pourrait l'être une figure créée et surtout conservée par la mémoire collective d'une société non lettrée. « Quiconque pouvait lire la langue fut frappé par la qualité de l'œuvre, la pureté du langage, l'équilibre de la construction, la profondeur nuancée de l'analyse psychologique » commentera un critique.

Le personnage de Chaka avait un caractère problématique. Ce tyranneau sadique, honni par ses victimes avait fait l'unité et la grandeur du peuple zoulou. Mofolo se défend explicitement d'avoir voulu faire œuvre d'historien. Il ne s'est pas privé d'inventer personnage et épisodes propres à rendre d'une manière plus claire et plus l'idée qu'il se faisait de Chaka. Ainsi, pour faire comprendre la force extraordinaire de Chaka, Mofolo a inventé le personnage du devin Issanoussi, le maître sorcier qui appelle au pouvoir et à la recherche de grandeur.

Donald Burness voit dans Issanoussi le diable de la foi chrétienne ; il le caractérise comme le « Méphistophélès africain », un magicien méchant dont l'ambition principale est de conquérir l'esprit de ceux qui se confient à lui²¹⁴. En même temps, il représente aussi le mal dans la personnalité de Chaka. Neil Lazarus, par contre, pense que Issanoussi est justement « *l'antithèse d'une figure*

²¹⁴ Daniel P. Kunene, « *Chaka in the literature of Southern africa* » in Donald Burness, *Shaka king of the zoulou in african literature*, Washington, Three continents Press, 1976, pp. 10-11.

*satanique inhumaine*²¹⁵ » et ce personnage représente le paradigme humain. Comme lui, Ayi Kwei Armah retrouve dans Issanoussi toutes les actions ou émotions dont l'être humain est capable. Issanoussi serait ainsi un devin capable de prévoir l'avenir, et les tentations auxquelles il expose Chaka ne représentent que les réflexions de l'auteur sur les choix que celui-ci doit faire²¹⁶.

Aussi, ce qui fait l'originalité et voire même l'universalité de l'œuvre de Mofolo, c'est cette volonté d'attribuer à son personnage à la fois rationalité et cohérence psychologique, ce qui est étranger à l'art oral africain, qui est un art populaire et qui ne s'encombre pas de subtilités philosophiques et psychologiques. Son but reste moralisateur : il veut proposer des modèles de comportement : modèles à suivre ou à bannir.

Ainsi, le grand chef zoulou eut, parmi les intellectuels francophones, des lecteurs d'une exceptionnelle efficacité, dont le premier ne pouvait manquer d'être Léopold Sédar Senghor.

III-1-2/ Chaka de Senghor : une figure emblématique :

C'est en 1956 qu'apparaît le troisième recueil de Senghor, intitulé Ethiopiennes, et dans lequel figurait un texte lyrico-dramatique intitulé Chaka. La source en était d'autant plus manifestement le roman de Mofolo (et non la réalité historique) que Senghor avait centré le poème sur un personnage et un épisode inventé de toutes pièces par le romancier sotho : Nolivé, la femme aimée que Chaka assassine pour attester sa totale sujétion aux forces du mal qui, en contrepartie lui pourvoient de puissance et de gloire. Cet épisode du roman sotho symbolise le déchirement d'un homme qui se sent appelé à choisir entre son identité poétique, qui lui est la plus chère, et l'identité politique qui lui dicte son devoir à l'égard de son peuple. A l'instar de Mofolo, Senghor traitait son matériau à sa guise selon les besoins de son propos : comme il devait le déclarer lui-même :

C'est la lecture du livre de Mofolo qui m'a inspiré ce poème ; mais il n'y a pas eu d'influence littéraire à proprement dire. C'est ma situation que j'ai exprimé sous la figure de Chaka, qui devient pour moi le poète homme politique déchiré entre les devoirs de sa

²¹⁵ Neil Lazarus, « *Equivocation in Chaka* » in *English in Africa*, N°13, Mai 1986, p. 51.

²¹⁶ Ibid., p. 47.

fonction de poète et ceux de sa fonction politique.²¹⁷

De ce fait, l'histoire de Senghor commence au moment où s'achève celle de Mofolo. Ce dernier termine son histoire par la mort du grand conquérant zoulou, assassiné par ses deux demi-frères. L'histoire de Senghor, quant à elle, commence au moment où Chaka s'apprête à mourir non pas assassiné, mais crucifié pour ainsi racheter les fautes de son peuple. C'est ainsi que le grand conquérant zoulou acquiert le statut de victime expiatoire.

Contrairement à ce qu'avait fait Mofolo qui présentait un fou tyrannique et un génie militaire, le poème de Senghor constitue non seulement un hommage rendu à un homme providentiel, rédempteur d'une race opprimée, mais il est aussi une solide défense d'un héros qui s'est sacrifié pour une cause sacrée. Le poème a fait l'objet de critiques sévères car le personnage historique Chaka était un tyran, un guerrier assoiffé de sang, responsable de la mort des milliers d'Africains et de Blancs au cours des guerres qui ont fait rage en Afrique australe au début du XIX^{ème} siècle alors que le Chaka de Senghor était un héros qui se sacrifie corps et âme pour l'amour de son peuple, pour l'amour de l'Afrique.

Le poème est composé de deux chants de longueurs inégales ; le premier chant est joué sur un fond sonore de tam-tam funèbre et met en scènes deux protagonistes : Chaka, le héros et LA Voix BLANCHE qui incarne la raison occidentale. Aussi, ce premier chant est marqué par la violence et les accusations de la Voix Blanche tandis que le second chant se trouve traverser par le calme de l'amour retrouvé. Dès lors, nous avons comme l'impression d'avoir deux tableaux de longueur sensiblement égale, dont le dominateur commun reste l'évocation de la fin de Chaka.

La première partie du poème, ou plus exactement, le premier chant est caractérisé par ce désaccord entre Chaka et la Voix BLANCHE, qui régit ainsi toute cette première partie du texte. Dès lors, il concrétise l'affrontement entre le Bien et le Mal et toute la partie se déroule sur fond de rivalité : Forces du bien/ forces du mal ; amour/ haine ; Afrique/ Occident ; paix/ guerre ; nuit/ jour ;

²¹⁷ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I, Négritude et Humanisme*, Paris, Le Seuil, 1964.

lumière/ obscurité. Le poème s'ouvre sur un dialogue entre « Une Voix Blanche », qui incarne la logique et la raison analytique des « blancs de l'Outremer », et Chaka, le roi zoulou. Ainsi, ce dialogue met en scène deux tendances opposées et contradictoires. En effet, à cette Voix Blanche, symbole de souffrance et de cruauté, Senghor lui oppose celle de Chaka, un personnage digne d'éloges, courageux, sensible et patriote.

Ce contraste verbal, sur lequel se repose toute la première partie du texte, est manifestement chargé de significations politiques. Les deux protagonistes constituent l'opposant et l'opposé du poème : la Voix Blanche incarne le rôle de l'accusateur. Historiquement, elle fait référence à la voix des Occidentaux, c'est la « voix partielle des forts contre les faibles, la conscience des possédants de l'Outre-mer. ». Chaka, quant à lui, il joue le rôle de l'accusé, « cloué à la terre, par trois sagaies ».

Dès l'ouverture du poème, on découvre un Chaka agonisant, prêt au sacrifice, « la Voix Blanche » essaye ainsi de le juger en lui faisant admettre sa cruauté vis-à-vis de son peuple, sa culpabilité en ce qui concerne les actes de sauvagerie commis envers ses congénères ainsi que sa responsabilité de la mort de sa fiancée Nolivé. Dès lors, la première réplique du poème constitue une allusion à la culture chrétienne, aux lieux et aux événements bibliques, et de façon plus significative, au Nouveau Testament : c'est la crucifixion du Christ, en plein jour, entre deux « larrons ». Chaka, devenu ainsi prophète, reçoit la mission de guider et de protéger son peuple, ce qui fait de lui un « Christ Noir ».

De ce fait, si Senghor a choisi de montrer dans son poème la souffrance et la mort de son héros, c'est pour mieux l'assimiler à la passion et à la mort de Christ :

« Chaka, te voila comme la panthère ou l'hyène à-la-mauvaise-gueule

A la terre clouée par trois sagaies, promis au néant vagissant.

Te voila donc à ta passion. Ce fleuve de sang qui te baigne,

Qu'il te soit pénitence. »

Cependant, et face à la mort, Chaka n'en perd pas pour autant son sens de

l'honneur, et affronte ainsi avec calme et lucidité les accusations de la Voix Blanche. Il se revendiquera, jusqu'à la fin, Lion d'Ethiopie. Cette référence au Lion occupe une place symbolique et majeure dans la poésie de Senghor. Son père avait pour nom « Diogoye », le Lion en sérère ; et le symbole de l'Ethiopie est le lion de négus. Aussi, et dès le début de sa carrière politique, Senghor a opté pour le Lion vert comme emblème, qui, avec laurier, étoile et fleurs, figurera sur le blason du Sénégal indépendant.

La Voix Blanche annonce ainsi, dès l'ouverture du poème, la « passion » du roi zoulou, au sens néotestamentaire : crucifié. Le grand roi zoulou finira cloué par trois sagaies, et les deux frères ennemis exerceront leur vengeance en se chargeant de l'élimination de leur chef :

*« Oui me voila entre deux frères, deux traîtres deux larrons
deux imbéciles ha ! Non certes comme l'hyène, mais comme
le lion d'Ethiopie tête debout. »*

Dès lors, Chaka fait preuve de courage en faisant face aux accusations de la Voix Blanche : « ma poitrine est le bouclier par quoi se brise ta foudre ». Il reconnaît ainsi être coupable de la mort de Nolivé en faisant la description de l'événement sans fard pour assumer ainsi ses responsabilités :

*« Mais si, je l'ai tué, tandis qu'elle contait les pays bleus
Je l'ai tué oui ! D'une main sans tremblement
Un éclair d'acier fin dans le buisson odorant de l'aisselle ».*

Le sacrifice de Nolivé est devenu une impasse insurmontable pour la carrière politique de Chaka. De ce fait, ce sacrifice était indispensable pour lui car, pour accéder au pouvoir absolu qui lui permettrait de lutter contre la colonisation des blancs, il faudrait bannir tout obstacle, toute hésitation et Nolivé incarnait cette faiblesse par l'amour qu'il lui portait. Nolivé qui occupait une place secondaire dans le roman de Mofolo joue en revanche un rôle capital dans le poème, s'intégrant de la sorte dans la lyrique senghorienne marquée par le poids important accordé pour la figure de la femme. Elle est donc évoquée par l'amant éperdu d'amour à travers une série de métaphore qui renvoient à des images de la nature africaine, sa végétation (*acacias, palme, rizières*), ses animaux (*loutre,*

boas, serpent-minute), des aspects de sa géographie (*neige du Kilimandjaro, Vent d'Est*) et des références cosmiques (*constellation*) :

*« Ma négresse blonde d'huile de palme à la taille de plume
Cuisses de loutre en surprise et de neige du Kilimandjaro
Seins de rizières mures et de collines d'acacias sous le Vent d'Est
Nolivé aux bras de boas, aux lèvres de serpent- minute
Nolivé aux yeux de constellation- point n'est besoin de
Lune pas de tam-tam ».*

Après avoir plaidé coupable de la mort de Nolivé, la Voix BLANCHE tente à nouveau de faire avouer à Chaka les autres crimes commis envers son peuple : « *Tu avoues donc Chaka ! Avouera-tu les millions d'hommes pour toi exterminés* ». Dès lors, Chaka avoue qu'en ce qui concerne les actes de sauvagerie commis envers son peuple, il soutient que pour le défendre il fallait le soumettre et que « *Ce n'est pas haïr que d'aimer son peuple* » (p. 125) ; s'il a été « *feu roulant la brousse* » (p. 120), c'est parce qu'il devait faire face à une Afrique caduque, en proie à l'agression de la colonisation. Il se présente comme un « *propriétaire prudent* » (p. 120), préoccupé de son peuple (« *mon peuple noir* », p. 126).

Il considère que l'Occident l'a trahi, car « *Nous les avons reçus comme des messagers des dieux* » (p. 125), alors que les Occidentaux ont répondu avec « *leurs canons* » (p. 125). Le continent noir va subir de la part des colonisateurs la destruction de son identité. Dépossédée de sa liberté et de son honneur, l'Afrique se voit réduite à une « *fourmilière de silence* » (p. 124). Chaka alors se demande : « *Pouvais-je rester sourd à tant de souffrances bafouées ?* » (p. 124).

Ainsi, de la confession de Chaka, chargée de métaphores reconduisibles à l'unique but, c'est-à-dire à sa coparticipation avec les ordres du médecin Issanoussi à sa conscience de la nécessité du sacrifice de l'être le plus cher pour une fin miraculeuse, la Voix Blanche ne peut saisir que la crudité de l'élément intrinsèque sans en pénétrer le « *sentir* ». Dès lors, Chaka, le négro-africain, s'abandonne à son sentiment généreux, conscient de son sacrifice, de sa « *passion* » que jamais ne pourra saisir l'homme « *à l'épiderme blanc* », « *aux*

yeux clairs », à « *la parole nue et à la bouche mince* ». On voit bien ici comment les catégories partageant les Blancs et les Africains se réduisent à « *deux caractéristiques somatiques* » qui ont le pouvoir de marquer les différenciations psychologiques des deux ethnies, celles que Senghor a exposées plusieurs fois dans ses *Liberté*²¹⁸.

Les épisodes descriptives de Nolivé, réalisés par la Voix Blanche n'échappent pas à ces catégories, car elles sont utilisées pour produire le contraste entre « *la raison analytique et discursive* » du Blanc et le crime du Noir, interprété comme une volonté d'échapper à sa « *conscience* » ; encore une fois donc, l'Européen n'arrive pas à saisir les raisons amoureuses de l'Africain :

« *Chaka, c'est bien à toi de me parler de Nolivé*
Au cœur de beurre aux yeux de pétale de nénuphar (...)
Tu l'a tué la Bonne-et-belle pour échapper à ta conscience ».

Ainsi, la Voix Blanche restera ancrée dans sa logique, à l'examen des événements, n'arrivant jamais à percer les valeurs spirituelles de l'Autre. La proposition d'un métissage est donc refoulée par l'incompréhension des subjectivités africaines à tel point qu'un « contact de civilisations » ne pourra jamais se produire à cause d'un facteur différent : « enracinement charnel et ouverture rituelle²¹⁹ » de l'Africain demeurant un objet impénétrable par la raison lucide et froide de l'Européen. C'est bien là le démantèlement de toute hypothèse d'harmonie entre les deux mondes : amortie cette symbiose dynamique du métissage que Senghor préconise en prévoyant la fusion de l'esprit « centripète » et « centrifuge ».

La Voix Blanche utilise en effet le meurtre de Nolivé et « *des régiments entiers de femmes lourdes et des enfants de lait* » pour rendre légitime l'invasion des hommes « *à l'épiderme blanc* », sans avoir recours à l'évaluation, des terribles lois militaires, ni au principe guerrier que toute lutte impose aux chefs

²¹⁸ Voir en particulier, *Liberté II*, p. 155, 167, 256 et encore *Liberté I*, Paris, Seuil, 1964, p. 258-259 où l'écrivain explique comment l'Européen se définit « guerrier, oiseau de proie pur regard », et il continue : « muni d'instruments de précision, il le (l'Africain) dissèque dans une analyse impitoyable. Animé d'une volonté de puissance, il tue l'Autre, et dans un mouvement centripète, il en fait un moyen pour l'utiliser à des fins pratiques ».

²¹⁹ Voir *Liberté III*, Paris, Seuil, 1977, p. 181.

d'armée. L'histoire des massacres retrouve donc sa justification sur le principe de l'utilisation politique et la Voix Blanche semble l'oublier pour une juste fin utilitaire : l'accusation sans réserve de Chaka qui confirme sa position de dévoué aux ordres supra-naturels (le devin Issanoussi) pour la préservation de son pays : « *Le grand mal, c'est la faiblesse des entrailles* ».

La rupture intenable entre les deux esprits s'organise à travers le discours célébratif et sensuel de Chaka, qui, se remémorant la sensualité de Nolivé reprend les motifs de la liberté inconditionnée qui - manquant - cause le vide intérieur du guerrier : « l'Oint (les huiles viriles fils des tatouages patients ». Chaka s'abandonne à cette célébration qui reconduit, douloureusement à son esprit toutes les visions du contact heureux et sensuel avec Nolivé, mais en même temps, la conscience de cet esclavage que l'amour impose aux hommes de guerre :

« Ah ! Tu crois que je ne l'ai pas aimée Ma Négresse blonde d'huile de palme

À la taille de plume Cuisses de loutre, en surprise et de neige du Kilimandjaro

Seins, de rizières mûres et de collines d'acacias

Sous le Vent d'Est. »

Ainsi, la condition pathétique du guerrier trouve consistance par une expression douloureuse forcément tenue sur un ton aigu et au-delà du périmètre de la norme d'une logique commune en sursautant sur l'expression dictée par les canons de la chrétienté de la Voix Blanche, comme un cri au-delà de la portée vocale, jusqu'à la conclusion qui renferme une fois de plus la légitimité conséquentielle des impositions divines²²⁰ :

« Il fallait échapper au doute A l'ivresse du lait de sa bouche,

Au tam-tam lancinant de la nuit de mon sang

A mes entrailles de laves ferventes, aux mines d'uranium

De mon cœur dans les abîmes de ma Négritude

A mon amour à Nolivé Pour l'amour de mon peuple noir ».

²²⁰ Giuliana Toso Rodinis, *L'imposition du sacré dans l'action dramatique de Chaka*, in Ethiopiques, revue négro africaine de littérature et de philosophie, n° 40-41, 1^{er} trimestre 1985, volume III, n°1-2.

De ce fait, la renonciation à l'amour pour Nolivé est imposée par la raison d'Etat, voilà donc comment les impositions des divinités supérieures « transmigrent dans un principe machiavélien qui oblige l'homme d'Etat d'annuler tous les liens avec la durée de la phénoménologie commune ». C'est une réalité que la Voix Blanche saisit tout de suite par son esprit logique contraire à tout « lyrisme abstrait ²²¹ », définissant Chaka comme un politicien, dimension que Chaka même reconnaît lui appartenir : « je tuai le poète ».

Délibérément, Senghor introduit la voix du devin Issanoussi, une voix lointaine, plongée dans un deuxième niveau du passé, pour confirmer le sacrifice-calvaire de Chaka, transposé dans la dimension plus attendue de conquérant du pouvoir absolu : « *Le pouvoir ne s'obtient sans sacrifice, le pouvoir absolu exige le sang de l'être le plus cher* ». Le rêve des Zoulous anéantis par la colonisation étalée ici comme une réalité intolérable, mais toujours présente n'est qu'une nouvelle preuve de la nécessité de tuer celle qui aurait consenti par son amour, la réalisation de ce rêve prémonitoire ²²². C'est le prétexte de Chaka qui expose par là son idée politique de fraternité et d'égalité :

« *Je dis qu'il n'est pas de paix armée, de paix sous l'oppression
De fraternité sans égalité, j'ai voulu tous les hommes frères* »

Le premier chant s'achève ainsi sur les paroles de la voix Blanche qui annonce la rédemption du roi zoulou, une rédemption à la quelle elle a fait allusion dès l'ouverture du poème par le biais de la Croix (Chaka cloué par trois sagaies). Selon ce concept, une souffrance n'est jamais inutile en soi, mais contribuait au salut de la personne qui souffre : « *Il sera beaucoup pardonné à qui aura beaucoup souffert...* »

Cependant, pour mériter le pardon, il faudrait regretter le mal et avoir un cœur pieux, car, comme le dit bien la Voix Blanche : « *La souffrance acceptée d'un cœur pieux est rédemption* ». D'après l'Apocryphe, « ceux qui moururent dans la douleur se relèveront dans la joie ²²³ », et cette joie sera vécu pleinement

²²¹ Voir en particulier *Liberté I et Liberté III*.

²²² G. Toso Rodinis, *Immaginazione et realite in Chaka di L. S. Senghor, in La Letteratura e l'immaginario*, Atti dell'XI Convegno della S.U.S.L.L.F. Milano Cisalpino - Goliardica, 1964.

²²³ Apocryphe du 1er siècle av J-C.

par Chaka dans le second chant, la joie de retrouver ses ambitions de poète qu'il a sacrifié pour l'amour de son peuple noir, la joie de rejoindre Nolé après une longue et interminable solitude.

Dans le second chant, le poème « bascule du tam-tam funèbre dans celui de l'amour », et l'homme politique qui dominait dans le premier chant cède enfin la place au poète : Chaka pense ainsi à celle qu'il a tant aimé et sacrifié pour l'amour de l'Afrique, et sa méditation se trouve ainsi accompagnée par le chœur et le coryphée. Dès lors, il est possible de rapprocher le second chant du poème de l'épithalame²²⁴ grec qui célèbre l'union de deux époux.

De ce fait, si le premier chant est marqué par les accusations de la Voix Blanche et les justifications de Chaka, le second chant, lui, n'est que louanges au point de ressembler en partie aux Odes du célèbre poète grec Pindare²²⁵ auquel s'est référé Senghor pour intituler son recueil. Dans ce second chant, le texte se présente ainsi sous forme d'un dialogue qui tient à la fois de la tragédie grecque, et cela avec la présence, tout au long du poème, d'un Coryphée et d'un Chœur, de l'Evangile et de l'opéra en version africaine.

(Choros), Chœur : - L'acception primitive de ce mot, « lieu affecté à la danse », s'est fort étendue avec le temps. De bonne heure il est dit de la danse elle-même, d'une troupe qui danse en chantant, enfin des poésies ainsi chantées, qu'elles appartiennent au genre mélique ou au genre dramatique. Le chœur dansant et chantant à la fois, tout en restant à un endroit déterminé d'où il ne sort

²²⁴ « Epithalame est un poème célébrant l'union de deux époux. ETYM. : venu par le latin du grec *epithamion* = « chant nuptial » formé avec *epi* = « sur » et un dérivé de « *thamos* » = « chambre à coucher de la maîtresse de maison ». Il s'agissait du texte récité ou chanté devant la chambre de la mariée le soir de ses noces. L'épithalame-en tant que forme poétique propre- remonterait à la poétesse grecque Sapho ; il fut pratiqué par de nombreux écrivains latins parmi lesquels Ovide et Catulle. Délaissé au Moyen Age, l'épithalame fut repris par les poètes de la Renaissance et cela aussi bien en Angleterre avec sir Philip Sidney qu'en France avec Ronsard et Du Bellay ».

²²⁵ « Le poète naquit à Cynocéphales, en Béotie, non loin de Thèbes en 517/518. Son père se nommait Daiphantos, sa mère Myro ou Kléodiké, selon les sources. Sa famille, les Égides, était d'origine dorienne et prétendait descendre de Cadmos. Membre éminent de la noblesse thébaine, cette lignée détenait d'importantes fonctions sacerdotales, notamment dans l'entretien du culte d'Apollon Carnéen pour lequel Pindare eut toujours une grande dévotion. Sa carrière commença très tôt puisque l'on date sa Xème Pythique de l'année 498 : Pindare n'avait alors que 20 ou 21 ans mais, dans cette œuvre de jeunesse, toutes les caractéristiques de son style sont déjà en place. Son activité fut très longue, puisque son ultime poème, la VIIIème Pythique, fut composé plus de cinquante années plus tard en 446. Après sa mort, en 438, son nom continua d'être honoré par tous les Grecs ».

point, personnage collectif qui figure dans les cérémonies religieuses et les représentations théâtrales de la Grèce, organe de la poésie d'un Pindare, d'un Eschyle ou d'un Aristophane, ne date point de l'époque héroïque.

A l'origine nous rencontrons deux éléments qui demeurèrent d'abord distincts avant de s'associer et de s'unir comme ils le sont dans le chœur : le chant d'une troupe qui s'avance d'un pas cadencé, et la danse exécutée d'après le rythme d'un air chanté ou joué par un personnage qui ne fait point partie de la troupe des danseurs.

Ainsi, Le chœur ne chantait pas seul, mais était toujours soutenu par la flûte. Un joueur de flûte le précédait quand il arrivait sur l'orchestre, accompagnait ses chants pendant toute la durée de la représentation, et continuait à jouer pendant qu'il sortait, une fois la pièce terminée. Le chœur chantait à l'unisson. Il est incontestable que les Grecs ne songèrent jamais à associer les voix autrement. Mais le fait est moins certain pour les instruments qui accompagnaient le chœur. A l'origine ils ne servirent qu'à renforcer l'ensemble choral, à bien marquer la mesure, à donner plus de sûreté à l'exécution de la mélodie. Mais il est possible qu'avec les progrès de l'art et aussi de la science harmonique, on ait employé la flûte à exécuter des variations sur le motif de la mélodie chorale.

Le chœur représente dans la tragédie grecque, un personnage collectif qui d'ordinaire représente l'opinion publique, et qui prend part au drame par ses actes que par ses réflexions et ou ses conseils. Aussi, dans ses évolutions le chœur était guidé par un chef, le coryphée, *koruphaios*.

De par les propos précédents, il est évident que Senghor s'est inspiré du théâtre tragique grec. Ainsi, pour reprendre les propos de Alioune Mbaye²²⁶, le second chant du poème, par sa forme, par son contenu et le nombre de protagonistes qui y interviennent, nous plonge dans ce que nous appelons « la seconde génération » du théâtre grec. Auparavant, une seule personne se chargeait de relater la naissance de *Dionysos*²²⁷. Le récit s'est développé par la suite et s'est

²²⁶ Alioune Mbaye, « *L'autre théâtre historique de l'époque coloniale : le Chaka de Senghor* », in *Ethiopiennes* n°72, Littérature, philosophie, art, 1^{er} semestre, 2004.

²²⁷ « Dionysos est le Dieu de la vigne, de l'ivresse et de la transe. C'est le Dieu deux fois né, qui est venu à terme, cousu dans la cuisse de Zeus. Le Dieu l'avait recueilli de justesse, à la mort de

élargie par l'intégration d'un Chœur qui dialoguait avec un acteur appelé le Coryphée. Ce théâtre commence alors à intégrer des faits appartenants aux mythes, comme dans le cas de Chaka, qui est parfois même assimilé à une mini pièce de théâtre. Le dialogue se faisait en vers, car la poésie convenait mieux pour chanter la grandeur passée des héros. Cela a fait dire à Barthes que « c'était un théâtre noble drapé de vieux souvenirs²²⁸ ».

D'autre part, il est incontestable que Senghor s'est inspiré aussi de la tradition orale africaine, en particulier de l'art oratoire véhiculé par le griot. Ce dernier ressemble quelque part au Coryphée qui, lui aussi se trouve accompagné par un Chœur qui comprend danseurs et chanteurs, sans oublier les instrumentalistes dont le rôle est de rythmer ses propos. Par cette ressemblance, Senghor tente d'opérer un rapprochement entre l'Art dramatique antique et la tradition orale africaine. Il avoue ainsi que : « *C'est le théâtre populaire de mon ethnologie sénégalaise qui m'a fait le mieux comprendre le théâtre grec. Et inversement, c'est la poésie du théâtre grec qui m'a fait découvrir les lois de la prosodie et de la métrique africaine qu'on niait jusque là, qu'elles existassent.* ²²⁹ »

Ainsi, comme nous l'avons souligné plus haut, nous assistons dans le second chant à la disparition de la Voix Blanche qui cède la place ainsi au Chœur et au Coryphée dont le rôle est de louer la grandeur du redoutable Chaka ainsi que sa beauté physique. Dès lors, le poème bascule du tam-tam funèbre à celui de l'amour. L'épique cède la place ainsi au lyrique, comme le jour cède la place à la nuit qui s'installe dans le poème. Ce deuxième chant se veut ainsi une hymne à la Nuit, à la beauté et à la femme et à la splendeur de Chaka. « *Lorsque le tam-tam rythme l'heure ineffable, chante la nuit, il chante aussi Nolivé, l'aimée* ». Elle est l'incarnation de l'Amour, de la femme, et sa beauté noire se fond dans la paix bleue noire de la Nuit. Une fusion se réalise ainsi entre la femme et la nuit

Démêlé, sa mère, qui fut foudroyée pour avoir voulu contempler Zeus dans toute sa gloire divine. Bien qu'arrivé assez tard dans le panthéon, il y prend une place croissante, surtout avec le développement des cultes à mystères ».

²²⁸ Barthes Rolland, cité par Kalist Morawski, *Le théâtre moderne en France*, Editions scientifiques de Pologne, 1963, p.3.

²²⁹ Léopold Sédar Senghor, « *Poésie et Théâtre* », in la revue *Ethiopiennes*, Vol.4, n 3-4, 1987, p.148.

africaine :

*« Voila la Nuit qui vient, ma bonne-et-belle Nuit la lune lous
d'or (...).*

O ma nuit !o ma Noire !ma Nolivé ! »

Chaka, plein d'amour et d'espoir, pense à celle qu'il a tant aimé ; il se livre ainsi à une exaltation charnelle de la belle Nolivé. Sa méditation se trouve accompagnée par la voix du Chœur et du Coryphée :

*« J'entends le roucoulement au matin de Nolivé, la pomme-
cannelle qui roule dans l'herbe parfumée. »*

Nolivé devient donc « l'hostie noire », le symbole d'une lutte contre tout envahisseur, celle qui a permis, en mourant, la fortification de son héros et de la vie de son peuple :

*« Cette grande faiblesse est morte sous tes mains d'huile
Qui suit la peine. C'est la chaleur des palmes dans la poitrine
Maintenant, les aromates qui nourrissent les muscles
L'encens dans la chambre nuptiale, qui fait les cœurs voyants*

Dans ce deuxième chant, Chaka n'est plus, comme l'avait jugé la Voix Blanche au début du poème, le symbole de l'orgueil sans limite, de l'avidité du pouvoir, mais le symbole de la lutte des Africains pour leur liberté, pour préparer « les moissons à venir » en transgressant même les lois de la vie.

Le Chœur, de son côté, contemple et célèbre, avec ravissement, la splendeur du roi zoulou qui apparaît procédant de sa noirceur :

*« Il va donc nous quitter ! Comme il est noir ! C'est l'heure de
la solitude.*

Célébrons le zoulou, que nos voix le confortent.

Bayété Baba ! Bayété o Zoulou ! »

Et le Coryphée tente de procurer plus de valeur à la beauté physique et à la virilité de Chaka ; à la splendeur de son corps d'athlète et de son teint noir :

« Et comme il est splendide (...)

C'est l'heure de l'amour dans la minute qui précède

C'est Chaka seul, dans la splendeur noire élancée du nu

Dans cette angoisse de la joie, la densité du sexe et de la Gorge. »

Senghor célèbre la force physique et la force du caractère du redoutable roi zoulou à travers les répliques du Coryphée, qui rappelle les actions d'éclat et les attributs de Chaka ; ses attributs d'autrefois qui mettent en scène un homme doté d'une force incroyable, ce qui fait de lui un guerrier hors commun :

« O zoulou o Chaka ! Tu n'es plus le Lion rouge dont les yeux incendient les villages au loin.

Tu n'es plus l'Eléphant qui piétine patates douces, qui arrache palmes d'orgueil.

Tu n'es plus le Buffle terrible plus que Lion et plus qu'Eléphant. »

C'est cette force physique, cette grandeur de l'âme que Chaka rêvait d'insuffler à son peuple noir :

« Tu es Zoulou par qui nous croissons dru, les narines par

Quoi nous buvons la vie forte

Et tu es le doué d'un large dos, tu porte tous les peuples

A peau noire. »

Le Chœur psalmodiait la grandeur de l'agonisant, qui n'est plus ni guerrier ni politique mais juste un poète qui repose désormais en l'essence poétique pure : celle « du Royaume d'Enfance » :

« Et comme il est splendide ! C'est l'heure de la re-naissance.

Le poème est mur au jardin d'enfance, c'est l'heure de

L'amour. »

Ainsi, les voix alternées du Chœur et du Coryphée constituent le tissu d'un thème contrepointé par les exaltations charnelles de Nolivé que Chaka, enflammé d'espoir et d'amour fraternel, livre dans un « crescendo prophétisant ». Ici la symbiose entre le panthéisme des religions animistes et l'espoir d'une rédemption chrétienne, qui trouve sa formulation pathétique par la mort de Nolivé, qui favorise grâce au mot wolof « *n'déissane* » ce métissage positif que Senghor a toujours poursuivi :

« Elle va mourir Nolivé dans l'aubier de sa chair n'deissane !

Et à l'aube naîtra la Bonne Nouvelle ».

Et à l'aube naîtra la Bonne Nouvelle ».

Pour conclure, Nolivé mourante, a favorisé le rêve de Chaka, prophète et auteur d'un monde nouveau. De ce fait, si Senghor, et contrairement à Mofolo, a choisi de mettre l'accent dans son poème sur le personnage de Nolivé, c'est par ce que cette dernière est, à coté de Chaka, un élément nécessaire et suffisant à l'intention de Senghor d'annoncer « l'Aube Blanche », « Aurore nouvelle » qui ouvrent les yeux sur les peuples africains. Derrière le personnage de Chaka se trouve la voix du poète même qui énonce ses rêves et ses idéaux de panafricanisme socialiste.

III-2 / le fonctionnement du personnage de Chaka:

En effet, Chaka pour que son peuple retrouve toute sa dignité et sa liberté que l'homme blanc lui a ôté, use de tous ses pouvoirs pour éliminer tous ceux qui se mettent au travers de son chemin. Ainsi, l'amour qu'il portait pour sa fiancé était l'un de ces obstacle : l'amour est « un carcan qui étrangle toute action », et la femme est la faiblesse de l'homme et Chaka « pour échapper au doute » sacrifie sa fiancée à son peuple.

III-2-1-/ Les excès de la passion : le meurtre de Nolivé :

La passion que Chaka éprouve pour son peuple et sa patrie se révèle meurtrière dans la mesure ou l'intensité de ses sentiments l'a poussé à commettre des crimes passionnels. Cette passion dévorante qui l'animait provoquera plus tard un grand désordre dans sa vie affective, à savoir dans sa relation avec sa fiancée, la Belle Nolivé. L'amour qu'il éprouvait pour cette dernière représentait une certaine faiblesse ; c'est cet amour même qui, selon lui, l'empêchera de se sacrifier entièrement à son peuple africain, le cœur de son attache.

Le mot « passion », si on se réfère au grec et au latin, c'est d'abord quelque chose que l'on subit, c'est ce dont on pâtit. Ainsi, en grec, la passion (*pathos*) signifie ce qu'on éprouve, par opposition à ce qu'on fait mais surtout renvoie à tous ce qui affecte le corps et l'âme, en bien et en mal. En latin, *passio* est l'action de supporter, de souffrir, une affection de lame. En définitive, la

passion est la résultante de ce qu'on éprouve. C'est une souffrance qu'on endure et qui transforme à la longue. Marc Wetzel la définit comme ce qui « *se caractérise par une forme chronique, par une obsession supprimant la liberté de l'être, et par un processus excessif. La passion est la vie du hasard, du tout et du rien* ²³⁰ ».

Ces propos montrent que la passion, au niveau affectif, est un sentiment durable dont on ne peut se séparer facilement. Elle se caractérise évidemment par son intensité mais aussi par le fait qu'elle est instantanée et quelque peu despotique. Elle est souvent recommandée car elle constitue un moteur de la vie et surtout une motivation. La passion contient un potentiel d'élan qui fait vibrer et pousse deux êtres l'un vers l'autre avec une fougue indescriptible. Cependant, elle peut être à la fois source d'épanouissement et de destruction douloureuse. Aussi, elle est un attachement, une dépendance qui peut s'avérer aliénante en dernière instance.

Ainsi, l'amour passionnel de Chaka pour son peuple se manifeste sous plusieurs aspects dont le plus important et qu'on ne peut ignorer : le meurtre de sa fiancée Nolivé. Dans la version que nous donne Senghor du mythe de Chaka, le grand conquérant zoulou assume ce meurtre et n'hésite pas à avouer à la Voix Blanche que ce meurtre est une preuve d'amour pour son peuple et que le pouvoir absolu exige le sang de l'être le plus cher. Ainsi, plus Chaka écarte les personnes qui sont susceptibles de le gêner dans sa quête du pouvoir absolu et du triomphe de ses troupes, et plus l'amour qu'il a pour lui se renforce. Et sa passion pour son peuple devient ainsi une sorte d'aliénation de sa personne dans la mesure où tous les actes qu'il pose sont en faveur de celui-ci.

Derrière cette ambition démesurée pour son peuple noir, se dessine un lien presque mystique qui rattache le grand guerrier zoulou à ses frères de couleur, dont il est le protecteur, le sauveur et le « père » qui « doit abattre les forêts pour préparer les semilles ». Pour pouvoir atteindre son but, qui consiste à mener son peuple vers l'idéal, Chaka doit bannir tout obstacle qui serait en mesure d'empêcher l'accomplissement de sa mission. Or, la belle Nolivé représentait cet

²³⁰ Marc Wetzel, *Les Passions*, Paris, Quintette, 1989, p.51.

obstacle ; elle incarnait la faiblesse par l'amour qui l'unit au redoutable roi zoulou : « la faiblesse du cœur est sainte » disait Chaka. De ce fait, le sacrifice devient son ultime solution. Par cette perte de la femme tant aimée, une femme qui était symbole d'un amour à la fois charnel et spirituel, Chaka sacrifie ainsi son propre bonheur pour un but sociopolitique et la renonciation à l'amour pour Nolivé se trouve donc imposée par la raison d'Etat. Il s'agit bien d'un sacrifice individuel au nom d'une collectivité :

*« Il fallait échapper au doute
A l'ivresse du lait de sa bouche, au tam-tam lancinant de
La nuit de mon sang
A mes entrailles de lave ferventes, aux mines d'uranium
De mon cœur dans les abîmes de ma Négritude
A mon amour à Nolivé
Pour l'amour de mon Peuple noir. »*

Ce meurtre, est quelque part, le résultat d'un amour démesuré pour son peuple noir ; cependant, le pouvoir absolu exige un poids si lourd : le sacrifice de l'être le plus cher :

*La Voix Du Devin Issanoussi (lointaine)
Réfléchis bien Chaka, je ne te force pas : je ne suis qu'un
devin un technicien.
Le pouvoir ne s'obtient sans sacrifice, le pouvoir absolu
Exige le sang de l'être le plus cher.*

Quelle que soit l'intensité de la souffrance liée à ce sacrifice, Chaka n'a fait qu'écouter ce que son devoir d'homme d'action lui dictait :

*« Je devins une tété un bras sans tremblement, ni guerrier ni
boucher :
Un politique (...) »*

Mircea Eliade affirme que « ...la vie, concentrée dans une personne déborde cette personne et se manifeste sous une forme plus éclatante à l'échelle

*cosmique ou collective*²³¹ ». La mort violente de Nolivé, exigée par le Devin Issanoussi, qui incarne une certaine Divinité, se rapproche ainsi de ce que les historiens des religions et les anthropologues appellent : La violence du Sacré. En effet, comme le souligne George Bataille, le sacré est une « *continuité de l'être à laquelle est rendue la victime*²³² ».

Dans le cas spécifique de Chaka ; « sacrifiant son propre bonheur, le sacré devient fatalement pour lui la possibilité de continuer le destin glorieux d'un peuple par le destin humain d'un seul élu ». Il s'agit bien, dans ce cas, d'un rituel sacré, d'un sacrifice d'ordre religieux, indispensable pour le triomphe des campagnes militaires du roi zoulou. Le rôle du sacrifice permet à Chaka, dans ce cas, de réaliser son rêve le plus cher, et qui est celui de restaurer l'ordre dans la société sud-africaine et de rétablir ainsi l'harmonie universelle.

III-2-2-/ La sensualité et la sexualité à travers le personnage de Chaka :

Lamartine exprimait à travers son célèbre vers, « *un seul être vous manque et tout est dépeuplé*²³³ », le désespoir d'une personne qui se retrouve seule, privé de l'être aimé, sans lequel la vie paraît vide, dénuée de tout sens. C'est le cas de Chaka qui agonise dans un chant lyrique très émouvant et s'apprête à partir, en pleine nuit, à la rencontre de celle qu'il a tant aimé, pour une vie authentique auprès d'elle. Il essaiera ainsi de retrouver cet amour charnel qu'il a sacrifié un jour au nom d'un amour fraternel : pour l'amour de son peuple Noir :

*O ma fiancée, j'ai longtemps attendu cette heure
Longtemps peiné pour cette nuit d'amour sans fin, souffert
beaucoup beaucoup
Comme l'ouvrier à midi salue la terre froide*

Ainsi, et contrairement à Chaka de Mofolo qui refusait la sexualité à ses guerriers, nous retrouvons des passages érotiques qui traduisent les amours

²³¹ Mircea Eliade, *Ex orbe religionum, Studia Geo Widengren*. Lugduni Batavorum. P.65.

²³² George Bataille, *l'Erotisme*, Paris ; Ed. De Minuit, 1957, p.29.

²³³ Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*, (1820), Paris, Gallimard, 1981, p.20.

charnels du héros senghorien à travers la sensualité des onctueuses caresses de Nolivé, par ses mains féminines encore plus douces que la fourrure et la soie. Dès lors, des notations érotiques se multiplient dans le poème :

*Je suis le genou au flan du tam-tam,
je suis la baguette sculptée
la pirogue qui fond le fleuve (...)
Le pilon qui épouse la courbe mélodieuse.
Je suis la baguette qui bat laboure le tam-tam.*

Certains passages, tels que : « *il va donc nous quitter ! Comme il est noir ! (...)* Et comme il est splendide (...) Chaka seul dans la splendeur noire élancée du nu, dans cette angoisse de la joie, la densité du sexe et de la gorge » illustrent à quel point Chaka apparaît comme un homme splendide et beau. Il convient de noter que les points d'exclamation instruisent sur l'émerveillement que le corps de Chaka suscite vu sa force et sa beauté qui découle surtout de sa noirceur.

Il en est de même pour ces portraits sensuels de Nolivé à travers lesquels Chaka retrace la beauté de son corps et exprime sa fascination et ce désir physique qu'il ressentait jadis à la vue de sa Belle-et-Bonne fiancée :

*O ma nuit ! O ma blonde ! Ma lumineuse sur les collines
Mon humide au lit de rubis, ma Noire au secret de diamant
Chair noire de lumière, corps transparent comme au matin
Du jour premier.
Mais elle est morte cette angoisse de la gorge, lorsqu'on est nu
l'un devant l'autre (...)
Mais elle est morte cette angoisse sous tes mains d'huile ».*

De ce fait, le seul remède pour les angoisses de Chaka demeure le corps de sa belle Nolivé et ses mains d'huile.

Il est intéressant de souligner que Chaka a sacrifié sa jeunesse pour son peuple, pour l'Afrique ; il a écarté celle qui lui procurait ravissement et satisfaction physique pour se sacrifier entièrement à son devoir de chef. Mais malgré l'absence de cette dernière, il ressent toujours la sensualité en lui et éprouve toujours du désir pour elle.

En somme, Senghor, par sa réécriture du mythe zoulou, réhabilite la place de la sensualité et de la sexualité chez le grand conquérant zoulou.

III-2-3- /La permanence du sacré dans le poème:

Dans « Chaka », Senghor réécrit l'épopée bantoue de Thomas Mofolo basés sur la vie du chef zoulou Chaka (1786-1828), tyran sanguinaire qui a dirigé son peuple d'une main de fer, avant l'arrivée de l'homme blanc. Senghor transforme le ton de l'épopée de Mofolo et en fait un « poème dramatique à plusieurs voix », en mettant le personnage face à sa conscience, au moment de sa mort. Une autre divergence entre les deux ouvrages vient de la connotation chrétienne qui sous-tend la composition senghorienne. Ainsi, avec Senghor, nous remarquons une certaine pérennité de la dimension sacrée dans le mythe de Chaka et cela est dû à son enracinement dans la culture chrétienne qui est venue se superposer dès l'âge de sept ans à sa foi animiste. Ainsi, Senghor demeure le premier à avoir introduit la part du sacré dans le mythe zoulou et Chaka immerge alors dans un environnement religieux. Ainsi, nous allons tenter de montrer la place qu'occupe le sacré dans le poème et son rôle dans la réactualisation du mythe zoulou.

Selon Mircea Eliade, le sacré « *se manifeste toujours comme une réalité d'un tout autre ordre que les réalités « naturelles»²³⁴* ». Eliade ajoute que :

L'homme prend connaissance du sacré parce que celui-ci se manifeste, se montre comme quelque chose de tout à fait différent du profane. Il se caractérise souvent, comme le souligne René Girard, par des rituels et des sacrifices dont le but est de faire fusionner les membres d'une communauté. Ces rituels peuvent souvent être dédiés aux objets tels que les pierres, les arbres qui sont adorés, donc considérés comme des choses sacrées qui dégagent une certaine puissance.²³⁵

Eliade, expliquant l'importance de ces objets sacrés, fait remarquer que ces arbres et ces pierres ne sont pas adorés en tant que tels mais parce qu'ils « *montrent quelque chose qui n'est plus pierre ni arbre mais le sacré, le ganz*

²³⁴ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p.16.

²³⁵ Ibid, p.17.

andere ».

Nous nommons ici les objets sacralisés, tous les instruments qui servent à la pratique du sacré. Il nous semble important de les analyser car ils constituent des éléments nécessaires dans la réactualisation du mythe de Chaka. Ainsi, nous avons souligné dans notre corpus la présence d'un objet scénique et culturel mais qui représente dans la culture de Senghor un objet sacrificiel. Il s'agit bien de l'aiguille ; une aiguille empoisonnée dont Chaka s'est servie pour mettre fin à la vie de Nolivé. Ainsi, cet objet symbolise ici l'instrument qui sert à causer la mort et à faire des sacrifices, c'est un instrument de destruction lié à la mort. En l'utilisant, Chaka honore son engagement face au devin Issanoussi qui lui servait de guide et de conseiller. Ces pratiques sont très fréquentes en Afrique Noire, ce que Pont Humbert explique dans ces termes :

La divination traditionnelle de l'Afrique Noire ne prétend pas offrir une connaissance anticipée de l'avenir, mais fournir des informations sur des données qui échappent normalement à la perception des hommes. On en attend essentiellement des révélations sur des agents et forces qui gouvernent, dans le secret, l'articulation des événements. On va voir un devin pour savoir comment contrecarrer tel ou tel fait fâcheux ou favoriser l'apparition encore incertaine d'un événement heureux.²³⁶

Mais d'après le discours de Chaka, l'acte sacrificatoire s'est produit dans un état d'inconscience de Nolivé, un objet de passion insensée et en même temps de tendresse infinie de Chaka ; Chaka se transforme, malgré lui dans le prêtre sacrifiant une victime non haïssable mais destinée à la suppression par des décrets impondérables, compréhensibles néanmoins sur le plan de la logique inflexible de la destinée. Dans ce cas, l'énonciation se met au service d'un appareil bien sacralisé : l'aiguille empoisonnée que l'on fait pénétrer sous l'aisselle n'est qu'un instrument du médecin sacré qui accomplit son acte en sacrifiant sa passion et par là son égoïsme :

*Mais si, je l'ai tuée, tandis qu'elle contait les pays bleus
Je l'ai tuée, oui ! D'une main sans tremblement.*

²³⁶ Catherine Pont Hubert, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Paris, Hachette/Pluriel, 1997, pp. 145-146.

Un éclair d'acier fin dans le buisson adorant de l'aisselle.

En plus de « l'aiguille », nous avons les « trois sagaies » qui sont une sorte de flèches dont se sert les chasseurs pour attraper leur proie. Ces dernières passent du statut d'objets profane à celui d'objets sacrés vu leur nombre ainsi que leur usage. Chaka se trouve dès l'ouverture du poème, cloué à la terre par trois sagaies à la manière du Christ et prêt au sacrifice.

Les rites :

Le rituel occupe une place assez importante dans le poème, ce que Giuliana Toso-Rodinis explique dans ces termes :

Le rituel se présente comme une formulation du sacré, ou sacrifice religieux nécessaire pour la réussite des campagnes militaires de Chaka sur qui une lourde destinée pèse à cause de son choix. C'est la destinée des hommes engagés même politiquement et militairement sur lesquels le vide de toute affection prime, d'où la nécessité pour eux de renoncer à une vie conduite dans les modalités d'une normalité affective. L'être exceptionnel qui choisit la gloire doit se soumettre aux impositions de cette loi inhumaine à l'apparence si l'on veut, mais justifiable si l'on prend en considération le poids que l'on doit payer à la gloire individuelle et collective.

L'acceptation, ou mieux le troc de sa propre individualité de sa propre partie de joie, de son propre intérêt, ou égoïsme, selon la formulation des moralistes du XVII^e siècle, pour obtenir du succès dans toutes affaires politiques et sociales, est toujours lié à un sacrifice qui a pour objet un sens d'amour exaspéré de son propre moi ; un moi conditionné néanmoins à l'amour des autres, ou plutôt à un sentiment de renonciation qui rejoint le sacré. Tout martyr en explicite ici l'exemple de cette logique inhumaine. Or le sacrifice de sa propre partie de bonheur pour un but sociopolitique est souvent atteint par le meurtre ; un meurtre le plus souvent pour un excès d'amour, qui investit victime et victimaire.²³⁷

La mort violente de la victime exigée devient ainsi ce que les historiens des religions et les anthropologues appellent : *La violence du Sacré*. En effet, comme le souligne George Bataille, le sacré est une « *continuité de l'être à laquelle est rendue la victime*²³⁸ » Dans le cas spécifique de Chaka ; « sacrifiant

²³⁷ Giuliana Toso-Rodinis, « *l'imposition du sacré dans l'action dramatique de Chaka* », in *Ethiopiennes*, revue trimestrielle de culture négro africaine, 1er trimestre, 1985, n° 41

²³⁸ George Bataille, *l'Erotisme*, Paris ; Ed. De Minuit, 1957, p.29

son propre bonheur, le sacré devient fatalement pour lui la possibilité de continuer le destin glorieux d'un peuple par le destin humain d'un seul élu ». Il s'agit bien, dans ce cas, d'un rituel sacré, d'un sacrifice d'ordre religieux, indispensable pour le triomphe des campagnes militaires du roi zoulou. Ainsi, Senghor ne condamne-t-il pas Chaka, mais au contraire le consacre et le célèbre.

Giuliana Toso-Rodinis écrit dans son article sur *l'imposition du sacré dans l'action dramatique de Chaka*, que, dans le cas spécifique de Chaka : « *La mort violente de l'être aimé devient ainsi la mise aux enchères hypothétique pour un but qui franchit l'égoïsme et dont l'extinction exige un sacrifice ultérieur, celui que toute transgression propose* ».

Ainsi, la rupture de l'existence d'un être pour sa continuité sur un plan métaphysique, projeté vers le futur, selon les exigences des devins ; impose nécessairement une rédemption à celui qui a opéré le sacrifice au nom de la collectivité. Ce sera en effet le sacrifiant qui se chargera de cette expérience religieuse, en se chargeant à son tour de tous les effets correspondants qui jailliront de cette action inhumaine à l'apparence et humaine si l'on évalue la substance de tout rituel sacré. La victime exige donc une redevance que l'auteur du meurtre devra nécessairement payer à partir de sa propre vie ou encore à partir de son propre bonheur. Chaka sera redevable ainsi de sa propre vie après le sacrifice de sa belle-en- bonne fiancé.

III-2-4- / Espace et temps : deux modalités de réappropriation du mythe :

L'espace et le temps sont deux éléments fondamentaux dans l'élaboration d'une œuvre romanesque. Cependant, si nous avons choisi de mettre l'accent sur ces deux éléments dans le poème, c'est parce que le texte de Senghor est inclassable : il est à la fois poème, épopée et pièce de théâtre de par la présence du dialogue, qui tient à la fois de la tragédie grecque, et cela avec la présence, tout au long du poème, d'un Coryphée et d'un Chœur, de l'Évangile et de l'opéra en version africaine.

Toutefois, notre démarche n'est pas isolée, signalons par exemple *Le*

Forschegruppe Narratologie de l'Université de Hambourg²³⁹, dont le projet n°6 porte sur une analyse narratologique de la poésie lyrique anglaise et allemande. De son côté, Gérard Genette est parfois tout près de franchir le pas et d'appliquer ainsi à la poésie les questionnements propres à la narratologie. Ainsi conclut-il une étude de *Fêtes galantes* de Verlaine par ce jugement : « *Fêtes galantes est décidément moins un recueil qu'une suite lyrique, mais d'un lyrisme ou le sentiment s'exprime en fiction*²⁴⁰ ».

Ainsi, en réécrivant le mythe du grand conquérant zoulou, Senghor ne se contente pas uniquement de créer une parole originale, mais il va jusqu'au bout de son originalité abolissant ainsi toutes les frontières entre les genres littéraires en faisant de son texte un espace de cohabitation non seulement des cultures mais de genres littéraires. De ce fait, Senghor rejoint une fois de plus la tradition orale africaine, selon laquelle il n'existe pas de frontières entre la poésie et la prose, car « le poème n'est en réalité qu'une prose plus fortement et régulièrement rythmée ».

Robert Jouanny, dans son analyse du thème « *Senghor et le mythe de Chaka* », considère que l'écrivain sénégalais se sert du personnage historique pour répondre aux questions qu'il se pose en tant qu'Africain et en tant qu'homme et le poème va lui servir ainsi de prétexte pour y transfuser entièrement ses valeurs affectives, ses idéologie, voire toute sa personnalité. Jouanny entame la discussion en affirmant que nous retrouvons des indications évidentes que c'est bien du continent africain, au-delà de l'espace zoulou, que Chaka témoigne, ainsi, l'espace et le temps ont subi une transposition au même titre que le grand chef zoulou.

L'espace est le champ dans lequel se situe l'action humaine, il est, pour reprendre les propos de Lévy Leboyer, « *une réserve de buts haïssables ou désirables* ». Dans le domaine littéraire, l'espace représente l'environnement, la localisation, le cadre bien déterminé ou naît toute l'histoire. De ce fait, l'espace caractérise l'élément fondamental dans l'élaboration d'une œuvre romanesque. C'est cette particularité qui est mise en relief par Goldenstein quand il dit :

²³⁹ <http://www.narrport.uni-hamburg.de>

²⁴⁰ Gérard Genette, « *Paysage de fantaisie* », *Figures IV*, Seuil, coll. 'Poétique', 1999, pp. 171-190.

L'espace romanesque est un discours spécial qui fournit des renseignements sur le lieu où se situe la séquence, les objets qui entourent les héros, la toile de fond sur laquelle se détache l'intrigue.²⁴¹

Il constitue alors, comme le souligne Weisgerber :

Une des matières premières de la texture romanesque. Il est intimement lié non seulement au « point de vue » mais encore au temps de l'intrigue ainsi qu'à une foule de problèmes stylistiques, psychologiques, thématiques qui, sans posséder de qualités spatiales à l'origine, en acquièrent en littérature comme dans le langage quotidien.²⁴²

Bertrand Westphal approuve cette idée et cela lorsqu'il fait remarquer que :

L'espace transposé en littérature influe sur la représentation de l'espace dit réel (référentiel), sur cet espace souche dont il activera certaines virtualités ignorées jusque là, ou réorientera la lecture.²⁴³

Quant à la notion de temps, elle est fondamentale et définie ainsi comme un milieu dans lequel se succèdent les événements et considérée souvent comme une force agissante sur le monde des êtres. Il permet de cerner l'individu autant du point de vue physique que moral. Comme le souligne Jean Pucelle :

Le temps est l'objet d'une expérience : mais cette expérience est saisie à plusieurs niveaux, sous différents aspects ; le temps scande notre vie, il est la loi de la vie et de la mort.²⁴⁴

Le temps est, pour ainsi dire, l'élément qui ponctue la vie d'un être humain. Toutes les actions et les événements de la vie quotidienne se déroulent dans un temps bien déterminé. Dans le domaine littéraire, il répond à plusieurs typologies. Selon Genette, « *il occupe une place importante dans l'architecture générale de la narration puisqu'elle définit son rythme et fixe la nature du discours*²⁴⁵ ».

²⁴¹ Jean Pierre Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1989, p.55.

²⁴² Weisgerber, *L'espace romanesque*, Lausanne, l'âge d'homme, 1978, p. 18.

²⁴³ Bertrand Westphal, *La géocritique : mode et emploi*, Limoges, PULIM, 2000, p. 21.

²⁴⁴ Jean Pucelle, *Le temps Initiation philosophique*, Paris, PUF, 1962, p. 3.

²⁴⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 74.

Ainsi, le temps demeure l'un des matériaux essentiels dont dispose le romancier et « se présente comme un élément multiforme puisqu'il est à la fois instant et durée, écoulement et réversibilité, ralentissement et mobilité à divers stades de la narration ». Aussi, il permet au lecteur de se situer par rapport au texte qui lui est présenté. De ce fait, nous allons tenter dans cette partie d'illustrer tous les temps et espaces qui surgissent dans la réactualisation du mythe de Chaka.

Le temps :

Roland Barthe fait remarquer que lorsqu'un romancier écrit, il procède par : « *La construction d'un univers autarcique, fabriquant lui-même ses dimensions et ses limites, et y disposant son temps, ses espaces, sa population, sa collection d'objets et ses mythes*²⁴⁶ ».

Gérard Genette quant à lui privilégie le temps dans l'étude de la narratologie et en écarte l'espace. Il donne à cet effet trois termes du récit pouvant aider à détecter le temps :

Le récit désigne l'énoncé narratif, le discours orale ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une crise d'événements (...).

Le récit désigne la succession d'événements réels ou fictifs qui font l'objet de ce discours et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétitions, etc. (...).

Le récit désigne encore un événement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer lui-même.

²⁴⁷

III-2-4-1/Le temps de l'Histoire :

Le premier chant nous donne des indications temporelles de grande importance : il y est fait une mention d'un contexte qui est celui de la colonisation. Ainsi, contournant délibérément l'histoire, Senghor situe son Chaka dans le contexte colonial et du coup, il décide d'analyser les méfaits de la colonisation et tout ce désarroi engendré par le colonisé. Nous assistons ainsi chez Senghor à un renversement de situations, et par conséquent, il nous donne à voir

²⁴⁶ Roland Barthe, *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, (1953), 1972, p. 25.

²⁴⁷ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p.71.

des scènes qui n'existent en aucun cas dans la version antique.

Ainsi, les données antiques mises en évidence par Thomas Mofolo qui fut le premier à avoir repris le mythe du grand conquérant zoulou sont quasiment transformées par des éléments nouveaux apportés au mythe.

Chaka se souvient de toutes ces humiliations qui ont été infligées au peuple Noir pour satisfaire l'appétit de l'homme à « l'épiderme blanc », ainsi Senghor par le biais de son héros fait allusion à l'exploitation de la main-d'œuvre en Afrique du Sud :

*Je voyais les peuples du sud comme une fourmilière de
Silence
Au travail. Le travail est saint , mais le travail n'est plus
Le geste
Le tam-tam ni la voix ne rythment plus le geste des saisons
Peuples du sud dans les chantiers, les ports les mines les
Manufactures
Et le soir ségrégé dans les kraals de la misère
Et les peuples entassent des montagnes d'or noir d'or rouge
Et ils crèvent de faim.*

Ce sont des événements qui sont bien postérieures à Chaka. Ce dernier dénonce par anticipation le régime d'Apartheid en Afrique du Sud. Elle fut instituée en 1948, mais Chaka évoque « *les peuples du Sud (...) ségrégées dans les kraals de la misère* ». Jouanny décèle ainsi une ambiguïté dans la personnalité de Chaka, car si celui-ci reste le personnage historique qui a dû lutter contre ses propres frères (« *basse-cour cacardante* », p. 120), en même temps Senghor fait de lui l'homme du XXe siècle qui a été soumis aux ruses de l'homme blanc et aux souffrances advenues de la colonisation :

*Avec des paroles plaisantes et des boissons exquises
Ils ont voulu des marchandises, nous avons tout donné :
Des ivoires de miel et des peaux d'arc-en-ciel (...)
Oui en apprenant leurs canons, je devins une tête
La souffrance devint mon lot, celle de la poitrine et de l'esprit. »*

Donc, le comportement de Chaka, pour reprendre les propos de Jouanny, se fonderait sur la juxtaposition de deux moments différents de l'Histoire, car « le chef du XIXe siècle a eu effectivement un projet politique (il voulait répandre « *cedres pour les semailles d'hivernage* », (p. 120), et « *préparer les moissons à venir* », p. 124), mais c'est un homme du XXe siècle qui a fait le constat d'une situation intolérable (« *Pouvais-je rester sourd à tant de souffrances bafouées ?* », p. 124).

A partir de ces réflexions, Jouanny estime que le mythe du héros zoulou reproduit le mythe personnel de Senghor. Tout d'abord, les considérations de Chaka sur l'exercice du pouvoir indiquent cette voie d'interprétation : « *J'ai longtemps parlé dans la solitude des palabres* » (p.129). Ensuite, le personnage légendaire reprend, dans sa justification, un débat intime du poète :

*Je deviens une tête un bras sans tremblement,
Ni guerrier ni boucher
Un politique tu l'as dit- je tuai le poète - un homme
D'action seul
Un homme seul et déjà mort avant les autres,
Comme ceux que tu plains.
Qui saura ma passion ?*

(« *Chaka* », p. 122)

Et ce temps là suffit pour justifier la révolte de Chaka qui se trouve ainsi déculpabilisé vu les circonstances qui l'ont poussé à agir de la sorte. S'il a commis tant de crimes c'est parce qu'il a été poussé par ces hommes blancs qui ont débarqué et façonné le continent à leur guise pour ainsi mieux exploiter ses richesses. Et si Chaka s'est servie de la violence c'était à la fois pour se venger et se protéger et cela apparaît comme la seule alternative qui puisse l'extirper de la haine de ses bourreaux.

III-2-4-2/Le temps de l'attente :

L'idée d'un monde en devenir est obsédante chez Senghor : elle répond à l'attente d'un monde meilleur tant attendu et espéré par les africains. Le deuxième

chant du poème s'ouvre et se clos sur cette attente. Au départ, l'objet de l'attente de Chaka est précisément la venue de la nuit, « plus véridique que le jour », lumineuse, confondu avec Nolivé, la nuit lui permettra la venue du monde nouveau.

C'est sur ce temps de l'attente que s'achève aussi le poème: « *mais non, je vais mourir d'attente/ que de cette nuit blonde _ o ma Nuit o ma Noire ma Nolivé* ». Mais cette fois, il ne s'agit pas d'une attente de la nuit, mais d'un jour nouveau qui surgira de cette longue nuit : « *que de cette nuit blonde, ma Nuit, o ma Noire ma Nolivé/ Que du tam-tam surgisse le soleil du monde nouveau* ». C'est l'attente d'un jour nouveau, d'un jour surtout meilleur. C'est sur cette note d'espérance que se clos le poème. Ce jour nouveau apportera la Bonne Nouvelle tant attendue.

Dans l'Ancien Testament, le prophète Isaïe reçoit la mission de porter la bonne nouvelle aux pauvres, et, dans le Nouveau Testament, Jésus se présente comme le messager de la Bonne Nouvelle : « il parcourt toute la Galilée, il enseigne dans les synagogues, proclamant la bonne nouvelle du Royaume et guérissant toutes maladie et toute langueur parmi le peuple ». Dans Chaka, on peut constater que l'évocation de la Bonne Nouvelle est systématiquement mise en relation avec un autre thème que celui évoqué dans *l'Absente*, et qui est celui de la naissance du jour, de l'aurore, c'est-à-dire symboliquement, la venue ou la renaissance d'un monde nouveau : « *Et à l'aube naître la Bonne Nouvelle* », « *que du tam-tam surgisse le soleil du monde nouveau* », « *aube blanche, aurore nouvelle qui ouvre les yeux de mon peuple* ».

Nous constatons alors cette lueur d'espoir, cet optimisme qui traverse l'esprit de Senghor, et la Bonne Nouvelle ouvre ainsi une double perspective d'espoir : d'abord celle de la re-naissance d'une Afrique ancestrale qui affirmerait son identité en retrouvant les valeurs du passé. Ainsi, la dimension évangélique de la Bonne Nouvelle propagée dans Ethiopiennes donne au message politique de Senghor une dimension, voire une valeur religieuse qui transcende l'Histoire.

III-2-4-3/L'espace :

Le poème de Senghor se déroule dans des espaces indéterminés, ce qui nous empêche de localiser les lieux dans lesquelles évolue Chaka. Cependant, c'est à travers le discours des personnages que nous nous rendons compte de leur déplacement. Par exemple, dès l'ouverture du poème, Chaka évoque un espace qui est si cher à Senghor : il s'agit du Royaume d'enfance où se retrouve enfin le grand conquérant zoulou pour y vivre les derniers instants de son existence. Il se retrouve quelque part au Royaume d'enfance, cloué à la terre par trois sagaies et Senghor nous montre ainsi un Chaka agonisant, crucifié à la manière du Christ et prêt à être sacrifié. Ainsi, il s'agit d'un espace sacré vu que c'est là que Chaka sera crucifié.

Un espace est perçu comme sacré à partir du moment où il représente un lieu où s'effectuent les rites et les sacrifices en l'honneur des divinités. Cet endroit présente souvent une atmosphère mystérieuse, lourde, secrète avec des objets insolites et terrifiants relatifs aux dieux, aux éléments de sacrificiels. Ce lieu sacré, avec tout ce qu'il comporte comme sacralité, montre qu'il n'est pas un endroit comme les autres. Mircea Eliade affirme à juste titre que :

Tout espace sacré implique une hiérophanie, une irruption du sacré qui a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et le rendre qualitativement différent.²⁴⁸

Ainsi, dans cet espace sacré, cloisonné, il y'aura désormais une intervention cohérente du sacré et du divin. Cela dit, il sera pour le profane un espace défendu et préservé à l'abri de tous les regards. Et le mythe zoulou tel qu'il a été réécrit par Senghor révèle cette sacralité spatiale dans laquelle évolue Chaka. Le poème s'ouvre sur une scène qui se situe en plein air, avec Chaka cloué à la terre par trois sagaies, entouré par deux frères qui s'appêtent à le crucifier. Cet événement se déroule au Royaume d'enfance, par conséquent ce lieu représente un espace sacré à cause de l'événement qui s'y produit : le sacrifice humain.

Cependant, ce n'est pas fortuit que Senghor ait choisi le royaume

²⁴⁸ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 29.

d'enfance pour le sacrifice de son héros :

Me voila rendu à la terre. Qu'il est radieux le Royaume

D'enfance !

Et c'est la fin de ma passion.

La terre des ancêtres devient ainsi pour Chaka un refuge sur et permanent et c'est avec une immense joie mêlée à une certaine fierté de retrouver la terre des Ancêtres et de mourir ainsi dans les bras du royaume d'enfance tel que Senghor l'a toujours prévu :

Quand je serai mort, mes amis, couchez moi sous Joal

L'ombreuse

Sur la colline au bord du Mamanguedy, près de l'oreille du

Sanctuaire des Serpents.

Mais entre le Lion couchez moi et l'aïeule Tening-Ndyae.

Quand je serai mort mes amis, couchez moi sous Joal

La Portugaise.

Des pierres du Fort vous ferrez ma tombe, et les canons

Garderont le silence.

Deux lauriers roses-blanc et rose- embaumeront la

*Signare.*²⁴⁹

Aussi, l'imagerie du royaume d'enfance se greffe sur la tradition de la mort africaine. La conséquence immédiate de cette association est de transformer la terre des Ancêtres en un berceau magique qui, en reprenant ses enfants dans la chaleur de ses entrailles, facilite leur réintégration à l'Origine, et par là même, leur contact avec l'Esprit et les Ancêtres. La terre est ainsi une source d'énergie qui confère au monde toute sa puissance et sa vigueur. Elle est ce qui crée et donne la vie. Ainsi, elle représente pour de nombreux peuples un paysage habité par l'esprit des Ancêtres. Comme le remarque Pont Hubert :

La terre est la mère des chaos primordiaux dont chaque manifestation (fleuve, arbre, montagne, animaux, plante...etc.) est une émanation de la puissance créatrice, qui peuple

²⁴⁹ Epitaphe de Senghor.

les mythes de création.²⁵⁰

Elle est pour ainsi dire, une mère universelle et un symbole de la protection des humains. De ce fait, il est répandu dans certaines croyances que les enfants étaient autrefois enfantés par la terre. Ce qui crée une situation de dépendance des hommes vis-à-vis d'elle. A ce propos, Mircéa Eliade fait remarquer que :

Ce souvenir obscure d'une préexistence dans le sein de la terre a eu des conséquences considérables : il crée chez l'homme un sentiment de parenté cosmique avec son milieu et son environnement.²⁵¹

De ce fait, le royaume d'enfance, la terre des Ancêtre devient une mère protectrice et Senghor réalise ainsi, en grand poète, la fusion d'une valeur de civilisation africaine et d'un point de la foi chrétienne qui affirme que l'homme, né de du limon, retournera à la poussière. D'où ce perpétuel retour de l'homme à la terre qui l'a vu naître et grandir. Le culte de la terre est ainsi présent dans le mythe de Chaka car celui-ci, soucieux de tout ce qui relève de la tradition, met tout en œuvre pour le bien être de son peuple.

III-2-5-/ Les aspects idéologiques du mythe :

Le mythe de Chaka, vu sous son angle contemporain, est une évidente lecture de la situation des peuples colonisés et une prise de conscience qui pousse Chaka à détruire le pouvoir du colonisateur. Chaque écrivain tente de donner une interprétation selon une époque donnée et ses maux sociaux, et Senghor tente ainsi par sa réécriture de mettre au centre de ce mythe le problème du pouvoir politique à une époque où il est encore député au parlement. Ainsi, les personnages de son poème, ou plutôt de sa pièce, et durant tout le premier chant, évoluent dans un univers conflictuel où dominants et dominés se côtoient et cherchent chacun tant bien que mal à imposer leur point de vue : les dominants

²⁵⁰ Catherine Pont Humbert, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Op. Cit. p. 395.

²⁵¹ Mircéa Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard collection Folio, 1957, p.34.

assoiffés de pouvoir tendent à s'imposer par des procédés d'injustices notables pendant que les dominés obstinés se livrent à une bataille à fin que soit connu leurs droits bafoués.

Le colonisateur, incarné dans le poème par la Voix blanche, se croit supérieur en intelligence au colonisé. Ainsi, les colonisés ont été victime d'une politique de dénigrement, de racisme et de xénophobie. Cependant, Chaka refusait d'accepter toutes ces conditions imposées par la Voix Blanche, et son refus pourrait alors être vu comme le refus de tout peuple de se laisser aliéné par un autre. Chaka, le « colonisé », était si fier de sa culture et de son appartenance et ne veut en aucun cas qu'on la bafoue comme le font les hommes blancs. Il refuse l'oppression et la perte de son identité ainsi que la soumission à un colonisateur. C'est pourquoi il décide de réagir violement contre les préjugés de l'opresseur et ses crimes seront ainsi le résultat d'une contre-violence.

De ce fait, le héros senghorien, et de par sa révolte, représente ainsi toute nation opprimée qui lutte contre un système dans le but de retrouver sa dignité. Le comportement de la Voix Blanche face à Chaka, est par ailleurs, l'exemple type de l'oppression et du dénigrement dont l'homme Noir fut victime.

III-3-/ Etude de l'énonciation :

III-3-1-La place de Chaka dans Ethiopiennes:

Chaka : il s'agit d'un poème dramatique à plusieurs voix dédié aux martyres Bantous de l'Afrique du Sud ; parfois même il est assimilé à une mini pièce de théâtre qui rapporte les paroles d'un homme agonisant. Le poème est composé de deux chants de longueur inégale : 113 et 82 verset.

Chaka figurait dans le troisième recueil poétique de Senghor ; Ethiopiennes publié en 1956. La source de ce poème en est d'autant plus manifestement le roman de Mofolo. Pour preuve, il emprunte au roman le personnage du devin Issanoussi inventé par Mofolo : (*La voix du devin Issanoussi lointaine*)

Réfléchis bien Chaka, je ne te force pas : je ne suis qu'un

Devin un technicien.

Le pouvoir ne s'obtient sans sacrifice, le pouvoir absolu

Exige le sang de l'être le plus cher.

Cet épisode du roman de Mofolo apparaît comme un équivalent symbolique acceptable du déchirement d'un homme qui se sent appelé à choisir entre son identité poétique, qui lui est la plus chère, et l'identité politique qui lui dicte son devoir à l'égard de son peuple : « *J'avais la foi, une foi ardente, une foi nègre, alimentée et animée par l'imagination, la faculté d'être ému, mais aussi, je crois par l'attachement à mon peuple noir qu'il fallait sauver...*²⁵² »

Ainsi, Chaka apparaît comme un des personnages privilégiés de la poésie de Senghor, c'est l'une des constantes à laquelle il recourt pour pouvoir exprimer son déchirement et son dilemme, il est l'expression mythique des propres contradictions de l'auteur : « *c'est ma situation que j'ai exprimé sous la figure de Chaka, qui devient pour moi, le poète homme politique déchiré entre les devoirs de sa fonction de poète et ceux de sa fonction politique*²⁵³ ».

Dès lors, Cette figure emblématique, à la fois mythique et historique, incarne les contradictions de l'auteur. Contrairement à ce qu'avait fait Tomas Mofolo qui présentait un fou tyrannique et un génie militaire, Senghor tente à travers son poème de peindre une image positive du roi zoulou, un homme providentiel qui s'est sacrifié pour une cause sacrée et juste, et cela en lui attribuant un certain nombre de pensées qui traduisent sa propre réflexion en tant que politicien et homme de lettres.

III-3-2-/La place du « je » dans le poème :

Dans la théorie de Kate Hamburger, on peut distinguer en littérature trois types d'énonciation : des énonciations réelles, des énonciations feintes et des énonciations fictives.

D'abord, le critère qui, pour Kate Hamburger, définit l'énoncé de réalité est extrêmement simple. L'énoncé de réalité est celui qui est proféré par un sujet réel, authentique. Et la réalité de ce sujet peut toujours être attestée en posant la question de sa place dans le temps et dans l'espace. Autour du sujet de l'énonciation réel s'organisent les repères de l'ici et du maintenant. L'énonciation

²⁵² Léopold Sédar Senghor, *Poésie de l'action*, 1980, p.52.

²⁵³ Lettre à Donald Burness du 12 Mai 1971, cité par ce dernier, p.30.

sera réelle si cet espace et cette temporalité sont référables à un espace-temps réel. Si je prends le cas de l'autobiographie, il est clair que j'aurai affaire à un énoncé de réalité parce que celui qui y dit je, par exemple Sartre dans *Les Mots*, est un sujet d'énonciation authentique qui parle depuis un présent réel.

Toute la temporalité évoquée est située par rapport à cette époque, qu'on peut dater au début des années soixante. De plus, c'est bien Sartre lui-même qui prend la responsabilité de tous les jugements qu'il exprime dans son livre. Il ne cherche pas à nous faire croire qu'un autre que lui parle à sa place dans son livre. En ce qui concerne les énonciations feintes, c'est d'abord le propre de d'un énoncé de réalité d'être feint, c'est-à-dire exactement imité, sans qu'on puisse trancher sur sa réalité si ce n'est à partir de critères matériels externes. Ainsi l'énonciation réelle peut être feinte dans des romans comme *À la recherche temps perdu*, qui adoptent strictement les mêmes formes que le récit autobiographique à la 1^{ère} personne. Seuls des éléments para textuels non discursifs permettent de les distinguer (ainsi la différence entre le nom de l'auteur et celui du narrateur-personnage à la 1^{ère} personne, ou l'inexistence des lieux évoqués).

Quant à l'énonciation fictive, elle est dite ainsi lorsqu'elle est assumée par un personnage fictif. Lorsque nous lisons les paroles de Jean Valjean dans *Les Misérables*, nous savons que lorsqu'il dit ici ou maintenant, nous ne devons pas rapporter ces déictiques à l'espace-temps de Victor Hugo, mais qu'il faut les situer dans une temporalité fictive qui est celle de l'action imaginaire du roman.

Dans le cas de Senghor, le « *je* » n'est absent d'aucun poème d'Ethiopiennes. Dans la plupart des cas, une sorte de jeu de masques se joue entre le personnage à qui le poète donne la parole et le poète lui-même. Cette ambiguïté constitue un des éléments originaux du lyrisme de Senghor. Parfois, le poète cherche à parler simplement de lui-même, en évoquant telles images ou tels souvenirs. Certaines occurrences du pronom de la première personne du singulier peuvent être rattachées à une parole intime, celle de Senghor lui-même, inscrit dans un espace-temps qui est aussi celui de l'Histoire. Ce poème devient ainsi un texte vivant, par son écriture et son implication dans le monde.

Aussi, on retrouve dans l'emploi du « *je* » une implication personnelle liée

à la vie même de Senghor qui se trouve intégrée à la littérature, à l'écriture elle-même. La figure de Chaka n'est qu'un prétexte, une figure emblématique qui révèle le dilemme permanent dans lequel se bat l'homme politique-également poète : « *J'ai longtemps parlé dans la solitude des palabres*

Et beaucoup beaucoup combattu dans la solitude de la mort

Contre ma vocation. Telle fut l'épreuve, et le purgatoire

Du Poète ».

Dès lors, nous constatons une réelle fusion dans le deuxième chant, qui est purement lyrique, entre le « moi » du poète et le sujet du poème. Ce lyrisme se manifeste par cette prédominance de la première personne et du vocabulaire affectif qui traverse tout le premier chant. Aussi, il se manifeste par ces interrogations et ces exclamations qui travaillent tout le texte. Aussi par ce recours à une syntaxe un peu disloquée(ellipse, brachylogie) ou utilisant d'autres précédé de mise en relief, à des images résultants d'une émotion ou destinée à provoquer une émotion ou exprimant une vision du monde correspondant à un état d'âme.

III-3-3-/Le lyrisme collectif à travers le personnage de Chaka :

Le titre du troisième recueil de Senghor, Ethiopiennes, reprend celui du roman d'Héliodore²⁵⁴, du troisième siècle après Jésus Christ, qui inspira Le Tasse en sa Jérusalem délivrée et Cervantès dans Les aventures de Persilles et Sigismond. Héliodore conte comment Clariclée, fille de la reine d'Ethiopie, née blanche et abandonnée par sa mère, devient prêtresse d'Apollon à Delphes et s'éprit de Théagène.

Mais aussi, Ethiopiennes, renvoie à la poésie du grand poète grec Pindare (Ve siècle avant J-C). La substantivation de l'adjectif « éthiopiennes » et la marque du pluriel s'inspirent directement de l'œuvre du grand poète grec, dont les recueils s'intitulent : Isthmiques, Néméennes, Olympiques, Pythiques. Ces adjectifs sous-entendent à chaque fois le mot « Odes ».

Cependant, cette inspiration dépasse le cadre d'une substantivation

²⁵⁴ « Héliodore est un romancier grec, né à Emèse, en Syrie au IIIe ou IVe siècle après J-C. Il est l'auteur de : *Les Ethiopiennes* ou *Théagène et Chariclée* (en dix livres) ».

d'adjectif pour atteindre celle d'un thème majeur dans lequel beigne tout le deuxième chant du poème. Il s'agit bien de ce lyrisme collectif tant prôné par le grand poète grec Pindare. Cependant, comment le lyrisme peut-il acquérir cette dimension collective à travers le personnage de Chaka ?

D'abord, il nous semble important de définir ce type de lyrisme. Mais avant de procéder, il est recommandé de souligner qu'à l'égard du monde, le lyrisme antique a eu les attitudes les plus diverses : lyrisme collectif il est au service des religions ; arts de sociétés, il agrmente les banquets ; puis, chez Pindare, il devient le héraut des victoires agonales en même temps que chez les Eoliens.

De ce fait, il serait vain de parler de lyrisme collectif sans faire référence au grand poète grec Pindare (518 avant J.C). C'est entre les années 480 et 460 que la carrière de ce dernier se développe. En 476, Hiéron de Syracuse s'adresse à lui pour célébrer la victoire qu'il vient de remporter à Olympie ; le poète célébrera les grandes victoires des tyrans de Sicile aux différents Jeux panhelléniques. Il s'agit chez Pindare des Epinicies qui sont des chants en l'honneur des vainqueurs des grands jeux. Ces Odes triomphales étaient destinées à célébrer une victoire aux Jeux. Chez Pindare l'éloge du vainqueur est éclipsé par l'éloge de sa famille et de sa cité. La fête qui célébrait le vainqueur était une fête familiale et nationale: elle devient par le fait même une fête religieuse.

D'une manière générale le poète évoque le souvenir des ancêtres du vainqueur qui ont pu s'illustrer aux Jeux, il loue les qualités morales des vainqueurs. Mais le poème se développe par l'évocation de récits mythiques, en rapport avec les circonstances. Et ce récit éclipse parfois le simple éloge du vainqueur.

De par ces propos, nous constatons une évidente influence de Pindare sur Senghor. Le lyrisme collectif se manifeste dans le poème par cet intérêt que Chaka porte pour tout le peuple africain. Chaka, héros symbolique partagé entre la politique et la poésie, sacrifiant l'amour personnel à la passion de son peuple est plus proche de Senghor que du Chaka historique. Dans le deuxième chant, il n'y a pas uniquement la voix de Chaka (la voix du poète) mais aussi celle du chœur et

du coryphée. Ce sont deux voix qui expriment le groupe et le poème se situe ainsi dans un espace large qui dépasse celui de l'individuel pour atteindre cette dimension collective.

Cependant, ce phénomène ne demeure pas étranger à la tradition de l'Afrique noire. Ainsi, il est important de mentionner que dans la tradition orale africaine, référence incontestable pour notre poète, le « je » révèle un statut et non pas forcément un individu. Aussi, la réalité du « je » ne se limite pas uniquement à transmettre les passions de l'auteur, mais à tendance à devenir le porte-parole de son peuple. De ce fait, le lyrisme devient purement collectif. Sony Labou Tansy considère que le « je » est d'essence collective. Et Maxim N'Debeka ne manque pas d'affirmer : « *j'ai dit qu'il fallait abattre les frontières du « je », c'est chaque fois rechercher une plus grande fraternité (...) dans ma poésie, il y'a toujours cette contradiction, ce déplacement du « je » au « nous »²⁵⁵* ».

III-4-/ La relation entre le rythme et le mythe à travers le poème:

Riche de sons, modulée par les répétitions, la poésie de Senghor dégage une mélodie envoûtante suscitée notamment par les interjections, les exclamations, les interrogations mais aussi et surtout par le rythme.

III-4-1/ Les particularités lexicales du verset :

Le premier chant est psalmodié sur un fond sonore de tam-tam funèbre. De ce fait, il y'a une omniprésence du vocabulaire de la fatalité, de la mort et de l'impuissance qui mène à la résignation : « il faut mourir, enfin, tout accepter ».

III-4-1-1/Le champ lexical de la mort :

Il convient d'abord de souligner que dans la tradition animiste, la mort n'est pas conçue comme une interruption de la vie. De plus, il n'existe pas de frontières entre les Morts et les Vivants, les deux vivaient en parfaite harmonie. Ainsi, la mort devient chez Senghor en même temps présence ; et dans sa poésie,

²⁵⁵ Propos d'une table ronde « autour du fleuve essentiel » avec Tchikaya Utam'si, Sylvain Bamba, Maxime N'Debeka, Sony Labou Tansy, Publié dans Notre Librairie 92-93, 1988, p.10-11.

la mort ne signifie jamais disparition dans le néant. Ainsi, le champ sémantique du mot recouvre plutôt l'idée d'une mort utile, d'une renaissance et d'une rédemption. Aussi, la mort sert à « nourrir les racines de la vie », à racheter surtout lorsqu'elle est innocente, les fautes et les péchés des autres. A l'image du sacrifice du Christ, mais aussi conformément à une ontologie africaine.

Ce que nous venons d'avancer se trouve parfaitement illustré à travers le premier chant du poème où Senghor réussit à établir une parenté entre la souffrance d'un Chaka et la passion du Christ.

Tandis qu'à travers le deuxième chant, vu qu'il est présenté sur un fond de tam-tam d'amour vif, on dissimule la présence d'un vocabulaire fourni d'affectivité, notamment quand il s'agit d'évoquer l'image de la belle Nolivé.

III-4-1-2/La symbolique des couleurs :

Cette appellation « Voix Blanche » n'est pas neutre. La couleur « blanche », certes, renvoie à la couleur de la peau, mais chez Senghor et Césaire, la symbolique des couleurs se trouve renversée : le « blanc » renvoie à la mort, aux maléfices, au deuil et à la souffrance, comme l'illustre Aimé Césaire évoquant la prison de Jura où est enfermé Toussaint dans Le cahier d'un retour au pays natal. Tandis que le « noir » devient synonyme de vie ainsi que de beauté ; il se trouve parfois même magnifié par ses associations avec la tendresse, la lumière, le diamant, la transparence et même le soleil : « *Il va donc nous quitter ! Comme il est noir !...* » « *Comme il est splendide* », s'écrie le Coryphée à la vue de Chaka.

III-4-1-3/Le thème de la nuit :

Le deuxième chant est marqué par le lexique de la nuit. Cette dernière devient polysémique ; parfois renvoie même à la femme, à Nolivé. Dès lors, on assiste à une fusion entre la femme aimée et la nuit africaine : « *O ma Nuit, o ma Noire, o ma Nolivé* » (p.131).

En outre, la nuit représente l'un des thèmes majeurs de la poésie de Senghor. Elle est perçue par le poète Senghor comme plus véridique que le jour : elle procure le repos et le bien-être, mais surtout c'est le moment où le génie

africain se dévoile dans les divertissements collectifs (dances, contes) comme dans les passions de l'amour qui sont l'un et l'autre des moyens de connaissance :

*Et nous voila debout aux portes de la Nuit, buvant des
Contes très anciens et mâchant des noix blanches ».* (p. 131)

De plus, c'est pendant la nuit que peuvent se réaliser la communion des êtres, le recueillement intérieur dans l'intimité du foyer :

*« O ma fiancée, j'ai longtemps attendu cette heure
Longtemps peiné pour cette nuit d'amour sans fin, souffert
Beaucoup beaucoup
Comme l'ouvrier à midi salue la terre froide »* (p. 127).
*« C'est l'heure de l'amour dans la minute qui précède
C'est Chaka seul, dans la splendeur noire élancée du nu... ».*

III-4 -2/ Les particularités syntaxique du verset :

Tout le monde connaît la célèbre phrase de Senghor : « *la raison est hellène et l'émotion est nègre*²⁵⁶ ». Cette vision demeure constante et fondamentale dans ses écrits. Il considère en effet que le Nègre est « *un sensuel, un être aux sens ouverts sans intermédiaire entre le sujet et l'objet, sujet et objet à la fois (...). Il sent plus qu'il ne voit (...). Il n'est pas assimilé, il s'assimile à l'Autre, ce qui est la meilleur façon de le connaître*²⁵⁷ ». Et il ajoute quelques lignes plus loin :

C'est dire que le Nègre n'est pas dénué de raison, comme on a voulu me le faire dire. Mais sa raison n'est pas discursive ; elle est synthétique. Elle n'est pas antagoniste ; elle est sympathique. C'est un autre mode de connaissance (...). La raison européenne est analytique par utilisation, la raison nègre intuitive par participation.²⁵⁸

Pour Senghor, « *les valeurs de la Négritude participent essentiellement de la raison intuitive : de la raison-toucher. Et il est vrai que la négritude s'enracine*

²⁵⁶ Léopold Sédar Senghor, « *Ce que l'homme noir apporte* », *ibid.*, p.24.

²⁵⁷ Léopold Sédar Senghor, « *l'Esthétique négro africaine* », *ibid.* p.202.

²⁵⁸ Léopold Sédar Senghor, *ibid.* souligné par l'auteur.

*dans la sensation et l'instinct*²⁵⁹ ». Par conséquent, toute l'approche senghorienne des faits de langue est marquée par ce clivage culturel. Ainsi, reflets de cette vision culturelle binaire, le français est perçu par Senghor comme « une langue analytique » et les langues négro africaines comme des « langues intuitives ». Selon lui, cela se vérifie aussi bien à travers le vocabulaire qu'à travers la syntaxe. De ce fait, « *la syntaxe des langues négro africaines est considérée comme propice aux images*²⁶⁰ ». Cette « syntaxe de coordination et de juxtaposition » favorise le « *télescopage des mots d'où fusent les images analogiques ou symboles*²⁶¹ ». C'est une syntaxe de l'émotion et non de la raison :

L'ordonnement des mots dans la proposition, des propositions dans la phrase, y obéit plus à la sensibilité qu'à l'intelligibilité : aux raisons du cœur plus qu'aux raisons de la raison.²⁶²

Et cela découle, pense-t-il, du fait que :

Dans les langues négro africaines, les rapports entre les différentes propositions sont plus suggérés, par leurs respectives, que soulignés par les mots-gonds que sont les conjonctions de subordination.²⁶³

Mais il précise, à la même page, que « *cela ne veut pas dire que nos langues n'usent pas des conjonctions de subordination, mais, d'abord, qu'elles n'en n'ont pas en abondance et qu'en outre, elles répugnent à en abuser*²⁶⁴ ».

L'ensemble de l'œuvre poétique de Senghor manifeste la recherche d'une syntaxe nouvelle qui soit surtout en accord avec le métissage culturel qu'il préconise. Pour y parvenir, Senghor s'inspire de certaines caractéristiques des langues africaines, en particulier du procédé de juxtaposition qui constitue, au même titre que l'asyndète, la caractéristique la plus fréquente de la syntaxe de Senghor. Une forme particulière de juxtaposition est constituée par :

²⁵⁹ Léopold Sédar Senghor, « *Latinité et Négritude* », *Liberté III, Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Le Seuil, 1977, p.37.

²⁶⁰ Léopold Sédar Senghor, « *L'Apport de la poésie négro africaine au demi siècle* », *ibid.*, p.143.

²⁶¹ Léopold Sédar Senghor, « *Linguistique négro africaine* », *ibid.*, p.332.

²⁶² Léopold Sédar Senghor, « *Le français langue de culture* », *ibid.*, p.360.

²⁶³ Léopold Sédar Senghor, « *Défense des lettres classiques* », *Liberté III*, p.247.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 247.

III-4-2-1// L'inversion du sujet et du verbe :

Le verset préconise en première position le verbe, ainsi, le sujet se trouve rejeté en seconde position, sans qu'aucune raison grammaticale ne le préconise :

Tu avoues donc Chaka ! Avouera-tu les millions d'homme

Pour toi exterminés » (p.120).

«Dur ce grand combat sonore, cette lutte harmonieuse, la

Sueur perle de rosée ! ». (p. 132).

Ainsi, l'inversion, en mettant l'accent sur le verbe, se révèle adaptée à l'expression d'un mouvement ascendant, mais d'une manière plus générale on peut penser qu'elle répond à l'ordre de la pensée africaine, donnant la première place à l'action, tandis que l'ordre logique du français, tel qu'il a été analysé par les grammairiens de Port Royal au XVII^e siècle, donne la priorité au sujet de l'action et n'énonce celle-ci qu'en second.

III-4-2-2/ L'exclamation :

Insérée dans le texte, l'exclamation exprime d'une manière vive, une émotion, un sentiment, une sensation, un ordre, un appel...etc. cependant, on remarque dans le poème que l'interjection se trouve assez souvent combinée avec l'exclamation, se rapprochant ainsi du style épique des chansons de geste ou des récits de Dyali. C'est que l'intention du poème est souvent identique : il s'agit d'une adresse, voire un appel. Voici quelques exemples où l'interjection se trouve combinée avec l'exclamation pour ainsi combiner la montée mélodique et les pauses :

Ah ! Tu crois que je ne l'ai pas aimée ! »

O toi zoulou ! Toi le durement initié, l'Oint des huiles

Viriles, fils des tatouages patients »

O zoulou o Chaka ! Tu n'es plus le lion rouge dont les

Yeux incendient les villages au loin ».

Mais parfois aussi, et plus rarement, l'interjection est employée seule et traduit ainsi les sentiments du poète :

« Obscure dans le jour o Chaka, tu n'entends pas les hautbois

Des palombes ».

« O mon père, o ma mère le dos de la déroute »

Ainsi, quoi qu'il en soit, même seule, l'interjection impose au texte une courbe intonative et participe dès lors au rythme du poème.

III-4-2-3/L'interrogation :

Plus marquante encore la courbe intonative de la phrase interrogative. Senghor en fait usage très fréquent dans sa poésie. Rappelons d'abord que dans la langue française, toute phrase interrogative comporte une remontée de sa courbe mélodique sur la dernière syllabe prononcée, mettant ainsi en valeur le dernier mot. De plus, le mot interrogatif est accentué ce qui a pour effet de situer l'objet de la question.

Dans le poème, il est plutôt question d'interrogations totales, qui ne sont que des assertions déguisées, un procédé rhétorique qui introduit la participation expressive du demandeur, au delà du simple désir d'information :

« Qui saura ma passion ? »

« Pouvais-je rester sourd à tant de souffrances bafouées ? »

« Qui parle de monotonie ? La joie est monotone ».

Ainsi, ces fausses questions donnent au verset une mélodie qui fait saillir des mots comme : « Passion », « monotonie », « souffrances »...etc.

Aussi, en multipliant dans le poème les exclamations, les interjections, les interrogations ainsi que les traits de « syntaxe émotive » (phrases nominales...etc.), Senghor s'inscrit une fois de plus dans la pure tradition lyrique de l'Ode pindarique.

Aussi, il faudrait sans doute retenir que l'interjection et l'exclamation sont des traits saillants de la poésie chantée d'Afrique. De ce fait, leur présence dans le poème vient surtout renforcer ce lien fort et intime qui rattache le poète à cette parole ancestrale et témoigner ainsi de l'influence de la tradition orale africaine sur lui.

III-4-3-L'usage d'une ponctuation expressive :

Le poète n'utilise pratiquement que les types essentiels de ponctuation, à

savoir le point, la virgule, les points d'exclamation et d'interrogation. Senghor s'est expliqué sur le phénomène de la ponctuation dans sa célèbre Postface à Ethiopique. On se souvient qu'il a écrit dans cette dernière qu'il a usé d'une « ponctuation expressive » destinée à permettre une récitation du poème « selon la tradition française en soulignant l'accent majeur de chaque groupe de mots ».

Prenons un exemple à partir du texte :

1- « *Oui me voila entre deux frères, deux traîtres deux larrons
Deux imbéciles ha ! Non certes comme l'hyène, mais comme
Le Lion d'Ethiopie tête debout (...)* »

2- « *C'est la rosée de l'aube sur les tamarins, et mon soleil s'annonce à l'horizon de verre* ».

Si nous observons attentivement les deux extraits, nous constaterons que tout lecteur de langue française notera qu'il manque une virgule après « deux traîtres » et qu'il y'en a une en trop après « les tamarins ». Par conséquent, il n'est pas possible de suivre quand il dit que sa ponctuation souligne l'accent majeur de chaque groupe de mots puis que les conventions des typographes français imposent dans une énumération de mettre une virgule après les termes juxtaposés mais de ne pas en mettre lors de la coordination du dernier terme de l'énumération connectée par « et ».

Mais cela n'est pas étonnant de la part de Senghor qui est un linguistique qui aime passionnément les langues, les rythmes et les questions linguistiques. Et c'est là que réside la force de sa poésie. Il a su penser l'association de la poésie et de la musique avec une grande modernité pour ainsi dépasser les maîtres français dont il a été, dans les premiers temps de sa formation intellectuelle, l'admirateur fervent. Dans la logique de la pensée de Claudel et de Saint John Perse et sous l'influence des poètes gymniques de son pays, il s'est orienté vers une idée et une pratique totale de la poésie.

Parfois, le poète élimine toute la ponctuation comme l'illustre le passage suivant :

« *Peuple du sud dans les chantier les ports les mines les
Manufactures*

Et le soir ségrévés dans les kraals de la misère ».

Il y'a une absence totale de la ponctuation accompagnée par une accumulation ce qui rend compte de l'ampleur de la tâche à abattre par les ouvriers noirs qui contraste avec leur pauvreté évoquée par la métaphore « kraals de la misère ».

III-4-3-1/Le trait d'union :

Le trait d'union participe chez Senghor de ce procédé de juxtaposition qui fait passer au premier plan le rythme pour renforcer le sens. Soit l'exemple suivant :

*Toi, le grand pourvoyeur des vautours et des hyènes, le
Poète du Vallon-de-la-Mort*

Nous avons, dans l'exemple ci-dessus, un nom de lieu qui est soumis au trait d'union. Ce dernier relie dans ce cas un nom et son complément et transforme ainsi l'ensemble en un nom propre, le faisant dès lors résonner dans toute la puissance de sa référence unique et lui donnant de plus une résonance mythique.

Nous avons aussi un autre exemple dans le texte où le trait d'union participe de ce procédé de juxtaposition :

*Ha-ha-ha_ha ! Chaka, c'est bien à toi de me parler de Nolivé,
De ta bonne-et-belle fiancée.
Au cœur de beurre au yeux de pétales de nénuphar, aux
Paroles douces de source.
tu l'a tué la Bonne-et-belle, pour échapper à ta conscience ».*

Nous avons dans l'exemple ci-dessus, deux adjectifs reliés par un trait d'union ; ce qui donne naissance d'un nom de personne qui se présente dans le dernier verset comme un nom propre en prenant ainsi une majuscule. Ainsi, nous constatons de par cet exemple que le mot composé se forge sur le rythme de l'allitération (répétition de la consonne B). En unissant les deux adjectifs « bonne » et « belle », le trait d'union vise dans ce cas la conciliation entre la « bonté » et « la beauté » chez le personnage de Nolivé.

Toutefois, les mots composés peuvent être aussi porteurs d'ironie comme dans l'exemple suivant :

*Je n'ai pas haïe les Roses-d'oreille. Nous les avons reçus
Comme les messagers des dieux.*

Dans le cas suivant, il s'agit de deux nom « roses » et « oreille » reliés par un trait d'union pour créer ainsi un nom de personne, voire, un nom propre. Les « roses d'oreille » dont parle le poète sont les hommes Blancs, par référence au colonisateur. Ainsi, les colons se retrouvent ironiquement dénommés les « roses d'oreille »

Nous avons aussi un autre cas de mot composé qui sert à désigner l'homme Blanc : *Voix Voix blanche de l'Outre-mer, mes yeux de l'intérieur
Eclairent la nuit diamantine.*

L' « Outre-mer » désigne dans ce cas le monde des puissances colonisatrices.

III-4-4/ Les images poétiques :

Dans la poésie occidentale, l'image précède le mot, les images sont des idées au sens platonicien, alors que dans la poésie africaine le mot engendre l'image et « *il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le sens sous le signe* » écrit de son côté Senghor. Toutes choses sont en effet porteuses de forces latentes et il suffit de qu'elles soient dites, pour être mises en action, « sorties de leurs gangue lexicale pour devenir une fois en acte, efficaces ».

Ainsi, l'image n'est pas là pour un simple ornement, elle procure surtout par son rythme une force à la parole comme nous allons le voir dans les exemples suivants :

III-4-4-1/ La périphrase:

La périphrase est une figure macrostructurale qui consiste à désigner des objets non par leur dénomination habituelle, mais par un tours plus compliqué, généralement plus noble, présentant spécifiquement un objet sous une qualité particulière.²⁶⁵

²⁶⁵ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Brodard et Taupin, Edition n°4, 2003, p. 267.

ETYM. : De grec peri = « autour » et phrasis= « expression.

Le recours à la périphrase peut correspondre à différents types d'effets (euphémisme, humours, emphase...etc.). Ainsi, nous avons détecté un ensemble de périphrase dans le poème :

*« Peuples du Sud dans les chantiers, les ports les mines les
Manufactures
Et le soir ségrévés dans les kraals de la misère.
Et les peuples entassent des montagnes d'or noir d'or rouge
Et ils crèvent de faim ».*

« Or noir » désigne le pétrole et « l'or rouge » les pierres précieuses, d'immenses richesses produits par les Noirs qui paradoxalement crèvent de faim.

Nous avons aussi un autre exemple de la périphrase dans le texte :

*« Je voyais les pays aux quatre coins de l'horizon sous la grille
Tracée par les doubles routes de fer ».*

« Les doubles routes de fer » évoque la création du chemin de fer dont on connaît le rôle déterminant dans la pénétration coloniale et l'exploitation de l'Afrique. Bouleversement du paysage africain mais aussi du mode de vie.

III-4-4-2/ La comparaison :

Figure de style fondée sur l'analogie et qui établie un rapprochement entre des éléments ayant un rapport de ressemblance. Cependant, il faudrait noter que Senghor ne décrit pas le réel, mais il l'invente. Dès lors, nous avons recensé un certain nombre de comparaison dans le poème :

« Je voyais les peuples du Sud comme une fourmilière de silence »

Le poète compare les peuples de Sud à une fourmilière de silence faisant ainsi allusion à l'intensité, à l'ampleur de l'exploitation de la main d'œuvre africaine. Le mot « silence » renvoi à cette atmosphère de deuil qui contraste bien fort avec l'ambiance de jadis des travaux champêtres.

III-4-4-3/La métaphore :

Figure de style qui consiste à substituer un mot à un autre en se fondant sur

un rapport de ressemblance existant entre les deux termes²⁶⁶.

ETYM. : De grec *metaphora*= transport de sens d'un mot propre à un mot figuré.

Formé avec *méta*= «en changeant » et un dérivé de *pherein*= « porter » :

« *Des courriers m'avaient dit :*

Ils débarquent avec des règles, des équerres des compas des sextants

L'épiderme blanc les yeux clairs, la parole nue et la bouche mince

Le tonnerre sur leurs navires »

Le passage ci-dessus est marqué par une succession de métaphores. La première est celle des instruments de mesure : « règle », « équerre », « compas » qui font allusion au morcellement du continent africain. La deuxième métaphore est celle des traits physiques : « épiderme blanc » renvoi à l'homme occidental, « la parole nue » contraste avec cette chaleur, cette émotion propre à l'homme Noir, « la bouche mince » : par rapport aux lèvres charnues de l'Africain. Et la dernière métaphore : « le tonnerre sur leurs navires » renvoi à toutes ces armes et bombes dont le colonisateur a fait usage pour soumettre le peuple noir.

III-4-4-4/ Oxymore :

L'oxymore est une figure de type *microstructural*, variété la plus corsée de *caractérisation non pertinente*. Dans sa forme la plus générale ; l'oxymore établit une relation de contradiction entre deux termes qui dépendent l'un de l'autre ou qui sont coordonnés entre eux ; il sert de support éventuel pour *l'antithèse*.²⁶⁷ Le fameux vers de Corneille demeure l'exemple le plus illustratif :

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles ! (Le Cid).

ETYM. : Du grec *Oxus*= « pointu » et *moros*= « émoussé ».

L'oxymore est un procédé utilisé dans la langue courante : « un illustre inconnu », ou dans la langue littéraire ; « cette obscure clarté qui tombe des étoiles » (Le Cid de Corneille), « horreur sympathique » chez Baudelaire.

Nous avons relevé quelques emplois de cette figure dans le poème dont la plus importante :

²⁶⁶ Pierre Fontanier, *Traité général des figures du discours autres que les tropes*, Op. Cit.

²⁶⁷ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Op. Cit., p. 235.

*« Ah ! Tu crois que je ne l'ai pas aimée
Ma Négrresse blonde d'huile de palme »*

Ainsi, en rapprochant ces deux réalités qui s'opposent, Senghor veut interpeller le lecteur sur la problématique du métissage qui est au cœur de sa vie.

III-4-4-5/ Les épithétismes :

Dans le domaine de la syntaxe, il faut noter l'usage que Senghor fait de ce que Pierre Fontanier dans son Traité général des Figures du Discours autres que les Tropes appelle des Epithétismes. Selon sa définition, l'épithétisme est "une figure qui joint à un substantif, par une préposition, exprimée ou sous-entendue, l'expression de quelque chose de saillant et de pittoresque, qui en devient comme la marque distinctive". Senghor construit la plupart de ses épithétisme avec les prépositions "à" ou "de" :

*« Chaka, c'est bien à toi de me parler de Nolivé,
De ta bonne -et- belle fiancé
Au cœur de beurre aux yeux de pétales de nénuphar, aux
Paroles douce de source ».*
*« (...) à la taille de plume
Cuisses de loutre en surprise et de neige du Kilimandjaro
Seins de rizières mures et de collines d'acacias sous
Le vent d'Est.
Nolivé aux bras de boas, aux lèvres de serpent minute
Nolivé aux yeux de constellation (...) ».*

Il faudra souligner que l'épithétisme fréquent témoigne de la faveur accordée par Senghor au groupe nominal et qu'il manifeste également par la fréquence des phrases nominales. La vertu essentielle de la phrase nominale est de rompre la syntaxe confortable sujet -prédicat - adjectif. Il s'opère une osmose entre les différentes fonctions de la phrase, autorisant le nom et son expansion à assumer notamment celle du prédicat avec bénéfice. Il en naît un décodage direct du sentiment du poète : inutile, le passage de la linéarité discursive ; l'émotion-idée est libérée en un long syntagme unifié. Un autre pouvoir de la phrase

nominale est, par manque de précision quant au prédicat, de laisser le champ libre à tout substitut, favorisant ainsi la pluralité du sens, sollicitant l'imagination du destinataire.

Dans sa Rhétorique, Aristote relie l'amplification²⁶⁸ au concept « d'ampleur ». Comme moyens de donner de l'ampleur au style, il cite implicitement la « périphrase » : « *voici ce qui contribue à l'ampleur de l'élocution : donner l'explication d'un nom à la place du nom lui même ; ne pas dire un cercle par exemple, mais ' un plan situé à égale distance du point central*²⁶⁹ ». Il fait également participer les *métaphores* et les *épithétismes*²⁷⁰ à cette élaboration de l'amplitude. De ce fait, si Senghor fait usage des épithétismes dans son poème, c'est pour procurer de l'ampleur à son récit, une ampleur qui s'accorde avec la dimension épique de son héros. Cette ampleur implique dès lors un rythme relativement long, déployé, qui va se baser chez notre poète sur l'usage du verset.

III-4-4-6/ La prosopopée :

La prosopopée est une figure macrostructurale. Elle consiste à faire parler les morts, les absents, les animaux, les inanimés ou les abstractions. Elle s'étale donc dans tout un discours, dont seul le déclenchement et l'articulation énonciatifs sont figurés (très macrostructuralement). Il est nécessaire qu'apparaissent concrètement des marques d'un système énonciatif. La prosopopée est donc une sorte de symétrie de l'allocation ; elle est parfois liée à la personnification ; il arrive aussi qu'elle anime des déterminations figurées, complexes, mêlant

²⁶⁸ « C'est à la fois une figure de l'extension et du discours et un mode stylistique que l'on relie très souvent au genre épideictique ou démonstratif, mais que l'on peut retrouver dans les autres genres si la cause le nécessite. Dans l'éloge, l'amplification servira à mettre en valeur et à appuyer les qualités de l'objet loué. Comme son nom l'indique, elle s'inscrit dans une logique d'abondance et non de brièveté et sert les inflexions du grand style. Dans la Rhétorique antique et classique, les rhéteurs conseillent de l'intégrer à la péroraison, qui est la dernière étape du discours dans une disposition, parce qu'elle est un moyen de susciter l'émotion de l'auditoire ».

²⁶⁹ Aristote, *Rhétorique*, Livre III, chapitre VI, I, p. 317.

²⁷⁰ A propos des épithétismes, Aristote recommande tout de même (au chapitre III, 'sur le style froid') une certaine méfiance : l'orateur ou l'écrivain devra y recourir avec précaution car, « *si ils font pléonasmе, ils trahissent l'art et rendent manifeste la présence de la poésie* ». (Op. Cit., p. 309).

plusieurs figures microstructurales comme des métaphores ou des métonymies du signe ou du rapport concret-abstrait.²⁷¹

Aussi, selon Fontanier, la prosopopée "consiste à mettre en quelque sorte en scène les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les êtres inanimés ; à les faire agir, parler, répondre, ainsi qu'on l'entend ; ou tout au moins à les prendre pour confidents, pour témoins, pour garants, pour accusateurs, pour vengeurs, pour juges...etc."

Ainsi, dans le poème, Senghor fait un usage nouveau de la prosopopée. Elle devient un monologue intérieur ou Nolivé, la femme aimée qu'il a sacrifié pour l'amour de son peuple Noir, est l'initiatrice d'un épanchement lyrique. Elle est le catalyseur de l'émotion du poète, déclenche l'emploi du « tu », et du « je-me-moi ». Le souvenir des parties du corps de Nolivé engendre ainsi le tête-à-tête imaginaire avec elle :

*« Cette grande faiblesse est morte sous tes mains d'huile
Qui suit la peine. C'est la chaleur des palmes dans la poitrine.
Maintenant les aromates qui nourrissent les muscles
O ma Nuit ! O ma Blonde ! Ma lumineuse sur les collines (...)
Mais elle est morte cette angoisse de la gorge lorsqu'on est
Nu l'un devant l'autre (...)
Mais elle est morte cette angoisse sous tes mains d'huile ».*

Cependant, Nolivé l'absente n'est pas la seule cause de la prosopopée ; on rencontre aussi des éléments naturels ou des divinités. Ainsi, dans le deuxième chant du poème, c'est la nuit qui est invoquée :

*« Voici la Nuit qui vient, ma bonne-et-belle Nuit la lune luis
D'or »
« O ma Nuit ! O ma Noire ! Ma Nolivé » !*

L'incantation produite par la répétition de « Nuit » dans le premier passage et par l'emploi du « O » solennel et lyrique dans le deuxième passage donne à ces versets un aspect de prière animiste. Nous assistons à un rite primitif où le célébrant, tel un sorcier, entre en communication avec les esprits du cosmos.

²⁷¹ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Op. Cit., p. 280.

III-4-5/ La mélodie :

A coté de l'image poétique, c'est la mélodie qui donne toute sa puissance à la poésie africaine :

Mais qu'est ce que la mélodie ? C'est, vous le savez, au sens général du mot, une succession de sons, qui produit une impression agréable à l'oreille. Dans un poème chanté, c'est la succession des notes qui compte le plus, tandis que c'est, dans un poème déclamé, la succession des mots, avec les timbres, les intensités et les durées non seulement des voyelles, mais aussi des consonnes. Le plaisir de l'oreille provient de l'harmonie, de l'accord établi entre les trois éléments que voilà.²⁷²

Nous constatons à travers les poèmes de Senghor que ce dernier préserve des langues africaines ce goût pour les qualités sonores des mots. Dans la postface à Ethiopiennes, Senghor rappelle à la suite de Molière, que la règle fondamentale est de « plaire ». Le poète est celui qui, pour atteindre ce but, a l'art d'associer la pensée-sentiment à sa musique intérieure. Senghor confirme alors la primauté de l'audition sur la vision et les vertus esthétiques des chaînes singulières de mots qui font surgir le sens sous le signe. « Senghor maîtrise au plus haut point une technique poétique destinée à exhumer la valeur acoustique des mots ».

Les critiques, après la publication de La nouvelle l'Anthologie de la poésie nègre et malgache de langue française saluaient l'invention, la fraîcheur des images, mais se disaient déconcertés par la monotonie de rythme étranger à la tradition des poètes français. Senghor leur répond dans la postface de son recueil Ethiopiennes : « tels reproche, à Césaire, de le laisser par son rythme de tam-tam comme si le propre du zèbre n'était pas de porter des zébrures (...). Le Nègre singulièrement, qui est d'un monde où la parole se fait spontanément rythme dès que l'homme est ému, rendu à lui-même, à son authenticité ». (Postface à Ethiopienne, p. 156)

Le poète écrit dans une langue qui lui est étrangère, dont les structures grammaticales et logiques ne correspondent pas à ses habitudes natives de pensée. Il l'utilise, comme le musicien le fait des notes de musique, et la notion de rythme

²⁷² *Dialogue sur la poésie francophone*, op. Cit. p. 396.

demeure primordiale. Notion, comme nous l'avons bien vu dans le deuxième chapitre de notre travail, délicate à définir, et que les spécialistes s'accordent à fonder sur le retour régulier de certains éléments.

Cependant, sur la nature de ces éléments, le poète Senghor a son propre mot à dire. Ainsi, le rythme, déclare t-il, « *ne consiste pas seulement dans la disposition des accents du français moderne, mais aussi dans la répétition des mêmes mots et des mêmes catégories grammaticales, voire dans l'emploi instinctif de certaines figures de langage: allitération, assonances, homéotéleutes...etc.* ». Ainsi, soutenus par un rythme fondamental, les mots sont soumis à un profond travail de mise en valeur ou le poète recourt à « une panoplie d'instruments ». Allitérations, assonances, homéotéleutes, voilà autant de qualités sonores auxquelles recourt le poète lui-même dans l'ensemble de sa poésie.

Dès lors, un nombre de questions s'impose à nous : quelle est, dans ces emplois, la part de l'enseignement des phonéticiens français, cité par Senghor lui-même ? Quelle est la part de l'instinct, c'est à dire en fait, les habitudes d'expressions déposées dans l'esprit du poète par la structure de la parole originelle et par l'audition des poèmes africains qui ont bercé toute son enfance ?

En parlant de «répétition », Henri Morier dans sa seconde édition de son Dictionnaire de poésie et de rhétorique(1978) dit qu'elle englobe plusieurs figures de style, selon qu'elle concerne les sonorités (assonance, allitération, homéotéleute, paronomase ...) ou qu'elle implique des mots ou des idées (accumulation, anaphore, épanalepse, epistrophe...). Elle consiste en l'emploi récurrent de mots ou expressions dans un corpus représentatif en vue de créer un effet, de mettre en relief ou de souligner une idée ou une notion donnée.

III-4-5-1/La répétition :

Elle occupe une place très importante dans la poésie de Senghor ; une poésie marquée par la diversité des faits répétés. La plus fréquente des répétitions est celle des sons et qui se présente sous forme de :

1° l'Allitération : « *nom fém.* –

1. *Répétition des consonnes initiales à des fins expressives.*

2. *Par extension, répétition de consonnes à des fins expressives.*

3. *Toujours par extension, répétition de sonorités (consonnes ou voyelles) à des fins expressives.*

ETYM. : formé sur le latin « *littera* »=lettre

L'exemple le plus souvent cité est le vers de Racine figurant dans Andromaque, dans lequel la répétition des « s » suggère le sifflement des serpents : « *Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes* ».

Dans le même esprit, on pourrait citer ce vers de Verlaine (Sagesse) : « *L'or des pailles s'effondre au vol siffleur des faux.* » :

Il faut cependant rappeler que la valeur expressive des sons est toujours rattachée au sens qu'ils sont appelés à renforcer. Selon l'actualisation apportée par le sens, « les mêmes sons peuvent avoir des fonction très diverses et même opposées.²⁷³

La lecture de l'œuvre poétique de Senghor révèle l'ampleur et le rôle prépondérant de cette figure de style au sein des textes :

a/ La nature des faits répétés :

La lecture de la poésie de Senghor nous permet de rendre compte de la place et du rôle prépondérants de la répétition. Cependant, il existe une grande diversité de faits répétés dans ses poèmes, des faits qu'on peut regrouper en trois catégories selon qu'ils portent sur des mots et expressions ou des propositions.

La répétition des sons :

Elle est de loin la plus fréquente et se présente sous différentes formes : l'allitération, l'assonance et l'homéotéleute. Pour ce qui est de l'allitération, elle consiste en la répétition de consonnes dans une suite rapprochée d'énoncés. Le phénomène concerne tout aussi bien les consonnes initiales que les consonnes médianes en position explosive. Dans l'un et l'autre cas, il y'a une mise en évidence remarquable de consonne répétitive par l'accent affectif. L'allitération d'une manière générale peut être simple et ne manifester aucune volonté d'expressivité. Elle est alors réduite à une répétition pour elle même. Mais elle

²⁷³ Philippe Forest, Gérard Conio, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, p.25.

peut aussi être expressive et correspondre à l'objet représenté, soit par analogie de timbre, soit par un rapport d'intensité. Chez Senghor en particulier, c'est à cette dernière forme d'allitération que nous avons affaire.

Ainsi, parmi toutes les allitérations, celle qui revient le plus souvent dans le poème est celle de la lettre « N », moins peut être en raison de sa sonorité que parce que nombreux sont les mots chers au cœur du poète, à l'initial des quels on l'entends sonner : « *O ma Nuit ! O ma Noir ! O ma Nolivé !* ». A coté de la lettre « N », il existe d'autres allitérations plus ou moins importantes dans le poème ; il s'agit d'abord de la lettre « S » qui est très fréquente dès l'ouverture du poème :

*« à la terre cloué par trois sagaies, promis au néant vagissant
Te voila donc à ta passion. Ce fleuve de sang qui te beigne,
Qu'il te soit pénitsce ».* (p. 118, versets 2-3).

Nous avons aussi relevé une allitération qui est beaucoup moins fréquente que les deux précédentes mais qui relève aussi une certaine expressivité, surtout une certaine musicalité : il s'agit de la lettre « R » :

*« Me voila rendu à la rerre. Qu'il est radieux le Royaume
D'renfance ».* (p. 118).

Ainsi, quelle que soit la valeur expressive et pathétique de ces allitérations, le procédé n'en est pas tellement traditionnel qu'on peut l'imputer autant à l'influence des poètes français qu'à l'impulsion spontanée de la poésie africaine. Quant à l'assonance, « *homophonie de la voyelle finale accentuée du vers, ou de la phrase, ou d'un membre de phrase*²⁷⁴ », elle appartient aussi de longue date à la pratique des poètes français : les vers des épopées médiévales recouraient à l'assonance plus souvent qu'à la rime.

Les poètes modernes dans leur désaffection à l'égard des formes classiques, ont renouvelé la vogue de l'assonance, qui permet des effets musicaux sans avoir la lourdeur et la monotonie de la rime. L'emploi de l'assonance dans les poèmes de Senghor, nous dit la critique, plutôt que souvenirs de rythmes africains, est donc une coquetterie de virtuose dans la prosodie française, d'autant qu'elle y est relativement rare, habituellement sans valeur expressive, elle tient

²⁷⁴ Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Op. Cit., p. 38.

simplement la place d'une rime, attirant l'attention avant tout parce que la rime à proprement dite est à peu près inconnue du poète. Voici quelques exemples, remarquable surtout par leur effet musical :

« *On cherchai un guerrier, tu ne fut qu'un boucher* ».

« *Voilà la nuit qui vient, ma bonne et belle nuit la lune lous d'or* ».

Plus proche de la pratique des poètes et des musiciens africains, se révèle le procédé que Senghor qualifie d'« homéotéleute », et dans lequel nous ne croyons pas qu'il faille voir ce seulement sa forme la plus banale, « *le retour de sonorités semblables à la fin de mots ou de membres de phrases assez rapprochés pour que la répétition soit sensible à l'oreille*²⁷⁵ », catégorie générale dont la rime et l'assonance sont des cas particuliers.

Ainsi, un premier groupe d'exemple se présente sous une forme de l'homéotéleute, ou la rencontre des voyelles, accompagnée ou non de l'allitération, produit, grâce à l'imprévu du rapprochement, une surprise qui renverse la logique. Effet sonore assez proche de l'étincelle qui, dans l'image surréaliste, résulte de la juxtaposition de deux objets sans rapport l'un avec l'autre dans l'expérience ordinaire. Senghor cite à ce sujet, à juste titre, un mot d'André Breton, rappelant la prédilection des poètes surréalistes pour « *cette propriété des mots à s'assembler par chaînes singulières, pour resplendir, et cela au moment ou on les cherche le moins*²⁷⁶ ».

Ces collisions verbales moins dues à l'automatisme d'ailleurs, qu'à une intention appuyée sur la connaissance approfondie de la langue et à une grande habileté dans le maniement des phénomènes, se situent à des niveaux différents et produisent des effets variés. Elles servent, sous leur forme la plus brutale, à souligner une opposition : « *On cherchait un guerrier, tu ne fus qu'un boucher* ».

Aussi, elles accentuent la force d'une expression en doublant un mot d'un second mot voisin par le sens et surtout par la sonorité :

« *Oui, me voilà entre deux frères, deux traîtres deux larrons* ». (p. 118)

Elles peuvent aussi avoir une grande douceur, grâce à l'harmonie d'un

²⁷⁵ Ibid., p. 193.

²⁷⁶ *Silence d'or*, cité par Senghor dans la Postface à *Ethiopiennes*, p. 159.

écho : « *Voici la Nuit qui vient, ma bonne-et-belle Nuit la lune lous d'or* ».

De ces effets de rencontre, on trouverait des exemples dans la poésie française, mais d'un caractère plus particulier sont des rapprochements qui joignent étroitement deux mots homophones et produisent un accord discordant :

« *Tu l'as tuée la Bonne-et-belle, pour échapper à ta conscience.*

Hé ! Que me parles-tu de science ? ». (p. 119).

De ce fait, c'est peut être dans tels passages, ou le poète double ses paroles d'un contrepoint moqueur, qu'apparaît le mieux l'humour, dont il dit en l'opposant à l'émotion, qu'il est « l'autre face de la Négritude ». Là se manifeste la capacité de l'écrivain, de l'artiste africain, à placer, à côté des objets les plus graves, des idées et des croyances auxquelles ils ajoute personnellement une remarque malicieuse qui ménage la liberté de l'homme. S'il arrive à des poètes français, comme Victor Hugo, de joindre au tragique un accompagnement de comique, c'est pour produire un mélange grotesque, et le sérieux en est inévitablement affecté, tandis qu'on perçoit un accent véritablement africain dans cette juxtaposition de deux éléments contrastés, dont chacun conserve sa pureté.

2/La répétition des mots :

Les sons et les syllabes se combinent pour former des mots. La présence de ces derniers aura aussi une présence tout aussi remarquable dans les poèmes. Les mots répétés peuvent être identiques ou légèrement différents. Dans le premier cas, la répétition peut parfois avoir une allure tautologique, mais elle reste hyperbolique dans son impacte.

Dans certains cas, le poète exploite l'homophonie, et réunit ainsi dans un segment de poème des mots morphologiquement et phonétiquement identiques, mais sémantiquement différents. C'est par exemple le cas de la répétition de « Noir » dans le verset suivant : « *O ma Nuit ! O ma Blonde ! Ma lumineuse sur les collines/ Mon humide au lit de rubis, ma Noire au secret de diamant/ Chaire noire de lumière (...).* Dans « Noire » et « noire », il s'agit d'un substantif et d'un adjectif.

Le poète utilise assez souvent des homonymes ainsi que des homographes, et joue sur la nature des mots répétés qui peuvent présenter de légères différences entre eux. On n'a pas à faire alors au retour du même terme puisqu'il revient avec un changement de sens. Voici un autre cas où le poète exploite l'homophonie : « *Voici la Nuit qui vient, ma bonne-et-belle Nuit la lune lous d'or* ».

La première « nuit » renvoie à la nuit au sens propre du mot. Cependant, la deuxième nuit est rattachée aux deux adjectifs « bonne et belle » ; dans ce cas, la « nuit » veut dire Nolive. On assiste dès lors à une fusion de la nuit et de la femme aimée.

L'anaphore :

Une figure qui consiste à répéter un mot au début de plusieurs vers, phrases ou membres de phrases²⁷⁷ n'est pas ignorée de la poésie française, et un exemple célèbre en est dans les imprécations de Camille :

« Rome l'unique objet de mon ressentiment

Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant (Corneille, Horace, acte IV, sc., 5)

Mais, comme ces vers le montrent, l'anaphore s'emploie de préférence à intervalles très rapprochés, pour mettre en relief de choc provoqué par un objet. Pour Molinié, l'anaphore désigne une reprise qui a lieu « à quelque place du texte que ce soit ». Lorsque cette reprise est réalisée uniquement en position initiale, il propose d'identifier ce phénomène à l'épanaphore. Senghor parfois l'utilise de manière assez traditionnelle dans des versets successifs, mais à des fins plus musicales que pathétiques :

Je voyais les pays aux quatre coins de l'horizon sous la grille

Tracées par les doubles routes de fer

Je voyais les peuples du Sud comme une fourmilière de silence.

²⁷⁷ Henri Morier, Op. Cit., p. 26.

3/La répétition des propositions :

Loin de se limiter uniquement aux sonorités (vocaliques ou consonantiques), le phénomène de la répétition s'étend aux tournures et expressions de longueurs variées dans le poème de Senghor. Ces répétitions, qui peuvent être rapprochées ou distantes, se présentent sous deux principales formes : les syntagmes (nominales, verbales, adjectivales...etc.) et propositionnels comme dans les exemples suivants :

« Je voyais les peuples aux quatre cois de l'horizon sous la grille

Tracée par la double route de fer

Je voyais les peuples du Sud comme une fourmilière de silence ».

« Mais je ne suis pas le poème, mais je ne suis pas le tam-tam

Mais je ne suis pas le rythme. Il me tient immobile, il sculpte

Tout mon corps comme une statue du Baoulé

Mais je ne suis pas le poème qui jaillit de la matrice sonore (...) ».

III-4-5-2/L'énumération :

Elle est assez rare dans les poèmes de Senghor, et notamment dans Chaka. Certains critique la considère comme une imitation des blasons comme « l'union libre » d'André Breton, ou des inventaires de Prévert. Parfois, elle recompose par petites touches le portrait de la Belle-et-Bonne Nolivé :

« Ma négresse blonde d'huile de palme à la taille de plume

Aux cuisses de loutre en surprise et de neige du Kilimandjaro

Seins de rizières mures (...)

Nolivé aux bras de boas, aux lèvres de serpent minute

Nolivé aux yeux de constellations ».

On retrouve aussi l'énumération dans le passage suivant où Chaka dresse un inventaire des richesses que l'homme Noir a donné au colonisateur dès son arrivée:

« Je n'ai pas hai les Roses-d'oreilles. Nous les avons reçu comme

Les messagers des Dieux

Avec des paroles plaisantes et des boissons exquis

*Ils ont voulu des marchandises, nous avons tout donné :
Des ivoires de miel et des peaux d'arc-en-ciel
Des épices, de l'or, pierres précieuses perroquets et singes
Que sais-je ? ».* (p. 125).

Répétition et énumération contribuent de manière essentielle à l'un des deux types de mouvement général que l'on peut reconnaître dans le poème d'une certaine étendue, et qui consiste dans l'accumulation de traits de même sens suivi d'une rupture et d'un trait de sens contraire :

*« Je voyais dans un songe tout les pays aux quatre coins de
L'horizon soumis à la règle, à l'équerre et au compas
Je voyais les pays aux quatre coins de l'horizon sous la grille
Tracée par les doubles routes de fer
Je voyais les peuples du Sud comme une fourmilière
De silence (...)
Et je vis un matin, sortant de la brume de l'aube, la forêt
Des têtes laineuses (...).* (p, p. 123-124).

Ainsi, par ce passage de l'imparfait au passé simple, le rêve de Chaka devient réalité.

L'autre type de mouvement, sans retenir l'accumulation de détails multiples et sans opposer deux images, n'en est pas moins fondé lui aussi sur une rupture, dans le rythme seul : après une suite assez longue de versets qui s'enchaînent selon un même modèle et laissent attendre la continuation de la même cadence, celle-ci s'interrompt brusquement, et le poème se termine ainsi sur un verset plus court : « *Que du tam-tam surgisse le soleil du monde nouveau* » Encore une fois, on pense ici à la musique et à la danse africaine, dont le rythme progresse en crescendo pour atteindre une forte intensité et se brise brusquement sur un dernier accord des instruments ou par une retombée à terre des danseurs.

b/ La position des faits répétés :

Les faits répétés occupent diverses positions dans le poème. Ils sont parfois consécutifs et parfois distants à l'intérieur du poème. Cependant, dans

presque tout les cas, la reprise se fait en début de structure, en position anaphorique :

« *J'ai **longtemps** attendu cette heure,
Longtemps erré dans les steppes de la jeunesse et à d'autre
La flûte et les mugissements de miel
Longtemps loin visité les retraites des sages ».* (p. 129)

Comme ils peuvent être au milieu de la phrase comme dans le cas suivant :

« *J'ai longtemps parlé dans la solitude des palabres
Et **beaucoup beaucoup** combattu dans la solitude de la mort (...)* ». (p. 129).

Comme les faits répétés peuvent se présenter à la fin de la phrase comme dans le cas suivant : « *qui parle de **monotonie** ? La joie est monotone la beauté **Monotone*** ». (p. 132).

Ainsi, la variation de la place des termes et expressions répétés donne l'impression d'une certaine anarchie, d'un certain désordre dans le poème. Mais cette anarchie n'est en réalité qu'apparente. Car le langage poétique a ceci de particulier qu'il n'obéit pas toujours aux règles et aux normes de la grammaire classique. Son originalité réside plutôt dans la cadence et le rythme inhérent au retour répétitif de sons, de mots et expressions.

Dans les exemples puisés dans le texte, ce n'est pas seulement la place des éléments répétés qui est digne d'intérêt. C'est aussi et surtout l'utilisation admirable du phénomène de la répétition, qui apparaît comme une véritable liaison thématique pour relancer l'énoncé, servir d'élément structurateur de la syntaxe. C'est aussi le refus d'employer certains coordonnants tel que pour lier les énoncés répétés. Cette construction par asyndète permet par exemple de juxtaposer les occurrences répétées d'un même adverbe : « beaucoup » « beaucoup ».

III-4-5-3/ Les accents :

Il s'agit d'examiner selon quelles modalités les accents se répartissent à l'intérieur de chaque verset et du poème dans sa totalité, et quelles répercussions

cette répartition produit sur le rythme proprement dit. Mais le plus fréquent est le rythme à deux temps, ne comportant que deux accents majeurs. Sa vocation naturelle est d'opposer deux images :

*« Non je ne suis pas le poème qui jaillit de la matrice sonore
Non je ne suis pas le poème, je suis celui qui accompagne
Je ne suis pas la mère, mais le père qui le tient dans ses bras »* (p. 128).
« Bien mort le politique, et vive le Poète ! ». (p. 130).

Cependant, le rythme à deux temps peut parfois se prolonger, par un rebondissement, en un troisième temps dans le même verset ou par un second verset plus court. C'est le mouvement que le poète définit lui-même, en une expression qu'il prête symboliquement au Kaya Magan, le souverain de l'ancien royaume de Ghana:

« Car je suis les deux battants de la porte, rythme binaire de l'espace, et le troisième temps ». (Cf. Ethiopiques, p.103).

Voici quelques exemples, parmi tant d'autres, tirés du texte et qui illustrent ce « troisième temps », ce « rythme ternaire » :

*« L'amant de la nuit aux cheveux d'étoiles filantes, le créateur
Des paroles de vie
Le poète du Royaume d'enfance »*. (p. 130, verset 8)
*«La pirogue qui fonde le fleuve, la main qui sème dans le ciel, le
Pied dans le ventre de la terre »*. (p. 132, verset 6)
*« Et moi je suis celui qui accompagne, je suis le genou au flanc du tam-tam,
Je suis la baguette sculptée »*. (p. 132).
*«L'éternel un ciel sans nuage, une forêt bleue sans un cri, la
Voix toute seule mais juste.
Dans ce grand combat sonore, cette lutte harmonieuse, la
sueur perle de rosée »*.

Nous avons ainsi constaté que le rythme à trois temps est le plus fréquent dans le poème. Ainsi, la succession des trois temps suggère l'épanouissement, l'étalement d'un mouvement qui, d'abord contenu dans des bornes étroites, ne rencontre plus d'obstacle, et finalement la dissolution de la durée dans un temps

sans mesure ou « l'instant se confond avec l'éternité » :

« *O ma Nuit ! O ma Noire ! Ma Nolive* » (p. 131)

« *O ma Nuit ! O ma Blonde ! Ma lumineuse dur les collines* » (p.131).

III-4-5-4/ les instrument de musique :

En Afrique Noire, on ne joue pas de n'importe quel instrument de musique à n'importe quelle occasion : les mélodies, les rythmes et les instruments de musique sont adaptés aux événements parce qu'ils ont un rôle historique, culturel, social et spirituel. Aussi, la musique occupe une place charnière dans l'art des griots et dyalis. Chaque instrument possède sa spécificité propre : Kora et Balafong rythmaient l'épopée mandingue, Khamalam l'épopée sérère et wolof.

L'accord des instruments de musique est nécessaire pour briser la monotonie du chant. Ils constituent le rythme de base du poème ; on participe ainsi à une alternance de la cadence entre les sonorités du poème et les instruments d'accompagnement. Cet état de fait est intrinsèque à presque tous les genres littéraires que produit l'Afrique traditionnelle. C'est donc en accord avec l'explication de Senghor que Mouhamadou Kane souligne :

En milieu traditionnel, le recours au chant, à cet élément répétitif, crée une sorte de pulsation intérieure. Il légitime aussi l'emploi d'instruments de musique, qui permettent d'agrémenter le récit, de souligner les saillies, de meubler les silences, d'introduire une harmonie imitative ou tout simplement d'inviter le public à la détente.²⁷⁸

Il est indiqué au début du poème l'instrument de musique dont le rythme servira de fon sonore pour le texte. Le premier chant est joué sur un fon sonore de tam- tam funèbre. Ainsi, nous allons tenter d'abord, pour rappeler la diversité des connotations du tam -tam, de citer une page particulièrement significative de Compère Général Soleil, de J.S. Alexis :

Sur la montagne, la morne, là, impitoyable, un petit tambour s'égrène et se plaint sans repos. Un petit tambour qui demande pardon à la vie... Cette vie si dure, si douce ! Cette vie qui fait mal à tant d'hommes... La montagne est affalée comme une bête endormie !

²⁷⁸ Kane Mouhamadou, Birago Diop, *l'Homme et l'œuvre*, Paris, Présence africaine, 1971, p.p. 65-66.

un petit tambour stupide et lancinant comme un migraine ! C'est l'Afrique collée à la chaire du nègre comme une carapace, l'Afrique collée au corps du nègre comme un sexe surnuméraire. L'Afrique qui ne laisse pas tranquille le nègre, de quelque pays qu'il soit, de quelque côté qu'il aille ou vienne.

En Haïti, tous les tambours parlent la nuit. On voudrait tant qu'ils s'en aillent à jamais, qu'ils crèvent, le tambour triste, les tambours maladifs, les tambours lancinants et plaintifs, les tambours, les tambours qui mettent en danse et en crise, les tambours qui demandent pardon à la vie. Chaque nuit, la misère et le désespoir font battre le cœur de plaintes, le tambour chauve et déchirant les du Vaudou et de ses mystères... Mais chaque jour triomphant, le tambour de vie s'arrache une place, le tambour gai, le joyeux tambour yanvalou, le tambour riant du Congo, les hauts et clairs tambours coniques qui chantent la vie. Et, dans ce devant- jour malsain, gluant de clartés sombres, seul un tambour noir parle comme si l'ombre elle-même hoquette de peur.²⁷⁹

Ainsi, tout est dit dans ces quelques lignes ; sur la diversité des interventions du tambour, sur ses différentes formes et sonorités, sur ses significations multiples : la dualité de son message, à l'image des contradictions de la vie, la signification charnelle et africaine, l'effet d'anxiété, les connotations affectives selon qu'il s'agit du tambour nocturne, porteur de désespoir, du triomphant tambour diurne et du tambour de la mort. Cet amas de données opposées nous invite dès lors à le considérer autrement qu'un simple instrument que les Européens ont tendance à réduire son rôle à exprimer des rythmes « exotiques » ou à transmettre de façon lancinante, voire angoissante, des messages dont le sens nous échappe.

Nous savons que, dans toutes les civilisations, le tambour est un élément fondamental de l'imaginaire, symbole de puissance, de sexualité, de rythme biologique profond. Il est en Afrique, un autre langage.

Le tam-tam rythme effectivement les actes de la vie quotidienne, mais aussi le rituel religieux ; il est porteur de la mémoire et de la parole collective et en même temps, du fait qu'il est étranger à la culture acquise, il est ressenti dans l'imaginaire africain comme une expression authentique de la négritude. Senghor se plait dans la postface à *Ethiopiennes*, à évoquer- à propos de Césaire- l'homme noir qui, avec son tam-tam, éprouve « *le besoin de se perdre dans la danse*

²⁷⁹ Compère Général Soleil (1955), « *L'Imaginaire* », Gallimard, 1982, p. 8.

verbale au rythme du tam-tam pour se retrouver dans le Cosmos ».

De par ces propos, nous constatons que le tam-tam assure deux fonctions complémentaires : la fonction instrumentale de traduction du réel par un langage non verbale, et la fonction d'une parole africaine. Chez Senghor, il est considéré comme un instrument d'accompagnement, il donne lieu à des informations sur l'exécution du poème, qui sont comme autant de didascalies (« le poème est comme une partition de jazz dont l'exécution est aussi importante que le texte », rappelle-t-il dans la Postface) ; et, d'autre part, il donne lieu, sous les formes diverses que peut prendre l'instrument, à une nomination tout à fait instructive pour le profane, plus habitué aux mots qu'aux rythmes.

Ainsi, Senghor choisit le tam-tam pour accompagner son poème dramatique, tam-tam africain qui scande les grands événements et magnifie l'amour. Lui-même a souligné que « *dans la poésie, primordial est le rythme. Mais si au rythme la musique ne venait apporter son charme, « Carmen », il n'y aurait pas de poésie. [...]. Plus la parole est rythmée, chantée, dansée, plus elle est efficace parce que poétique au sens étymologique du mot grec, c'est-à-dire créatrice²⁸⁰* ».

Dans la didascalie au poème Chaka, Senghor veut indiquer à la fois le rythme et la signification du poème. Le premier chant se trouve accompagné par un tam-tam funèbre qui est aussi désigné sous son nom de gorong, sorte de tam-tam grave pour ainsi évoquer les derniers instants de son héros. Tandis que le deuxième chant, un chant qui se veut hymne à l'amour et à la beauté, se trouve accompagné par un tam-tam d'amour vif pour mettre ainsi l'accent sur sa sensualité. De ce fait, l'instrument est loin d'être vu comme étant un simple ornement, il est un complément au sens et participe ainsi à la compréhension du texte.

²⁸⁰ Léopold Sédar Senghor, « *L'esthétique négro-africaine* », Op.Cit. p. 239.

CONCLUSION

Conclusion :

Personnage mythique de fameuse mémoire, Chaka s'est bel et bien emparé des esprits. Après avoir régné par les armes et édifié dans la première moitié du dix-neuvième siècle un vaste empire en Afrique du Sud, le chef zoulou de nos jours règne toujours par la plume des écrivains négro africains à travers les nuances du verbe, au grès de la personnalité individuelle ou collective de chacun.²⁸¹

En réécrivant le mythe zoulou, Senghor devient véritable créateur du mythe puisqu'il y met sa vision personnelle ; une vision qui rend compte de ses rêves de poète et de ses ambitions d'homme d'état. Ainsi, si Senghor a choisi de faire alterner deux tonalités dans son poème, à savoir l'épique et le lyrique, c'est pour mieux faire ressortir ces deux fonctions (poète et homme d'Etat) qu'il a exercé durant plusieurs années de sa vie.

Ainsi, parvenu au terme de notre travail de recherche, il convient de tirer des enseignements. Mais avant de procéder, il convient sans doute de rappeler le sujet qui a retenu notre point d'ancrage au cours de cette étude dont l'intitulé est : **Rythme et Mythe dans Ethiopiques de Léopold Sédar Senghor : analyse du poème Chaka.**

Il s'agissait pour nous de montrer comment Senghor parvient-il à donner une légitimation moderne à un mythe ancien pour qu'il puisse désormais véhiculer son propre message. Autrement dit, nous nous proposons de démontrer que chez Senghor, en plus de cette dimension sacrée insufflée au mythe ainsi que ces nombreux thèmes qui ont fait que ce mythe peut être lu à travers le prisme d'une culture moderne et contemporaine, la transposition du mythe zoulou passe avant tout par la création d'une parole poétique originale, une parole qui permet de concilier les différences et d'harmoniser des apports hétérogènes²⁸²; une parole dont le rythme demeure l'élément primordial.

²⁸¹ Huenumadji Afan, *L'Evangile Chaka*, L'Harmattan, coll. Etudes africaines, Janvier 2006.

²⁸² Saida Belouali, « *Senghor : habiter l'interparole* », Semen 18, *De la culture orale à la production écrite : Littératures Africaines*, 2004, [En ligne], mis en ligne le 29 Avril 2007. URL <http://semen.revues.org/document2243.html>

Comment, dans le cas de Senghor, le texte poétique pourrait-il devenir un lieu de cohabitation de plusieurs cultures ? Autrement dit, comment l'écriture poétique parvient-elle à mettre en évidence la double appartenance du poète ?

L'une des caractéristiques majeures de cette parole poétique, inventée au confluent de deux cultures, est le rythme. Il s'agit d'un rythme nouveau, un rythme propre au poète Senghor. Cependant, comment Senghor parvient-il au beau milieu de toutes ces influences, à se forger un rythme propre à sa poésie ?

L'une des figures du rythme qui caractérise la poésie senghorienne est le mythe de Chaka. Ainsi, comment se manifestent les liens entre le rythme et le mythe à travers le poème ? Pour répondre à ces questions essentielles, il nous a paru opportun d'adopter une organisation en trois temps qui constitue l'ossature de notre étude.

L'œuvre poétique de Senghor a fait l'objet d'un nombre considérable d'études, qui sont souvent de très bonne qualité. Aussi, notre recherche nous a révélé l'existence d'une somme remarquable d'ouvrages et de thèses qui ont pour point d'ancrage le texte poétique senghorien. Pourtant, à chaque relecture de son œuvre, nous avons l'impression d'être à notre première lecture et toutes ces études antérieures paraissent insuffisantes devant la richesse et la fécondité de cette dernière. Ainsi, de notre part, nous avons tenté à travers cette analyse de projeter une lumière assez originale sur l'œuvre poétique de Senghor pour apporter ainsi notre modeste contribution à l'enrichissement de cette dernière.

Cependant, cela n'empêche pas que la tâche que nous venons d'accomplir est loin d'être facile, dans le sens où nous avons été confronté à certaines difficultés, notamment lorsqu'il s'agissait de nous procurer des ouvrages de références sur le rythme dans la poésie de Senghor. Vu que la notion de rythme est très « complexe » chez le poète : « *car, le rythme demeure le problème*²⁸³ ».

D'après les recherches que nous avons menées, l'œuvre poétique de Senghor est traduite dans beaucoup de langues et lue à travers les cinq continents. De plus, Senghor est considéré parmi les poètes les plus étudiés non seulement dans les universités africaines et occidentales, mais aussi et surtout dans les

²⁸³ Léopold Sédar Senghor, Postface à *Ethiopiennes*, Op. Cit., p. 162.

établissements scolaires. Il est, en outre cité dans les colloques scientifiques ou il est question d'études africaines.

La première partie de notre travail intitulée **La poésie de Senghor : une parole créée au carrefour d'une double appartenance** se proposait de montrer les différents courants qui ont forgé la personnalité poétique senghorienne.

Partant de son enfance au pays sérère, marquée par la tradition orale avec sa richesse et sa diversité, et son éducation religieuse fondée à la fois sur l'animisme : la religion des Ancêtres, et sur la religion catholique qui est venue se superposer à celle du Royaume d'enfance une fois Senghor rejoint l'école des Pères à Ngazobole. Sans pour autant oublier son imprégnation de la culture et de la civilisation occidentale.

Dès lors, le poème est considéré chez Senghor comme « un long retour en amont », qu'il soit retour vers l'enfance ou retour vers les mythes fondateurs selon une stratégie d'interpellation du savoir liminaire ou se ressource l'acte poétique²⁸⁴ : « *me souvenir, disait le poète, mais simplement me souvenir* » est une urgence.

De ce fait, ce qu'il faudrait sans doute retenir de cette première partie de notre travail est que, la parole de Senghor est née au carrefour de sa double appartenance ; c'est l'alchimie d'une parole poétique qui fusionne les textes de sa culture originelle, la Bible, les auteurs grecs et latins, une alchimie qui ne gomme les différences que pour montrer leur séduisante parenté.

En même temps, cette parole est loin d'être considérée comme étant un simple mélange occasionnel de deux cultures: elle est plutôt chez Senghor une forme d'expression personnelle, autonome et créative conforme à sa situation d'africain francophone imprégné de plusieurs cultures, un langage ou parole, chant et musique s'identifient, et où l'image analogique émerge « sous l'effet du rythme ». Or, une des caractéristiques majeure de cette parole demeure le rythme, une notion sur laquelle le poète revient maintes fois, notamment dans la Postface d'Ethiopiennes : « *seule le rythme provoque le court circuit poétique et transmue le cuivre en or, la parole en Verbe* », puis dans sa longue *Lettre aux trois poètes de*

²⁸⁴ Saida Belouali, « *Senghor : habiter l'interparole* », Op. Cit.

l'Hexagone ou il écrit encore :

Ces vertus de la parole poétique nègre (...) sont essentiellement le rythme et la mélodie. Je dis vertus et non qualités, car il s'agit de la puissance de la mélodie et du rythme comme forces créatrices.

Et d'abord du rythme. C'est de lui qu'il faut partir, qui engendre non seulement la mélodie, mais aussi l'image par son élan itératif et, partant, suggestif, créatif.²⁸⁵

De ce fait, la deuxième partie se veut essentiellement centrée sur le rythme dans la poésie de Senghor. A travers l'intitulé : **Le rythme chez Senghor : une création réfléchie au confluent des cultures**, nous avons tenté de rendre compte des caractéristiques de ce rythme tant revendiqué par le poète et cela en reprenant une définition assez englobante que Senghor donne à la notion de rythme pour justifier ainsi l'importance qu'il attribue à ce dernier dans la signification même de son œuvre poétique. Mais avant de procéder, nous avons commencé par faire le point sur les recherches actuelles dans le domaine du rythme pour rendre compte de la diversité des définitions données à ce dernier. Dès lors, Emile Benveniste, Henri Meschonnic, Paul Fraisse entre autres, sont appelés à la barre.

Ainsi, et de par nos recherches dans le domaine du rythme, nous sommes parvenu à une conclusion selon laquelle la notion de rythme est difficile à cerner, vu cette complexité dont elle fait preuve et qui l'empêche d'être enfermée dans une seule et unique définition qui risque de restreindre son champ : « *il ne peut pas, il ne doit pas y avoir une théorie unique du rythme*²⁸⁶ ». Le rythme demeure une notion problématique, car, « *il ne s'agit pas de la pluralité des rythmes, mais de la pluralité du rythme (...). C'est la notion de rythme qu'on ne saurait unifier*²⁸⁷ ».

En effet, « on ne saurait unifier la notion de rythme » ; une notion vêtue d'une grande complexité chez Senghor ; il le déclare explicitement dans sa Postface à Ethiopiennes : « *le rythme demeure le problème* ». Ainsi, aussi originelle et fondatrice que soit la parole, le rythme la précède encore et s'avère

²⁸⁵ Léopold Sédar Senghor, « *Lettre aux trois poètes de l'Hexagone* », in *Œuvre poétique*, op. Cit., p. 394.

²⁸⁶ Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Op. Cit., p119.

²⁸⁷ Ibid., p. 146.

encore plus primitif qu'elle. Il est cette locomotive qui fait avancer le train, il est cette pulsation primordiale de l'énergie vitale pour lequel l'Africain possède une prédisposition et une sensibilité privilégiée²⁸⁸. A plus forte raison, lorsqu'il est poète : c'est tyranniquement qu'il lui est soumis²⁸⁹. Le rythme pour Senghor, demeure ce pont qui relie l'émotion-sensation à l'expression-action ; il est ce pont à double sens reliant ainsi le cœur de l'homme à l'âme du monde²⁹⁰ : « *nombril du poème, le rythme qui naît de l'émotion, engendre à son tour l'émotion*²⁹¹ ». A côté du rythme, se trouve l'image analogique qui, de son accord harmonieux avec le rythme, naît cette parole poétique « *plaisante au cœur et à l'oreille* », cette poésie mélodieuse, fondée sur l'espérance d'un monde nouveau ou les hommes vivront enfin « *sous un arc-en-ciel de Paix* ».

Quant à la troisième partie dont le titre est : **Figures du rythme dans la poésie de Senghor : le mythe de Chaka** ; elle se veut principalement une analyse des différents procédés de réactualisation du mythe de Chaka. Elle se proposait de montrer les procédés en vertu desquels est rendu possible la réappropriation contemporaine du mythe zoulou par Senghor. Ainsi, et après une analyse minutieuse, nous avons abouti au fait que le texte de Senghor relève d'une originalité particulière et surtout, une dimension « personnelle ». En actualisant ce mythe, Senghor l'inscrit dans de nouvelles perspectives historiques à fin de mieux développer les problèmes que lui même, l'homme du XX siècle, a pu rencontrer. Dans cette perspective, se manifeste très distinctement, une profonde transformation tant au niveau de l'écriture que de la narration.

Ainsi, il convient de retenir de ce qui a été avancé dans ce travail de recherche, que Senghor aspire à travers son œuvre poétique à un langage qui soit capable de traduire le mouvement de la parole, de rendre compte du frémissement de la voix. Sa poésie vénère ainsi les thèmes du chant, de la déclamation et recourt aux faits prosodiques et aux résonances diverses pour ainsi créer cette forme

²⁸⁸ Didier Lamaison, *Ethiopiennes de Léopold Sédar Senghor*, Edition Bréal, coll. Connaissance d'une œuvre, 1997, p. 31.

²⁸⁹ Postface à *Ethiopiennes*, Op. Cit. p. 161.

²⁹⁰ Ibid. p. 105. .

²⁹¹ Cf. Postface à *Ethiopiennes*, p. 31.

d'expression originale, qui est le verset et qui, dans son déploiement s'avère le plus proche de la tradition orale africaine.

En définitif, c'est dans la quête de l'universalité tant revendiquée par le poète, qu'il faudrait insérer cette recherche permanente de la part de Senghor d'une langue poétique personnelle, une parole « souveraine », voire originale ; une langue qui soit en mesure de raccorder à la langue française, étudiée avec soin et magnifiquement maîtrisée, des éléments propres à la réalité africaine ainsi qu'aux langues du terroir. Sa parole poétique se présente ainsi comme une authentique fusion d'éléments différents et nécessairement coexistants, une *concordia rerum* dont Pierre Emmanuel lui fit poétiquement l'éloge :

*Tu es devenu le fils et l'époux
D'une autre ténèbre, d'une autre lumière
Grecque et humide Méditerranée.
Et de toutes ses langues mariées à la tienne
De la vague intérieure au lexique océan
Tu as fait ton unique parole.²⁹²*

En fin de compte, le principal titre de gloire du poète, c'est d'avoir su créer, au carrefour de sa double appartenance, une langue poétique brillante et originale, une poésie mélodieuse parce qu'expressive de toutes les harmonies ; « *paroles plaisantes au cœur et à l'oreille* » traversée par des images analogiques qui tissent les rapports du monde avec les Esprits et les Dieux. Il a su user à la fois des ressources de la tradition orale africaine, de ce riche patrimoine oral véhiculé par les grandes figures des griots et des poétesses du sanctuaire, et des ressources de cette « langue de gentillesse » qui est le français. Dans le choix de cette langue, qu'il enseigne par ailleurs, Senghor affirme suprématie et se proclame « *Maître-de-langue* ».

Aussi, par sa création de cette parole originale, il a su insuffler au mythe zoulou une dimension nouvelle, qui va au-delà des frontières africaines. De ce fait, en reconsidérant le mythe africain, Senghor fait de Chaka une figure universelle.

²⁹² Pierre Emmanuel, à Léopold Sédar Senghor, in *L. S. Senghor : Poèmes*, p. p. 344-345.

BIBLIOGRAPHIE

1- Corpus d'étude :

Léopold Sédar Senghor

Chaka, in *Ethiopiennes*, Editions du Seuil, 1956.

2- Autres ouvrages du même auteur :

a/ Œuvres poétiques :

Chants d'Ombre, Ed. Du Seuil, 1948.

Hosties Noires, Ed. Du Seuil, 1948.

Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française, précédée de Orphée Noir par Jean Paul Sartre, Ed. PUF, 1948.

Ethiopiennes, Ed. Du Seuil, 1956.

Nocturnes, Ed. Du Seuil, 1961.

Lettres d'hivernage, Ed. Du Seuil, 1973.

Elégies majeures, Ed. Du Seuil, 1979.

Œuvre poétique (complète), Ed. Du Seuil, 1990.

b/ Essais et Œuvres Critiques :

La série *Liberté*, elle regroupe discours, allocutions, préfaces. Tous les ouvrages ont paru aux éditions du Seuil :

- *Liberté I, Négritude et Humanisme*, 1964.
- *Liberté II, Nation et voie africaine du socialisme*, 1971.
- *Liberté III, Négritude et civilisation de l'Universel*, 1977.
- *Liberté V, Le dialogue des Cultures*, 1993.
- *Premiers jalons pour une politique de la culture en collaboration*, Présence africaine, Paris, 1968.
- *La parole chez Claudel et chez les Négro- Africains*, essai, Neas, Dakar, 1973.
- *Poésie de l'action*, Ed. Stock, 1980.
- *Chant de la Négritude*, essai, Astrado provençalo, Berre-L'Etang, 1980.
- *Discours de remerciement et de réception à l'Académie Française*, Paris, Seuil, 1984.
- *Black Ladies*, en collaboration, Jaguar, Paris, 1986.
- *Ce que je crois, Négritude, francité et civilisation de l'universel*, Paris, Grasset, 1988.
- *Nuit d'Afrique ma nuit noir, Poèmes en édition bilingue*, L'Harmattan, Paris, 2004.

C/- Littérature pour la jeunesse :

- *La belle histoire de Leuk le lièvre* (en collaboration avec Abdoulaye Sadjji), Paris, Hachette, 1953. Conçu pour servir de livre de lecture au niveau du cours élémentaire des écoles d'Afrique noire. Le livre a été repris sous forme de bande dessinée (illustrateur : Marcel Jeanjean) par les Nouvelles Editions Africaines, puis par les NEA du Sénégal (2003).

2- Les biographies :

- **Biondi, Jean Pierre**, *Senghor ou la tentation de l'Universel*, Paris, Denoël, 1993. Collection « Destins croisés » de la série « L'Aventure coloniale de la France ».

- **De Benoist, Josèphe Roger**, *Léopold Sédar Senghor, témoignage de Cheikh Ha Midou Kan*, Paris, Beauchesne, 1998.

- **Gibert, Armand**, *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Seghers, Collection « Poètes d'aujourd'hui », 1969.

- **Vaillant, Janet**, *Vie de Léopold Sédar Senghor, Noir, Français et Africain*, Paris, Karthala, Sefhis 2006.

3- Ouvrages théoriques :

a/ Sur l'œuvre poétique de Senghor :

- **Aliou, Camara**, *La philosophie politique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, l'Harmattan, 2001.

- **Brunel, Pierre et Bourrel, Jean René et Frédérique Giguet**, *Léopold Sédar Senghor*, Paris, ADPF (ministère français des affaires étrangères) 2006

- **Bonnet, Henri**, *Ethiopiennes de Senghor : étude de l'œuvre*, Collection « Repères Hachette », Paris, Hachette, 1997.

- **Bernard, Mouralis**, *Littérature et développement*, Paris, Silex, ACCT, 1984.

- **Boughali, Mohamed**, *Introduction à la poétique de Senghor*, Editions Afrique Orient, Casablanca, 1986.

- **Cheikh Anta Diop**, *Nations nègres et culture*, Paris, Présence africaine, 1955.

- **Diagne, Souleymane Bachir**, *Entre exil et Royaume : Lecture de Léopold Sédar Senghor*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2006.

- **Ernest, Milcent et Monique, Sordet**, *L.S.Senghor et la naissance de l'Afrique moderne, préface de Georges Pompidou*, Paris, Seghers, 1969.

- **G.G.Osman**, *L'Afrique dans l'univers poétique de Senghor*, NEA, Dakar, 1978.

- **Garrot, Daniel**, *Léopold Sédar Senghor critique littéraire*, Dakar, NEA, 1978.

- **Jean Michel Djian**, *Léopold Sédar Senghor, genèse d'un imaginaire francophone*, Paris, Gallimard, 2005.

- **Jouanny, Robert**, *Les voies du lyrisme dans les poèmes de Léopold Sédar Senghor*, Paris, Champion.

- **Kesteloot, Lilian**, *Comprendre les poèmes de Léopold Sédar Senghor*, S.I,

Editions Saint Paul, 1986.

- **Lebeau, Geneviève**, *Imaginaire et création dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, l'Harmattan, 1995.

- **Rous, Jean**, *Léopold Sédar Senghor président de l'Afrique nouvelle*, Edition Jean Didier, 1967.

- **Soraya, Gloria**, *Langage et poésie chez Senghor*, Paris, l'Harmattan, 1989.

b/ Ouvrages sur le rythme :

- **Dessons, Gérard et Meschonnic, Henri**, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.

- **Fraisse, Paul**, *Les structures Rythmiques, Etude psychologique*, Publications universitaires de Louvain, Ed Erasme, Paris, Bruxelles, 1956.

- **Meschonnic, Henri**, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982.

- **Riemann, Othon et Dufour, Médéric**, *Traité de rythmique et de métrique grecques*, Armand Colin, 1893.

- **Tillot, Renée**, *Le rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*, Dakar, les nouvelles Editions Africaines, 1979.

c/ Ouvrages sur le mythe :

- **Eliade, Mircea**, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

- **Eliade, Mircea**, *Mythe, rêve et mystères*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1957.

4/ Ouvrages théoriques généraux:

- **André Strauss, Claude**, *Origine et sens du vers Claudélien*, publication of the modern Language Association, Septembre 1950.

- **Benveniste, Emile**, *Problème de Linguistique Générale*, Gallimard, 1966.

- **Blanchot, Maurice**, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955.

- **Bataille, George**, *L'Erotisme*, Paris, Ed. De Minuit, 1957.

- **Barthe, Roland**, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

- **Breton, André**, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1924.

- **Bourdieu, Pierre**, *Les règles de l'art*, Editions du Seuil, 1992, 1998.

- **Brunel, Pierre**, *Mythocritique : théories et parcours*, Paris, PUF, 1992.

- **Dumont, Pierre**, *Le français et les langues africaines*, Paris, ACCT, Karthala, 1983.

- **Eliade, Mircéa**, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

- **Genette Gérard**, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

- **Goldenstein, J-P**, *Pour lire le roman*, De Boeck-Duculot, Bruxelles, 1986.

- **Le Clézio, Jean Marie Gustave**, *Préface de Chaka une épopée Bantoue de*

Thomas Mofolo, Edition Gallimard, 1981.

- **Lévi-Strauss, Claude**, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- **Pucelle, Jean**, *Le temps : initiation philosophique*, Paris, PUF, 1962.
- **Ricoeur, Paul**, *Histoire et vérité*, Paris, Le Seuil, 1955.
- **Tansir Djibril, Niane**, *Histoire des Mandingues de l'Ouest : le royaume du Gabou*, Paris, Karthala, 1990.
- **Westphal, Bertrand**, *La géocritique : mode et emploi*, Limoges, PULIM, 2000.
- **Wetzel, Marc**, *Les passions*, Paris, Quintette, 1989.

5/ Thèses :

- **Fofana, Souleymane**, « *La réécriture des mythes et le combat des femmes pour leur libération : Étude de Maïéto pour Zékia de Bohui Dali, de La guerre des femmes de Zadi Zaourou, de La révolte D’Affiba de Régina Yaou et de Assémien Déhylé Roi du Sanwi de Bernard Dadié* », thèse de Doctorat, Faculté de Louisiane, Mai 2006.
- **Koua, Viviane**, « *Médée figure contemporaine de l’interculturalité* », Thèse de doctorat, Université de Limoges, Juillet 2006.

6- Revues et articles:

- **Ethiopiennes**, (fondation Léopold Sédar Senghor, Dakar).
- Numéro spécial de **Jeune d’Afrique**, N11, réédition Mars 2006.

- **Présence Africaine**, numéro spécial « *Hommage à Léopold Sédar Senghor* », Octobre, 1976.

- **Sénégal d’Aujourd’hui**, Numéro spécial, « *70ème anniversaire du président Senghor* », Novembre, 1976.

- Léopold Sédar Senghor, « les éléments constitutifs d’une civilisation négro-africaine », un numéro spécial de la revue **Présence Africaine**, consacrée au deuxième congrès des écrivains et artistes noirs, 1979.

- Léopold Sédar Senghor, revue **Sud**, N°63, 1987. (Acte du colloque de Cerisy-la-salle).

- Ethiopiques de Léopold Sédar Senghor, revue **L’Ecole de lettres**, N°12, 1er Avril 1998.

- **Horizons Africains**, N° 233, 1970.

- Revue **L’Esprit**, N° 311, 1962.

- Celina Scheinowitz, « *la poésie de Senghor et l’Afrique* », in **Ethiopiques** n°73, Littérature, philosophie et art, 2ème semestre, 2004.

**7- Emissions radio télé consultées sur le site de
L’Institut National de l’audio visuel : www.ina.fr**

- *Monsieur Léopold Sédar Senghor à l’Institut*. Emission **J.T de 20h** du 16 Décembre 1969.

- *La Visite du Président Senghor à Paris*. Emission **Les Actualités Françaises**.

Le 26 Avril 1961.

- *Chants d'ombre, Hosties noires*. Emission **Lectures pour tous**, le 19 Avril 1961.

8/ Les dictionnaires :

- **Dictionnaire de la Négritude**, avec Odile Tobner et la participation de collaborateurs de la revue *Peuple Noir, Peuple Africain*, Paris, l'Harmattan, 1989.

- **Dictionnaire de la musique, Science de la musique**, sous la direction de Marc Honegger, *Formes, techniques et instruments*, Bordas, 1976.

- Philippe Forest, Gérard Conio, **Dictionnaire fondamental du français littéraire**, Bordas et Topin, 2004.

- **Dictionnaire de poétique et de rhétorique**, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

- Catherine Paul Hubert, **Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances**, Paris, Hachette/ Pluriel, 1997.

- Georges Molinié, **Dictionnaire de rhétorique**, Brodard et Taupin, Edition n°4, 2003.

8/ Sites littéraires :

- <http://www.grioo.com>"

- <http://www.bief.org>

- <http://fr.wiktionary.org>

- <http://www.arts.uwa.edu.au>

- <http://www.cndp.fr>

- <http://lit-afq.refer.ga>

- <http://www.revues-plurielles.org>

- <http://www.arts.uw.edu.au>
- <http://www.biblia-cerf.com>
- <http://aflit.arts.uwa.edu.au>
- <http://www.sudlangues.sn>
- <http://www.evene.fr>
- <http://www.ac-reunion.fr/pedagogie/lyvergerp/TL/Senghor.htm>
- <http://www.ville-versions.fr>
- <http://www.ina.fr/actualite/evenements/21-12-2001.fr.html>
- <http://www.academie-francaise.fr>
- <http://www.perso-wanadou.fr>

RÉSUMÉ EN ARABE

ملخص بالعربية:

يعتبر ليوبول سيدار سانغور من أبرز و أشهر الشعراء الذين عرفهم الساحة الأدبية الإفريقية المكتوبة باللغة الفرنسية قصيدته المدروسة من خلال هذه الأطروحة ليست إلا دليلا من بين الأدلة اللائي تشهد على ثراء و خصوبة لغته الشعرية.

يكمن منبع هذا الثراء في ازدواجية انتمائه و دراسته المميزة في النحو .إضافة إلى ذلك كونه رجل دولة و سياسي لعد سنين.

فقد عرف الشاعر مرحلة حساسة في مسيرته التي جمع فيها بين الشعر و السياسة لذا، فقد عرف صراعا شخصيا بين " الكلمة " و " الفعل السياسي ". أخيرا ، و حبا لوطنه و نضالا من أجل حرية شعبه و سيادة بلاده ، اختار " الفعل السياسي " على حساب دراساته و مستقبله في أوروبا.

لقد كان اختيارا صعبا عبر عنه من خلال قصائده .و قد تعتبر قصيدته المشهورة " شاكا " التي صنفت في بعض الأحيان بمسرحية قصيرة كونها مكتوبة في قالب درامي يعتمد خصوصا على الحوار ، من أشهر قصائده تعبيراً على حيرته بين الشعر و السياسة.

يتضمن بحثنا هذا ، و لذي يحمل عنوان " : الإيقاع و الأسطورة في إثيوبيا " ، ثلاثة فقرات :

-لقد قمنا في الفقرة الأولى بالنظر في المؤثرات التي ساهمت لدى الشاعر في بناءه للكلمة الشعرية .حيث أنها تدل في نفس الوقت على تأثره بالتقاليد الشفوية الإفريقية و ازدواجية انتمائه الديني و تأثره بالثقافة و الأدب الغربي .و من بين مميزات هذه الكلمة الشعرية إيقاعها.

و لقد خصصنا بذلك الفقرة الثانية لمكانة الإيقاع في شعر سانغور .بحيث أنه يعتبر إيقاعا جديدا، فريدا من نوعه و معقدا في نفس الوقت.إن هذا التعقيد ينبعث من كونه إيقاعا ينتمي في نفس الوقت إلى الكلمة الأصلية المتنبئة في القدسية، و إيقاع الشعر الفرنسي الحديث .لهذا، لقد يعتبر البيت الشعري لدا سانغور شكلا تعبيريا فريدا من نوعه.

أما الفقرة الثالثة ، فهي تسمح لنا بتوضيح العلاقة التي تجمع بين الإيقاع و أسطورة " شاكا " كما أعاد كتابتها سانغور.

لهذا فقد قمنا بإعادة الاعتبار لمختلف المناهج التي اتبعها سانغور في إعادة كتابته للأسطورة .

RESUMÉ EN FRANÇAIS:

Léopold Sédar Senghor est l'une des plus grande voix de la poésie Ouest africaine d'expression française de la seconde moitié du XIXe siècle. Son poème étudié à travers ce mémoire n'est qu'une preuve parmi tant d'autres qui vient témoigner de la richesse et de la fécondité de sa parole poétique.

Cette richesse est le fruit d'une double appartenance, et d'une brillante carrière de grammairien et d'homme d'état.

Senghor a connu le dilemme de l'intellectuel partagé entre Parole et Action. Par devoir envers sa patrie, il choisit l'Action. Ce choix, c'est par la poésie qu'il l'exprime. Ainsi, en réécrivant le mythe zoulou, Senghor le nourrit de son propre message, de sa propre conception du pouvoir et de la responsabilité politique à cette époque où il était encore député de son peuple à l'Assemblée nationale française. Et c'est Chaka qui va porter en écho et symboliquement les interrogations du poète-homme d'état.

Notre travail s'articule en trois chapitres :

- Le premier chapitre permet de rendre compte des influences qui ont contribué chez Senghor à se forger sa propre parole poétique. Une parole qui tient à la fois de la tradition orale africaine, de sa double appartenance religieuse, à savoir animiste et chrétienne, ainsi que de son imprégnation de la culture occidentale.

- Le deuxième chapitre quant à lui, il se propose de mettre l'accent sur le rythme dans la poésie de Senghor. Un rythme nouveau, original et complexe qui tien à la fois de la parole des origines, une parole très liée au sacré, et du rythme de la poésie moderne française. De ce fait, nous avons mis l'accent sur le verset de Senghor, une forme d'expression inédite dotée du pouvoir d'exprimer simultanément la mesure de la poésie française, le rythme de la poésie orale sérère, et le souffle du verset biblique.

- Le troisième chapitre permet de mettre en évidence, à travers le poème, ces liens qui se sont tissés entre le rythme et le mythe de Chaka tel qu'il a été réactualisé par le poète. Ainsi, il s'agit dans ce dernier chapitre de mettre en

évidence les différents procédés employés par le poète Senghor dans sa réactualisation du mythe zoulou.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر
كلية الأدب واللغات
قسم الفرنسية

الإيقاع و الأسطورة في " ايثوبيك " ل :
ليوبول سیدار سانغور
تحليل قصيدة "شاکا"

التخصص: الأدب الفرنسي.

مذكرة الماجستير من تقديم الأنسة : لولية حياة .

تحت إشراف الدكتورة :ياميلي حراوي غبالو.

الجزائر 2007/2008.