

INTRODUCTION GENERALE

La présente étude porte sur la littérature négro-africaine d'expression française, la littérature sénégalaise en particulier. Celle-ci trouve son soubassement dans l'imaginaire gabou¹ faisant d'elle un cas singulier dans le paysage littéraire africain.

Nous accordons beaucoup de prix à cette littérature, dans la mesure où elle traite surtout du problème de l'identité culturelle et de la politique en Afrique.

Il nous paraît aussi intéressant d'accorder une attention particulière à cette littérature car tout comme la littérature comorienne, elle est née du fait colonial. Toutes les deux s'inspirent de la culture et des traditions ancestrales. L'on peut dire sans exagérer que la littérature négro-africaine est, sans conteste, l'œuvre du griot et du « Maître-de-la-parole ».²

C'est dans cet esprit que nous nous sommes proposé de travailler sur la poésie, car celle-ci est un genre indissociable de la tradition orale. En outre, la poésie est une vision totale du monde. Son langage, riche en significations, offre plusieurs possibilités de lecture par la polysémie de ses mots.

Et pourquoi l'intérêt pour Senghor ?

Léopold Sédar Senghor est considéré comme l'un des plus grands poètes noirs d'expression française. Chantre de la négritude, Senghor est aussi un poète fervent défenseur de la culture et des traditions ancestrales négro-africaines. Il est l'incarnation de l'oralité en Afrique ; une oralité traditionnelle toujours vivante, héritée de son oncle Toko Waly, de la poétesse Marône Ndiaye et d'autres griots de son « *royaume d'enfance* »³. Il est par excellence le « *Diàly de l'Afrique noire* »⁴

Ainsi, notre mémoire de recherche s'intitule « ***Oralité et stratégies scripturales dans Éthiopiennes de Léopold Sédar Senghor*** ».

A travers ce sujet, nous essayerons de comprendre comment se manifeste l'oralité dans le champ scriptural. Autrement dit, il s'agit de trouver la réponse à la question :

¹ Gabou : ancien royaume situé entre la Guinée Bissao et la Gambie ; dominé par les Mandingues venues du Mali du XVI au XIX e Siècle. Il fut vaincu par les Peuls du Futa-Djalon. (Voir carte N° 1)

² En Afrique, celui qui a été initié au pouvoir secret et à la connaissance attachées à la parole. Senghor semble avoir créé ce terme à partir de « Maître-de-Science-et-de-langue » pour expliciter les deux fonctions de celui-ci.

³ Geneviève Lebeau, *L. S. S. ou la poésie du royaume d'enfance*, NEA, 1976

⁴ Diàly : terme mandingue désignant le griot de cour, musicien et généalogiste. Sous la plume de Senghor, il équivaut au terme de troubadour et apparaît comme celui qui est chargé de conserver et de transmettre les traditions ancestrales.

Comment les stratégies scripturales contribuent-elles à construire une identité culturelle qui tente de révéler l'authenticité de l'Afrique. En d'autres mots, nous voulons explorer, si tant il est vrai que le langage est une contribution à la construction du monde, comment les stratégies scripturales dévoilent l'importance de l'oralité qui fonde la civilisation africaine.

Ce sujet est sans doute complexe et comporte plusieurs domaines de recherche qui ont recours à de multiples approches : poétique, sociologique, sémiotique et linguistique sous l'égide de l'herméneutique. Toutefois, ce sujet nous semble intéressant dans la mesure où ce serait pour nous une très grande occasion de découvrir tout d'abord l'originalité du poète nègre. Mais il nous permettra aussi de révéler les difficultés pour le poète africain, du fait de sa sensibilité, de passer de la poésie orale traditionnelle à une poésie écrite, donc abstraite.

Prendre le parti de réfléchir sur ce thème, c'est surtout chercher à mesurer l'expérience culturelle, littéraire et artistique du poète académicien au carrefour de ces deux univers si différents : le monde de l'oral et celui de l'écrit.

Ce regard sur l'oral et l'écrit est aussi un privilège pour nous d'opérer un rapprochement encore plus significatif entre deux civilisations considérées comme opposées : la civilisation orale africaine et la civilisation occidentale.

Ainsi, l'orientation de notre sujet va de pair avec l'idée de conciliation et/ou du métissage. Déjà développé par le poète lui-même dans un des poèmes liminaires qui constituent les *Ethiopiennes*, qui s'intitule, « le Kaya-Magan » : « *Je dit Kaya-Magan. Je suis Roi de la Lune, j'uni la nuit et le jour / je suis prince du Nord du Sud, du soleil-levant / prince et du soleil-couchant/ la plaine ouverte à ville ruts, la matrice où se fondent les métaux précieux. [...] Car, je suis le mouvement du Tam-tam, force de l'Afrique future.* »

Outre cette idée de conciliation, nous avons choisi ce thème pour des raisons humanistes.

Dans un Monde en plein mutation tel que le notre, un monde où tout concourt à la mondialisation / globalisation, cette investigation essaie de nous proposer dans un processus de mise en abîme, une solution lucide propre aux décadences mondiales entre autres « *le retour aux sources* » qui est aussi nécessaire pour « *les Damnés de la terre* » et la marche positive du monde. Car, comme l'a bien souligné Senghor, il faut, « *s'enrichir de nos différences pour converger vers l'universel* ».

En effet, en vue de répondre à la question posée par notre problématique, nous allons adopter principalement l'approche poétique, et accessoirement, l'approche psychanalytique ou psychocritique.

Quant à l'approche poétique, nous nous sommes inspiré de « *L'introduction à la poétique de l'oralité* » de Paul Zumthor⁵. Cette approche nous permettra de comprendre les mécanismes du passage de l'oral à l'écrit, de révéler le secret du corps dans les actes de langage.

En outre, il n'est pas sans intérêt de rappeler que le contexte esthétique d'*Ethiopiennes*, ne saurait se comprendre sans l'une de ces deux sources mêlées, à savoir le contexte poétique européen. C'est pourquoi nous allons nous inspirer de Todorov pour comprendre justement les mécanismes ou la théorie de la *correspondance*, entendue dans le sens littéraire et poétique du terme. Car, la poésie de Senghor, comme chez Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé et La Martine, l'homme et la nature se communiquent et vivent en symbiose ; et cette approche nous semble indispensable dans cet univers de correspondance.

Parlant de la psychanalyse, nous nous sommes évidemment référé à la notion d'« *imaginaire* », exprimée dans le recueil par le « *royaume d'enfance* », qui hante toujours le poète. Par extension, dans cette approche, nous mettrons l'accent sur la « *raison intuitive* » et sur les pouvoirs de l'imagination animée par la sensibilité, le « *désir* », déjà conçus par Freud⁶ et mis en expérience par les surréalistes, Breton⁷ en particulier.

Rappelons pour mémoire que l'approche psychanalytique ou la psychocritique est une articulation entre l'œuvre et la vie de l'écrivain. La vie et l'œuvre se communiquent par le biais du fantasme qui, selon les définitions des théoriciens psychanalystes, est la satisfaction imaginaire d'un désir inconscient. Le rêve est un exemple de fantasme. L'art peut être un lieu de fantasme. Cette approche nous ouvre donc une porte sur les relations existantes : la relation entre le poète et son œuvre, le poète, son œuvre et la société négro-africaine.

Pour faciliter la délimitation de notre travail, nous puiserons nos illustrations dans *Éthiopiennes*. Certes, le choix de cette œuvre ne va pas aussi sans risque. Écrit par Senghor et publié aux éditions du seuil en 1956, sous la forme d'un volume de 126 pages, ce recueil de 32 poèmes, suivi d'une postface en prose, « *Comme les lamantins vont boire à la source* », se veut un ouvrage culturel et politique en même temps, un recueil de la culture et des traditions négro-

⁵Paul Zumthor *Introduction à la poésie orale*, Coll. Poétique, Paris, Seuil, 1983.

⁶Sigmund Freud *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1917

⁷André Breton *Ndja*, Paris, Gallimard, 1970

africaines ; un témoignage donc d'un poète toujours à l'écoute de la tradition orale de son pays , l'Afrique, Terre de ses ancêtres .

Explorant ce recueil, nous nous intéressons toutefois, aux champs poétiques de l'œuvre, comme lieu d'interaction du genre de l'oralité, un espace où épopée, chanson, légende et rites se côtoient pour nous ramener au contexte spatio-temporel du « *royaume de l'enfance* » du jeune Sérére.

En analysant l'impact de l'oralité sur l'écrit, cette démarche cherche à saisir les rapports entre les faits littéraires, culturels et traditionnels. Il s'agit de montrer à quel point ces rapports sont déterminants dans la démarche créatrice, la production de l'œuvre et l'élaboration d'une esthétique. Partant d'une saisie de l'oralité qui englobe aussi bien les dimensions anthropologiques, psychanalytiques et esthétiques, cette étude se propose de découvrir l'origine d'un projet de renouvellement scriptural et littéraire de la part de Senghor.

Notre travail comprend deux parties.

La première partie intitulée « L'œuvre et l'oralité » traitera, en guise de définition, de l'oralité proprement dite, en tant que « *parole unique*⁸ » et « *fécondante* ». Dans cette première phase, nous verrons la question de l'oralité, ainsi que la force et la puissance de cette oralité. Il s'agit essentiellement d'un effort théorique.

La deuxième et dernière partie, qui porte le titre de : « Les stratégies scripturales », est construite autour d'une progression qui met en relief les moyens d'expressions spécifiques adoptés et adaptés par le poète dans sa création. Ici, il s'agit de voir à juste titre la parole poétique, les mouvements de l'écriture qui est toujours à l'écoute du corps, du sentir, dans l'imaginaire senghorienne.

⁸ *Éthiopiennes, Revue Négro-africaine de littérature et de philosophie*, N° spécial, 1er Septembre 2006, spécial centenaire, contribution de Léopold Sédar Senghor à la poésie.

PREMIERE PARTIE

L'ŒUVRE ET L'ORALITE

1. 0. INTRODUCTION

Cette partie traite d'une manière générale la question de l'oralité. En d'autres termes, le propos cherche à définir ce qu'on entend par oralité. Ce travail nous amènera à dégager tout d'abord comment l'œuvre est fondée sur les valeurs de la parole. S'imposera alors la nécessité de circonscrire la notion diffuse de parole, tout en analysant son fonctionnement. Rappelant quelques éléments théoriques à l'aide desquels il nous sera possible d'interroger ici l'expérience scripturale de Senghor, nous tenterons de saisir les différents sens que peut revêtir la parole, telle qu'elle s'inscrit dans l'œuvre, de même que les multiples fonctions que lui assigne l'écriture. Ceci nous conduira à observer les manifestations et les enjeux de la parole en acte. Les divers aspects que peut prendre la parole, ses manifestations, ses extensions et ses multiplications seront à examiner comme autant de modalités. Nous verrons aussi que de la linguistique à l'anthropologie culturelle en passant par la psychanalyse, les divers sens que recouvre la notion de parole sont tous constitutifs de l'œuvre de l'oralité chez Senghor.

Nous chercherons tout de même à montrer la force et la puissance de la parole prise au sens d'oralité. Ici, nous nous interrogerons sur la fonction qu'occupe la parole dans les sociétés à oralité comme l'Afrique noire. C'est un moyen de révéler parallèlement la place et le rôle du poète dans la société.

C'est pourquoi notre investigation demande enfin à ce que nous nous intéressions à certains mythes indispensables dans cette approche de l'oralité, dans cette première étape de notre entreprise.

1. 1. L'ORALITE EN QUESTION

La plupart des études portant sur l'oralité dans la littérature négro-africaine recherchent les traces de la tradition orale comprise au sens de culture traditionnelle. La prise en compte de cet aspect non négligeable dans l'œuvre de Léopold Sédar Senghor, nous semble nécessaire, moins sous forme de collecte, déjà faite par quelques travaux de recherche, que comme signe de manifestation de l'oralité dans les stratégies scripturales. Autrement dit, le renvoi à la tradition orale paraît évident dans le procédé d'écriture de Senghor.

Nous nous proposons de rassembler sous le terme d'oralité des éléments relevant du cultural, notamment de tradition orale, des phénomènes formels, proches ou caractéristiques du style oral, un espace symbolique qui réunit ces éléments culturels, marqué par l'oralité et ses manifestations langagières, propres à ce mode de communication. Cet aspect se dessine au croisement des mots, du corps et de l'imaginaire comme lieu matriciel dans tous les sens du

terme, dans lequel l'oralité désigne aussi ce que l'on pourrait appeler parole-mère ou « sperme ⁹ » à la suite de Senghor.

Partant de ces différents aspects qui sont autant de tentatives de définition, cette approche de l'oralité nous conduit inévitablement vers une réflexion d'ordre à la fois linguistique, esthétique et psychanalytique. Celle-ci engage la création, notamment scripturale et littéraire, dans son rapport au corps, au langage vécu dans et par le corps, avec toute la charge symbolique qu'il contient et par laquelle il s'agit de redonner à l'esthétique la mémoire de ses secrets.

Ces différents paliers constitutifs de notre perception de l'oralité ouverte alors à d'autres sens appellent quelques remarques. Celle-ci reconsidère les caractéristiques de ces divers aspects, intéressantes et opératoires du point de vue du travail entrepris ici. L'intention majeure développée au long des propos qui vont suivre réside plus dans l'exploitation possible des travaux de l'oralité pour le compte de notre propre recherche que dans l'exposé exhaustif de ces travaux. C'est pourquoi nous nous attacherons à rappeler les grands apports de ces recherches sur l'oralité saisies à la croisée de l'anthropologie, de la poésie et de la psychanalyse.

1. 1. 1. ORALITE ET TRADITION ORALE

Histoire, mémoire, art de la parole et pouvoir de cet art sont définitoires de la tradition orale qui consacre « la force de la parole ». Le paradoxe et la difficulté de cet exercice vivant de la parole occulté par l'écriture tiennent dans la conservation du patrimoine culturel, dont la trace matérielle est le corps social, confiés à la seule mémoire vivante, donc plus ou moins fidèle, la permanence du texte dans la multiplicité même de ses variantes. Sur ce point de vue, notons que la tradition orale n'est pas figée, du moins dans l'esprit de ceux qui la pratiquent, contrairement à ce qu'avancent certaines analyses hâtives.

La permanence dans la diversité est un principe constitutif de la tradition orale qui prend en compte les différents états possibles du texte. « *Chaque profération est à la fois une récréation et une retransmission (...) le texte de tradition orale est précisément à la convergence de ces deux principes : improvisation - mémorisation* »¹⁰. C'est la tradition orale qui fonde l'oralité comme expression de mécanisme et de principe constitutifs.

⁹ Leopold Sedar Senghor, *Liberté III – Négritude et civilisation de l'universel*, Seuil, Paris, 1970, p. 226

¹⁰ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op.cite.

Ainsi, la gestualité et la corporéité sont au cœur de l'oralité qui place le corps au centre de la préhension et de la mesure du monde. De là, une perception spatio-temporelle qui se construit dans et à partir du corps, point de départ et de référence. « *Le temps et l'espace sont mesurés grâce au va-et-vient constant entre le corps et le monde, entre l'expérience concrète et la volonté de mettre en mesures cette expérience* ».»¹¹. Ici encore, l'oralité se définit par une certaine façon de prendre cette mesure (par référence à l'expérience directe) qui se différencie de celle des sociétés de tradition écrite.

La mise en avant du corps dans la tradition orale en fait le dépositaire de la mémoire du monde et détermine une vision de l'histoire perçue dans un mouvement géologique, « *les événements y fonctionnent comme des sédiments* »¹². Lieu de mémoire, le corps participe du et au grand discours de l'oralité.

Celle-ci vise à travers la tradition orale la socialisation au moyen du langage, révélant ainsi une portée pédagogique. Les contes, les divers récits, les proverbes et les jeux de la langue relèvent d'une initiative ou à la langue et ou au monde. Ainsi, la transmission assure elle-même la conservation. Si le besoin de participation collective fonde l'oralité, rappelons d'une part le rôle de Mâron Ndiaye ou la femme d'une manière générale, d'autre par celui de « maître - de - parole », des « diseurs - des - choses-très - cachées », des savants et des poètes, comme dépositaires de l'histoire, comme continuateurs de la civilisation de la parole. Ils sont la voix et la mémoire par lesquelles se communique et se transmet la tradition orale.

Ce sont là des aspects sur lesquels nous ne manqueront pas de discuter, notamment à travers cette réminiscence corporelle profonde, sous-jacente à tout dessein langagier évoquée par Paul ZUMTHOR, dans sa réflexion sur la voix, élément de médiation important dans la tradition orale et dans l'oralité en acte. L'essayiste note à ce propos : « (...) *par delà le langage écrit, (...) dans notre monde (...) une longue quête universelle d'une restauration de la voix* »¹³. La tradition orale serait alors la permanence d'une certaine forme de communication.

1. 1. 2. L'ORALITÉ COMME PRODUCTRICE DE PHÉNOMÈNES FORMELS

L'état actuel des travaux sur l'oralité permet de dégager, à partir des analyses des uns et des autres, un ensemble de caractéristiques formelles, constitutives du discours de l'oralité.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

Autrement dit, pour les besoins de cette recherche, nous tentons d'élaborer les principes d'une poétique de l'oralité telle qu'elle se dessine dans les réflexions de quelques chercheurs¹⁴. Il ne s'agit pas d'établir une grille exhaustive de procédés spécifiques de l'oralité mais de retenir un certain nombre de phénomènes formels, relevés dans les diverses études sur le sujet. Ceux-ci vont servir de base à notre travail pour notre recherche qui se propose de faire ressortir dans la production de Senghor d'autres traits définitoires d'une poétique de l'oralité.

Il convient tout d'abord de parler de la distinction faite entre le style parlé et le style oral. En effet, le premier renvoie à une oralité fondamentale qui met en place une situation communicationnelle dans laquelle la transmission et la réception transitent par la voix et l'ouïe, la parole étant ici en situation d'interlocution. Cette parole dite, « *oralité première* » en quelque sorte, reste marquée par la subjectivité de l'individu qui se met en acte dans l'énonciation. Cette subjectivité se traduit dans et par sa manifestation concrète, dans son dynamisme même, dans l'exercice vivant et direct de la parole « proférée » que le chanteur de la négritude recherche dans son entreprise. L'essentiel des travaux consacrés à l'oralité situe celle-ci dans la présence de « voix » et avec elle un art du langage, celui que Zumthor nomme « parole ». Émanation du corps, la voix est « vouloir dire et volonté d'existence ». Telle est la puissance de la parole.

Le style oral, quant à lui, relève de la « parole rituellement proférée » et se place au niveau du genre littéraire, régi par des lois. Celles-ci nous intéressent ici en ce qu'elles relèvent de la tradition culturelle, celle de l'Afrique s'y rattache, notamment la tradition culturelle *sérère* à laquelle se réfère la production de Léopold Sédar Senghor. Toute une symbolique gestuelle et articulatoire fonde le style oral.

La répétition, le rythme, la rime, qui sont autant de repères dans la parole énoncée et transmise, comportent dans le domaine de l'oralité une finalité mnémotechnique et didactique, sans doute pour déjouer les limites de la parole en acte : fugacité, situation et contexte d'énonciation restreints, menace constante de disparition. C'est pourquoi la mémoire et le corps sur lequel s'appuient tous ces procédés relatifs à la répétition, jouent un rôle fondamental en oralité. Ils semblent constituer les éléments de base servant à l'oralité dans sa problématique de transmission et de conservation. À l'image des proverbes, l'oralité est une parole qui relève de la doxa comme enregistrement d'expériences antérieures sous forme langagière autonome parce que prise en charge par le corps social. En effet, comme dans les mythes ou dans les légendes il serait vain de vouloir en rechercher les auteurs.

¹⁴ Maurice HUIS, *Anthropologie linguistique de l'Afrique Noire*, Coll. Sup, PUF, Paris, 1971.

Cet aspect du style oral justifie cette remarque de Paul Zumthor qui introduit en même temps d'autres éléments dans la constitution d'une poétique de l'oralité. :

« L'oralité ne fonctionne qu'au sein d'un groupe socioculturel limité (...) pour s'interroger à la conscience culturelle du groupe, le message doit référer à la mémoire collective, il le fait, en vertu même de son oralité, de façon immédiate (...) l'oralité intériorise ainsi la mémoire, par là même qu'elle la spatialise : la voix se déploie dans un espace, dont les dimensions se mesurent à sa portée acoustique (...) c'est en revanche, au fur et à mesure de son déroulement, de manière progressive et concrète, que se comprend le message transmis de bouche (...)»¹⁵

que l'auditeur, à travers le discours, enregistre dans sa mémoire

Il y a donc dans l'oralité un rapport au collectif, un va-et-vient entre le collectif et l'individuel qui transparait dans les stratégies discursives qu'elle déploie et dans lesquelles la mémoire, celle du groupe et de l'individu, occupe une place focale. Un « ici et maintenant » de l'oralité se précise, à chaque fois réactualisé par l'acte même qui la produit et dans lequel la voix, la parole et la mémoire forment une chaîne solidaire et définitoire de l'oralité. Le lieu matriciel d'où parle le sujet est celui que dessine sa voix sous-tendue par sa mémoire. La répartition si caractéristique du style oral serait-elle à l'origine de la forme circulaire que l'on attribue à la spatialité de l'oralité, comme le suggère « l'arbre à palabre », cercle d'auditeurs autour du conteur, de la tradition négro-africaine ? Nous verrons plus loin que ce lieu matriciel, cet espace de l'oralité est aussi symbolique. Toute référence au style oral, comme défini ici, n'est-elle pas voyage et restitution de son espace-temps propre ?

Le temps dans le style oral est à la fois celui de l'immédiateté, du rythme de la voix, de ces pulsations et en même temps celui de l'interactivité et de la transmission. Il embrasse donc le passé, le présent et le futur ; hors du temps, il s'en dégage, le transcende mais travaille aussi contre lui. Ce temps paradoxal, comme l'est aussi l'espace, prend tout son sens dans ce que Zumthor appelle la « performance », élément principal de la poétique de l'oralité, déterminant tous les autres éléments formels.

Définie comme « l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant », la performance, que Zumthor rattache à la fonction phatique¹⁶ du langage, comme jeu d'approche et d'appel, de provocation de l'autre, de demande, nous intéresse ici à travers le lien qu'elle établit entre situation et

¹⁵ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit.

¹⁶ C'est la fonction qui établit et maintient le contact dans la communication, Cf. JAKOBSON, Roman, (1981 ; 221) *Essais de linguistique générale*. -Paris Minuit.- 260 p (Éd. or. 1964).

tradition, renvoyant ainsi à la notion paradoxale de temps. Il s'agit de préparer l'avenir par un retour au passé de l'oral.

Si elle est savoir-faire et savoir dire, la performance en oralité est « *un savoir être dans la durée et dans l'espace* ». En effet, l'oralité appartient à un temps anhistorique que l'on peut rapprocher au temps grammatical du présent de vérité générale. Rappelons pour mémoire que le présent de vérité générale permet de parler par abstraction de la réalité présente dans l'évocation d'une réalité absente mais constitutive du sujet dont on parle. Ainsi, il est possible en voyant un homme en train précisément de faire un cours de linguistique de dire : « cet homme boit » en l'absence de toute boisson dans son environnement immédiat. C'est cela le paradoxe temporel de l'oralité : l'homme n'est pas en train de boire mais l'énoncé qui en parle affirme cela de lui parce que boire est une propriété pertinente dans la compréhension de l'individu.

Nous pouvons encore avancer une deuxième catégorie d'exemples plus convaincants pour la démonstration du paradoxe temporel de l'oralité et partant du paradoxe de sa spatialité. Dans les énoncés scientifiques de propriétés ne peuvent se faire dans le temps grammatical du présent. Dire « l'eau bout à 100° » c'est évoquer une propriété essentielle de cette matière. Puisque cette propriété fait partie de l'essence de la matière, il est impossible de décliner l'énoncé au passé parce que cela impliquerait que l'eau puisse perdre cette propriété, ou de le mettre au futur, auquel cas l'on penserait qu'au moment de l'énonciation l'eau n'a pas la propriété mentionnée.

Il en de même dans « le soleil se lève à l'Est ». La notion de points cardinaux est un arbitraire humain, mais depuis que cette convention est admise, elle devient une nature des choses. De cette manière, cette vérité devient universelle et il serait impossible de décliner l'énoncé qui en parle que dans le présent de vérité générale sous peine de fausser dangereusement l'histoire et la mémoire.

Ceci nous ramène au corps, « référent global » de la performance, dit Zumthor, par lequel, nous sommes temps et lieu. De ce point de vue, une poétique de l'oralité insisterait plus sur « les catégories du procès » que sur celles « du faire ». « *C'est pourquoi la performance est aussi insistance de symbolisation : d'intégration de notre relativité corporelle dans l'harmonie cosmique signifiée par la voix. L'intégration de la multiplicité des échanges sémantiques dans l'unicité d'une présence* ». ¹⁷

¹⁷Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op.cit.

Une économie du texte oral s'impose dévoilant l'enchaînement de différents éléments, tels que la répétition, l'impersonnalité et l'intemporalité, l'accumulation et l'immédiatement jalonnant le texte. L'existence discursive du texte oral est traversée par des pulsions et une énergie qui lui sont propres.

Si l'instantanéité, la fugitivité et la fragmentarité constituent des traits notoires de toute parole dite ainsi que du texte oral, en revanche, l'oralité possède un centre de gravité dans la doxa à partir de laquelle elle s'énonce. Cette doxa au tant qu'œuvre est celle de la population dont elle est issue, elle ne peut pas être le fait d'un individu donné, ce qui lui confère son autonomie et son autorité. Autrement dit, l'oralité est révélatrice de cet entre-deux dans lequel elle se place :

« La tension en effet à partir de laquelle cette œuvre se constitue, se dessine entre la parole et la voix et procède d'une contradiction au sein de leur inévitable collaboration ; entre la finitude des normes de discours et l'infinité de la mémoire ; entre l'abstraction du langage et la spécialité du corps. C'est pourquoi le texte oral n'est jamais saturé, ne remplit jamais tout à fait son espace sémantique ». ¹⁸

La distance qui sépare la parole et la voix est celle de l'individuel et du social. La parole qui relève de l'oralité est individuelle, cependant cette individualité n'a fait qu'emprunter la voix de la doxa, ou la voix de l'oralité qui la transforme en parole de citation. En plus, il faut reconnaître que la citation fonctionne comme une appropriation individuelle d'une autre voix qui a autorité.

Delà, sans doute, la dramatisation de la parole qui prévaut dans la situation discursive en oralité que concrétise, notamment, le théâtre chez Senghor, comme dans le poème « Chaka »¹⁹.

La forme se veut être à l'image de la parole, entre la règle et la spontanéité. Transmettre, communiquer dans l'instantanéité suppose une transparence du langage qui tend vers une forme mettant en avant la fonction phatique du langage, multipliant les procédés qui la permettent, comme les digressions, les apostrophes, les changements pronominaux, l'énumération :

Ah ! te voilà voix blanche, voix partielle, voix en dormance tu es la voix des forts contre les faibles, la conscience des possédants de l'outre mer.

¹⁸Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op.cit.

¹⁹ « Chaka » : ce poème est qualifié de « poème dramatique à plusieurs voix et « dédié » aux martyrs bantous de l'Afrique du Sud. (Voir *Éthiopiennes*, p.122).

Je n'ai pas haï les roses d'oreilles. Nous les avons reçus comme les messages de Dieu.

Avec des paroles plaisantes et des boissons exquis (Chaka, p. 125).

Ou encore des interpellations phatiques du type : *écoutez, voyez.*

Ainsi, l'espace du discours en oralité frappe par sa multiplicité, son aspect cumulatif, bariolé ; sa diversité va jusqu'à la contradiction. La parataxe, la juxtaposition semblent être d'une fréquence caractéristique des genres oraux. Cette structure se double sur le plan figuratif d'un foisonnement tel que : « *le mot génère l'image qui devient idée, le figuratif s'appuyant sur la parole elle-même qui fonctionne comme moteur* »²⁰.

Si les mots s'érigent en symbole dans l'acte par lequel la parole les fait naître, il reste que le linguistique, le jeu avec la langue, l'aspect faunique du langage constituent un trait notoire en régime d'oral chez Senghor. Ce que Zumthor nomme « une joie phonique », décelable dans toute forme de répétition, déjà repérée comme trait constant et définitoire de l'oralité, pointe un élément fondamental de l'oralité, à savoir l'exercice de la voix, source et origine de « *la danse libre d'un mot.* »²¹.

La poétique de l'oralité reste immanente à l'ontologie de la voix vive qui précède anthropologiquement la graphie. Souffle créateur, la voix est aussi esprit dans bien des langues. En tant que porteuse de langage, la voix possède des valeurs linguistiques, celles que nous avons relevées pour l'essentiel, et des valeurs poétiques auxquelles il faudrait ajouter des valeurs sociales que nous étudierons d'une manière plus profonde dans la deuxième partie de cette investigation.

Ce qu'il faut noter, c'est que ces différentes valeurs se rattachent à la parole proférée, donc à la voix, comme acte d'autorité, de nomination des choses, d'attribution de nom et d'instauration de sens, accompagné d'un jeu de forces qui ne sont pas sans agir sur l'interlocuteur. C'est ce que font ressortir les études sur les actes de parole, l'analyse du discours ou encore l'esthétique de la réception. Par ailleurs, dans les sociétés d'oralité, telles que les sociétés négro-africaines, la puissance de la voix est fondatrice de civilisation, en ce sens qu'elle préserve les valeurs de la parole par lesquelles elle maintient la cohésion sociale. N'est-ce pas là tout le sens de la parole donnée de vive voix ?

La voix est investie d'une matérialité qui participe d'une façon majeure à la création poétique ; en régime d'oralité, celle-ci se fonde sur les qualités de la voix, la technique vocale

²⁰ ZAHAN Dominique, *La dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris/la Have, Mouton et compagnie.

²¹ Léopold Sédar SENGHOR, coll. *Que sais-je*, PUF, Paris, 1948, pp.158-159

du récitant qui a autant d'importance que le contenu de son énonciation ; ainsi du conte, de la chanson, de la poésie.

Le pouvoir magique de la voix est désaliénante et la voix peut aussi se charger de désir et d'érotisme. Sa portée et sa polyvalence sensorielle résumant ainsi l'œuvre de la poésie orale ; la voix, véritable force magnétique, transmet une connaissance vitale réalisant ainsi une harmonie polyphonique entre l'espace et le temps, inscrivant alors l'immémorial.

Car un symbolisme primordial accompagne la voix qui traduit dans le langage la complexité du désir qu'il aime. Des valeurs mythiques se rattachent à la voix, notamment dans le chant, autre forme d'oralité, là sans doute où se manifeste sa fonction désaliénante dans la mesure où la force de la voix y a pour mission de nous concilier avec le monde créé dans l'univers du chant et de satisfaire notre désir.

Cette émanation corporelle qui est la voix plonge en tant que tel dans une part de lettre qui demeure insaisissable, conceptuellement parlant, relève du domaine des éprouvées corporelles qui nous fonde. Zumthor note à la suite de nombreuses recherches sur cet aspect que :

« Nul doute que la voix ne constitue dans l'inconscient humain une forme archétypale : images primordiales et créatrices à la fois énergie et configuration de traits qui prédéterminent, activent, structurent en chacun de nous ses expériences premières, ses sentiments, ses pensés ».²²

La voix est ainsi un lieu matriciel. Dans l'histoire de l'individu, le contact premier utérin, inaugural avec le corps vocal de la mère restera déterminant au niveau de l'imaginaire. La voix maternelle initie au rythme de la parole, faite d'activité, de sensations diverses, de désir et de plaisir. Cette « parole - mère », que nous développons plus loin dans notre problématique, sera aux sources mêmes de l'oralité comprise en tant qu'art de la voix et de la parole.

Or, comme on le constate, cet art engage le corps qui constitue de fait une structure focale dans la poétique de l'oralité. Corps vocal, corps inaugural de la mère, présence du corps dans la performance en oralité, le corps participe à l'œuvre de celle-ci. Cette gestualité du corps en mouvement dans la parole en acte apparaît comme indissociable de l'énoncé oral, quel qu'en soit le sens. Selon Louis-Jean Calvet, « *La gestualité se définit aussi (comme l'énonciation) en terme de distance, de tension, de modélisation plutôt que comme système de signe* ». Elle rappelle aussi l'origine magique de la création artistique dont le corps est

²² Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit.

l'instrument et que l'histoire a dissociée : en danse, en musique et en poésie. Se déploie ainsi un théâtre du corps, repéré dans toutes les cultures. L'expression corporelle est alors une modalité du dire, le valorisant, le doublant, le spatialisant, le jouant, en particulier dans la mime.

Se révèle alors le sens de la gestualité qui est aussi celui de la voix et de la parole : manifester ce qui est occulté, révéler les refoulés, faire éclater l'érotisme latent. Tels sont, par exemple, les desseins de la danse qui a une fonction totalisante dans les cultures d'oralité. Autre lieu de totalisation, le théâtre « *apparaît de façon complexe mais toujours prépondérante comme une écriture du corps : intégrant la voix porteuse de langage à un graphisme tracé par la présence d'un être humain, dans l'épanouissement de ce qui le fait tel* »²³.

De ce point de vue, oralité et théâtralité convergent vers le même point de rencontre, le théâtre pouvant être considéré comme un modèle du genre car il transparaît dans chaque performance d'oralité. Cette théâtralité immanente à toute oralité rejoint la dramatisation propre à tout texte oral. C'est aussi cette même théâtralité qui réunit le geste, la voix, le décor et le corps, créant un espace symbolique où s'opère « la fonction fantastique » dont parle Gilbert DURAND et où se réalise l'expérience esthétique de la performance. L'importance de la gestualité, donc du corps dans la réalisation de celle-ci, tient dans son désir de (re)créer, tout comme la voix, une dimension spatio-temporelle qui serait de l'ordre du sacré et de donner un autre sens à l'existence humaine.

Le corps comme instance de la voix est un corps luttant contre l'absurdité de la vie, c'est ainsi que la voix est une expression d'un corps désirant et l'identité du désir façonne et scelle le corps social perceptible seulement à travers son oralité dans les civilisations qui l'utilisent. De cette manière, dans la mesure où la danse, le théâtre et les autres productions artistiques et esthétiques participent d'une convention sociale, ils deviennent une voix autre, une oralité muette du gestuel. Définie comme telle l'oralité est la voix du corps social.

1.1.3. FORCE ET PUISSANCE DE L'ORALITE : LA VOIX DU POETE TROUBADOUR

Nous voilà contraint de nous pencher, dans cette étape, sur la place, le rôle de l'oralité, considérée au sens de parole traditionnelle. Tout d'abord, il faut souligner que parmi les

²³ Ibid.

armes invincibles, « miraculeuses » de l’Afrique et de l’Asie, brandies par les chantres de la négritude, les traditions orales occupent une place privilégiée :

« Nos maîtres véritables, nous allâmes les chercher au cœur de l’Afrique, à la cour des princes, dans les veillées familiales, jusque dans les retraites des sages. C’était les griots et les sorciers, ceux qu’on appelle là-bas maîtres de tête ou mieux : voyant »²⁴.

Les animateurs publics ou griots, selon Amadou Hampaté Bâ²⁵, forment une caste comprenant des musiciens, des chanteurs, mais aussi des savants généalogistes, itinérants, ou attachés à certaines familles dont ils chantent la geste. Certains d’entre eux sont assimilés à des sorciers, des « diseurs-des-choses-très-cachées » car ils possèdent des connaissances encyclopédiques et puisant leur savoir à une source sacrée dont l’origine se perd dans la nuit des temps. C’est d’ailleurs pourquoi le penseur nous a laissé entendre que :

« En Afrique, un vieillard qui meurt est une bibliothèque qui brûle²⁶ ».

Car « la richesse littéraire des noirs africains [...] se trouve presque toute en dehors des livres, et les bibliothèques qu’elle a édifiées n’existent guère que dans la mémoire des hommes ». Initiés, les diseurs des choses très cachées vivent en prise directe avec l’*illud tempus*²⁷ primordial, monde magique où la parole est créatrice. Situé hors du temps, ce monde permet aussi de connaître le futur. En état de trances, le griot devient voyant et semble émerger d’insondables profondeurs. Son chant évoque alors le mystère de la création à partir de l’unité primordiale, ou encore les événements à venir, car l’*illud tempus* appelé « Royaume d’enfance » chez Senghor, contient toutes les dimensions temporelles.

Senghor revendique son appartenance à cette lignée de voyants. Comme eux, il est à l’écoute de la mémoire de tout un peuple. Comme eux, il est chargé de transmettre cette mémoire ; mémoire de la nature divinisée (Congo), des plus illustres Ancêtres (le Kaya-Magan) et de l’histoire d’un peuple. Certains versets des « Épîtres à la Princesse » le montrent possédé par des visions apocalyptiques :

« Les prophètes debout sur les montagnes les avaient annoncés

²⁴ Leopold Sédar SENGHOR, Liberté I « *De la liberté de l’âme ou éloge du métissage* », Seuil, 1964, p. 99. ²⁴ HAMPATÉ Bâ, Amadou, *Amkoullel l’enfant peul*, collection, Babel, acte sud, 1991

²⁵ HAMPATÉ Bâ, Amadou, *Amkoullel l’enfant peul*, collection, Babel, acte sud, 1991

²⁶ Ibid

²⁷ M.ELIADE, *Mythe, Rêves et Mystère*, Gallimard, 1959

Les squales terribles du ciel sans ailes et sans cœur, mais bordés d'yeux
[ouverts²⁸¹⁶ »

La plupart des poèmes de Senghor se placent sous le signe de l'Oralité. Ayant fait place au silence de « prétemps du monde », dernière formule du recueil qu'il nous laisse sur le système d'un temps primordial d'avant la parole, le poète tente de retrouver la noblesse de la poésie primitive africaine, conjuguant les références au Moyen Age occidental à l'art de griots traditionnels de dire l'Afrique.

Il est d'abord un récitant, celui qui va retracer les histoires du passé pour fonder le sentiment collectif de la continuité avec les ancêtres. Sa poésie se fait épique, voire mythologique. Alain de Pichon dans le thème de l'exil dans l'œuvre poétique de Senghor le formule ainsi :

« Léopold Sédar Senghor doit être [...] tout à la fois, celui qui récite le mythe et fait surgir les Esprits ou les masques, ... [...] celui qui vit le mythe, le patient qui reçoit, qui retrouve le mythe perdu et le « souffre » profondément dans sa sensibilité de poète, en même temps [...] il doit retrouver ce milieu humain groupe social sans lequel cette entreprise serait vaine²⁹¹⁷ »

La gloire de Senghor, ce poète troubadour, ne réside pas dans l'ambition d'une puissance matérielle et éphémère, mais, dans la conviction qu'il participe à la renaissance de l'Afrique dont il invoque et transmet les forces vives. Il est alors un intermédiaire dans la chaîne parlée formée par les griots qui communiquent entre eux leur savoir, d'où la récurrence des formules comme « il m'a dit ». Le poète se laisse habiter par une voix à laquelle il se soumet, s'abandonne, devant un simple « Echo » puissant dans une matière transmise par les Ancêtres. Senghor écrit :

« Les griots du roi m'ont chanté la légende véridique de ma race aux sons des hautes Kôra³⁰¹⁸. »

Le titre d'*Ethiopiennes*, nous le rappelons, renvoie au passé prestigieux d'une Afrique glorieuse, sûre d'elle-même, berceau de la civilisation. Les Ethiopiens rivalisent avec les égyptiens et se firent alternativement avec eux, conquérants et expansionnistes. Réelle ou mythologique, la fondation de l'Empire de l'Afrique de l'ouest par les Ethiopiens est pour Senghor souvenir de la dignité de la civilisation noire. Désormais chef politique, il cherche à la réhabiliter, la célébrer, et la fonder en continuité avec un avenir qu'il contribue à construire. L'Afrique est donc non seulement une géographie dans la production littéraire de

²⁸. SENGHOR, *Liberté I*, Paris, Seuil, 1964.

²⁹ *Ethiopiennes*, Numéro Spécial – 1^{er} Semestre 2006, Spécial centenaire, Contributions de Léopold Sédar Senghor à la revue, p. 287

³⁰ Ibid.

Senghor, mais surtout une histoire que le poète initiateur de l'Histoire et conservateur du patrimoine culturel chante avec fierté.

Chez Senghor, l'Afrique est une terre des héros qui méritent d'être célébrés d'une « voix si claire et vive ». Chaka, Kaya-magan, Chaïck Yaba Diop, le Belep de Kayamor sont autant de personnages, toute époque et région africaine confondues, auxquels Senghor prête une force symbolique exemplaire et dont les actes glorieux sont rappelés par la tradition orale persistante en Afrique.

Mais la voix du poète est aussi et surtout chant et accompagnement musical, voix suave qui charme, enchante, ensorcelée par la simple vertu des « mots- Sésames » ou « accoucheurs », selon les termes de Gassama³¹. Il crée un Univers par le pouvoir de la nomination et de la sonorité :

« [...] pour toute nourriture le lait clair, et pour toute parole la ruminantion du mot essentiel » (*Éthiopiennes*, p.109)

Ce qu'il faut noter ici, c'est qu'en principe, Senghor se donne pour tâche d'être une sorte d' « Echo sonore » de l'Afrique qu'il parcourt comme un « itinérant » et dont il couvre les problèmes et les particularités jour après jour. Doté d'un instrument fort et puissant, la parole, il se refuse à être «conducteur » ou « fondateur » ; il se contente d'être « le Dyâli », le « troubadour ». Il pourrait sans doute revendiquer le rôle de maître-de-la parole qui, selon la tradition africaine, se confond avec une fonction de maître de la connaissance, voire de maître de vie. Mais dans un premier temps du moins, il préfère « deviser » avec ses proches en servant d'intermédiaire entre les êtres et le passé, l'ici et l'ailleurs, au rythme même de la vie.

Senghor veut illustrer la place qui revient au langage rythmé, c'est-à-dire la poésie comme accompagnement de toute vie et de toute pensée. C'est à une conclusion comparable qu'il parvient à la fin de Kaya-Mangan :

« Je suis le mouvement du Tam-tam de l'Afrique future. »
(*Éthiopiennes*, p. 109)

Parfois même, son rôle se réduit à celui de simple intercesseur, moins apte à traduire le rythme de l'Afrique que les instruments de musique :

« Le poème est comme une partition de jazz, dont l'exécution est aussi importante que le texte³¹²⁰. »

³¹ GASSAMA Makhily, *kouma*, Dakar, les nouvelles éditions Africaine, 1978.

³²Léopold Sédar SENGHOR, *Ethiopiennes*, pp. 160 – 161.

Cet effacement apparent du poète peut être interprété de deux manières. Il est possible d'une part de le mettre en relation avec l'épopée, dans laquelle, de façon très traditionnelle, la glorification d'un héros comme Chaka ou le Kaya-magan, la croissance de son nom, s'accompagnent à rebours d'une sorte de retrait du poète qui se laisse submerger par la voix qui l'habite. Mais on peut y livrer également une interrogation plus moderne, annoncée par Mallarmé, reprise ensuite par d'autres auteurs comme Paul Valéry³³²¹, tout particulièrement durant la première moitié du XXe siècle : le poète qui s'efface de la sorte montre qu'il est conscient du fait que la source de son inspiration, la parole, semble tarie. De ce fait, la matière diégétique première est victime d'une inéluctable répartition, d'autant plus que tout semble avoir été dit et écrit. Ces deux interprétations pourraient être examinées successivement à travers certains mythes et légendes que nous proposons d'étudier dans les propos qui suivent.

I. LES MYTHES : UNE CRISTALLISATION DE L'ORALITE

Le mythe constitue un élément fondamental dans la vie des sociétés à oralité. Investi d'une fonction incantatoire et désireux d'accéder aux vérités essentielles, Senghor ne peut se contenter d'être un observateur du monde réel. Même si son expérience de la vie constitue une composante fondamentale de son discours poétique, ce dernier ne trouvera sa pleine signification que confronter à des mythes. Ceux-ci, en effet, sont porteurs d'une pensée collective et leur enseignement cautionne, en quelque sorte, l'apport original du poète.

Le phénomène est particulièrement important chez Senghor : poète africain, il a été formé à l'écoute du poème oral qui, en Afrique, sous sa forme épique a été, durant longtemps, le seul moyen de transmettre des récits des cosmogonies. Ces récits, sont destinés à un double usage : instruire l'homme africain sur les fondements de sa culture ancestrale et lui permettre de s'insérer à son tour dans une continuité séculaire.

Telle est bien la démarche de Senghor, dont toute l'œuvre poétique baigne dans une atmosphère mythique. Tantôt on le voit recouvrir à un mythe reconnu pour exprimer son identité et cautionner sa propre pensée (Le Kaya magan), tantôt il adapte un mythe à un récit mythique pour l'associer à une problématique personnelle ou contemporaine (Chaka), tantôt il retient une sorte de mythe moderne (La danse). Tels sont les trois exemples que nous allons examiner dans les pages qui suivent, sans prétendre proposer ici un inventaire de tous les mythes cosmogoniques contenus dans *Éthiopiennes*.

³³ VALÉRY Paul, *OEUVRE I*, Gallimard, Paris, 1967

S'il faut théoriser provisoirement la position, il nous faut reconnaître dans les diverses démarches qui peuvent être adoptées par le poète que le véritable référence de l'œuvre est l'oralité au même titre que la vie quotidienne est marquée par référence à la doxa populaire sous forme de parole ritualisée ne serait-ce que dans les salutations quotidiennes où l'on remarque que l'Africain dans son vernaculaire s'intéresse au comment l'autre a passé le temps de l'absence. C'est ce que nous pouvons appeler référence primaire. En effet, à côté de cette première référence, nous avons ce que l'on pourrait appeler référence secondaire : les textes de l'oral à l'image des proverbes réalisent le fonctionnement de la nomination en langue. Nous avons un seul mot pour désigner une infinité d'objets dotés de propriétés communes à l'exclusion de leur différence. Aussi vrai qu'une feuille n'est jamais identique à l'autre, cela ne nous empêche de nommer les deux objets de manière identique. Voici comment Robert LAFONT exprime cette faculté linguistique sous la notion de praxème :

« La praxis linguistique rend compte du réel en transférant à l'*unité de typisation* toutes les occurrences dont la variété n'importe pas au message, en ramenant à l'unité de hiérarchie signifiante toutes les occurrences présentes en une. Le praxème ne produit du sens qu'en ce qu'il est cette double unité. »^{34 29}

Ce que réalise le praxème en langue se trouve effectué par les contes, mythes, proverbes, légendes, etc. dans le corps social. Cette dernière remarque va nous permettre d'observer les références du mythe du Kaya-magan au monde

³⁴Robert LAFONT, *Le travail et la langue*. – (1978; 134). – Flammarion. – Paris.-

1. 1. 3. LE MYTHE DU KAYA-MAGAN

Le personnage du Kaya-magan se situe au croisement du mythe et de l'histoire. Ce mythe est celui du roi légendaire Kaya-magan de la dynastie des Cissé* dans l'empire du Wagadou, plus tard empire du Mali.

Cet empire avait été formé vers le début de l'ère chrétienne par un peuple, les Soniqué, venus, selon la tradition, de la Palestine et d'Égypte, c'est-à-dire de l'Est de l'Afrique. L'histoire est celle de l'apogée de l'empire, au moment où le roi désigné par le titre de Kaya-magan, « roi de l'Or », dispose de richesses fabuleuses et d'un pouvoir absolu sur « les blancs du Septentrion » comme sur « les nègres du Midi ». Le poète suppose en effet trois temps sous cette figure de roi exemplaire : l'antiquité égyptienne dont seraient issus les *Soniké*, le temps des empires et le temps présent, soit près de cinq mille ans réunis dans une même continuité politique imaginaire. Il incarne la permanence de l'État africain.

Le héros de Senghor ne peut être considéré comme un personnage individualisé. Il est plutôt le Symbole et l'illustration d'un empire idéal qui s'étend sur une bonne partie de l'Afrique de l'ouest, on peut parler de personnage allégorique qui a influencé par sa structure et par son mirage les royaumes qui lui ont succédé parmi lesquels les royaumes sérère de Sine³⁵. La réactualisation de ce mythe dans les œuvres de Senghor procède de la mise en abîme qui permet de l'adapter aux problèmes actuels définis comme une quête d'identité dans une perspective de retour aux sources. Les « Guelowars »³⁶ sont mentionnés au nombre des sujets du roi. Jouant avec l'histoire et avec les siècles, le poète s'attache surtout à établir une filiation symbolique entre un roi « *personne première* » (vers 1), et ses peuples : le roi affirme fortement sa domination et la justifie implicitement par le lieu presque mythique qui est établi entre la terre et le souverain. Aussi est-il, maternellement, nourricier de son peuple :

« Mangez et dormez enfants de ma scène [...] Vous respirez par mes narines » (Éthiopiennes, p. 105-106)

Ce qu'il faut aussi constater, c'est que « La première personne » signifie à la fois le premier dans la hiérarchie sociale très structurée du système des castes sous l'empire et le premier au sens de référent, de fondation primordiale de l'Empire. Il fait pendant au personnage de Chaka qui connaît une véritable transfiguration au cours de son agonie de tyran qu'il était, il se transforme en chef dispensateur de paix et d'harmonie :

³⁵ MOHAMED AZIZA, *Biographie de Senghor*, Stoks, Paris, 1980

³⁶ Léopold Sédar SENGHOR, *Ce que je crois*, Grasset, Paris, 1988

« O Zoulou chaka ! Tu n'es plus le lion rouge dont les yeux
[Incendient les villages au loin » (*Éthiopiennes*, p.112.)

Kaya-magan est le réconciliateur de tous les peuples, le gérant de la paix : « *Et paix sur vous qui déclinez* » ; chaque ethnie vient des quatre points cardinaux au festin offert par le chef et passant par « les quatre portes sculptées ». Les Maures du Nord, les Sonikà et les Mandinuas du Sud, les transhumants, les peuples nomades de l'Est et de l'Ouest sont ici conviés.

« Pour les blancs du Sud Septentrion, les nègres du Midi d'un bleu si
doux :
Et je ne dénombre les rouges du ponant, et pas les transhumains au
fleuve »³⁷

Cette idée est exprimée poétiquement par la réunion de tous les éléments : « *Roi de la lune, j'unis la nuit et le jour* ». Il faut remarquer que cette conjonction des contraires est l'un des ressorts de la poésie qui marque fortement sa rupture avec le langage ordinaire de cette manière.

Mais le rôle nourricier du roi ne se limite pas à convier ses sujets à un festin ni à concilier en sa seule personne les antagonistes du monde, - jour et nuit, soleil et lune, gouvernant et gouverné, peuple du Nord et peuple du Sud, « oralité et scripturalité » -, il met aussi à la disposition de ses sujets la connaissance qu'il détient. C'est cela également la spatialisation de l'oralité.

Dans cette perspective, Kaya-magan devient cosmique et symbolique. Il est le roi de l'or, au sens mystique du terme, à la fois beauté et lumière. Il semble aussi être le pharaon d'Égypte qui réconcilia les terres du Nord et les terres du Sud, tout naturellement, il est maître de l'hiéroglyphe et escribergeant de la culture et de la spiritualité.

Le roi assure la pérennité du royaume car il joue le rôle du lieu entre le temporel et le spirituel. A la fois proche et lointain, il est en quelque sorte le double de visages familiers, mais aussi l'intermédiaire entre l'humain et le divin. Il a connaissance des secrets du cosmos et peut assurer la venue de la pluie et partant des moussons. Familier, il est père et mère à la fois. Les multiples images alimentaires font de lui une mère nourricière :

« Paissez mes antilopes, mes mamelles d'abondance et je ne mange
pas qui suis source de joie.

37Léopold Sédar SENGHOR *Éthiopiennes*, pp.104 - 105

Paissez mes seins forts d'homme, l'herbe de lait sur ma poitrine
Dormez faons de mon flanc »³⁸

L'allusion à la « *Sève vitale* » suggère plutôt l'image de l'arbre généalogique qui présente l'unité dans la diversité, il faut se rappeler ici que la famille africaine ne se réduit à sa dimension nucléaire ni à sa dimension étendue est parente toute personne qui partage le même aire géographique et partant les mêmes oralités : « *mangez et dormez enfants de ma sève* ». ³⁹
La formule rappelle également les paroles du Christ et lui confère l'image du Bon Pasteur. Chaka réconciliait aussi ces deux aspects : « *je ne suis pas la mère mais le père qui le tient dans ses bras* »⁴⁰.

Le roi assure la connaissance spirituelle et le domaine des signes et des secrets :

« Vous ne vous nourrissez seulement de lait, mais picorez la cervelle en sage » (*Ibid*, 109).

Enfin, le *Kaya-magan* apparaît sous le signe d'un poète à l'instar du Senghor. Il triomphe des choses secrètes, il communique avec l'innommable et a le pouvoir de métamorphose comme les sorciers.

Les premiers versets du *Kaya-magan* le présentent sous le visage d'Orphée, dont le chant était si suave qu'il charme même les bêtes sauvages :

« Paissez mais antilopes à l'abri des lions, distantes au charme de ma voix. Le ravissement de vous émaillant les plaines du silence . » (*Ibid*, p.114)

Le coryphée dira aussi à chaka :

« tu es l'amant de la nuit aux chevaux d'étoiles, filantes, le de vie
Créateurs des paroles
Le poète du royaume d'enfance. »(*Ibid.*)

Doué d'un pouvoir magique d'ensorcellement, il est également musicien, poète lyrique. Il est également sorcier en ce sens qu'il a le pouvoir de transformer la noirceur de la Nuit en transparence. Son domaine est le merveilleux et la création :

« *Roi de la nuit noire, de la nuit d'argent, roi de la nuit de verre* »
(*Ibid*,105-106) »

³⁸ *Ibid*

³⁹ *Ibid*

⁴⁰ *Ibid*

Enfin, il est le roi amant de l'étranger :

« L'étrangère aux yeux de clairière, aux lèvres de pomme de cannelle
au sexe de buisson ardent ». (Ibid. p. 107)

Ce dernier aspect rassemble toutes les caractéristiques du roi qui se fait poète pour chanter la femme, qui unit les peuples, qui réconcilia le Nord et le Sud. Son emblème est le « *croissant de lune* ». D'origine égyptienne, cet attribut mythologique de la divinité rassemble toutes les valeurs de ce père symbolique, chef politique, amant, prophète.

Kaya-magan incarne bien les différents visages de l'idéal politique parfait, garant de la paix, de la prospérité, de l'unité des peuples. Il est aussi protecteur.

Enfin, il est le poète dont le principe spirituel assure harmonie et lien avec les éléments premiers de l'univers. A la différence des autres références politiques du recueil, il est une figure sublimée, apaisée, triomphante.

Ainsi, du mythe de Kaya-magan, Senghor ne veut retenir que le lien entre la grandeur passée et future de l'Afrique. Son mouvement est de concilier le passé et le futur dans une perspective de retour aux sources.

Ce principe spirituel se fonde sur la générosité du prince nourricier envers tous les peuples. Il se renouvellera par les mêmes moyens, adaptés aux temps modernes : refus de la force brutale, amour de l'autre jusque dans sa différence, affirmation de l'identité africaine dans le respect de la tradition.

Ce qui était un mythe des origines est élargi, par la volonté du poète, à l'humanité entière. Aussi, ne s'étonne-t-on pas de trouver un caractère presque chrétien au don de roi du héros africain. Parallèlement, dans d'autres poèmes d'*Éthiopiennes*, dans l'« Absente » en particulier, on relèvera des allusions à ce passé mythique, à l'Éthiopienne, à la reine de Saba, aux « *voix lointaines et proches* » (*Éthiopiennes*, p. 153), toutes annonciatrices de la « *très bonne Nouvelle* ».

1. 1. 4. LE MYTHE DE LA DANSE : « LES HOMMES DE LA DANSE »

D'emblée, nous signalons qu'on peut avoir des mythes modernes, voire contemporains, qui ont pour objet un homme vivant, un fait actuel : la danse chez les négro-africains.

Les hommes de la danse, cette expression empruntée à la « prière aux masques »³⁰ rend compte de la façon dont Senghor arrive à donner le pouvoir d'un mythe à ce qui est un simple fait de civilisation. L'importance de la danse comme mode d'expression de l'homme africain est un fait connu. Lorsque Senghor veut faire entendre à la princesse la force de son désir, ne s'écrie-t-il pas :

« *Je danserai devant toi la danse de la tournada .* » (*Éthiopiennes*, p.100).

Mais la danse est aussi perçue par le poète, au même titre que le tam-tam ou le chant, comme accompagnement d'actes essentiels, comme mode de communication irremplaçable et comme moyen d'accès aux réalités initiatiques.

C'est ainsi que « *l'homme terrasse la bête [...] dans une danse rutilant dansée sous l'arc-en-ciel des Sept-Voyelles* » (Ibid, p.100).

C'est ainsi également que, associant l'homme au cycle saisonnier, les jambes reverdissent « pour la danse de la moisson » (Ibid p.113). Associée à la musique, la danse permet à Harlem d'oublier le monde même de New York et de voir ce qui échappe au profane :

« [...] Voici ce qu j'ai vu à Harlem ! Une brise verte de blés
Sourdre des pavés labourés par les pieds nus, de danseurs danse
croupes.
Ondes de soie et reines de fers de lance, ballets de nénuphars et de
masques fabuleux. » (Ibid, p. 116-117)

Il suffira que le sang noir « *déraille les articulations, comme une huile de vie, pour que soit retrouvée l'unité perdue, l'idée liée à l'acte l'oreille fabuleuse* ». (Ibid, p.117)

Mais c'est surtout dans le poème « *princesse ton Épître ...* » dans *Épîtres à la princesse* que se trouve illustré le rôle de la danse comme « huile de vie ». Elle est moyen de communication avec l'autre. La danse représente un rituel tellurique. Elle établit une relation sensuelle et sexuelle à la terre et métamorphose le corps du danseur en une profusion animale ou végétale :

³⁰ Léopold Sédar SENGHOR, *Chant d'ombre*, Seuil, Paris, 1945

« Linga, ses pieds sont deux reptiles, des mains qui massent des pillons
qui battent des mâles qui labourent

Et de la terre sous le rythme, sève et sueur, une onde odeur de sol mouillé

Qui tremule les jambes de statut, les cuisses ouvertes au secret

Déferle la croupe, creuse les reins tend ventre gorges et collines »

(Ibid, p.144)

Danse d'envoûtement qui a valeur d'introduction et d'adhésion au cosmos : « Retiens
ce message princesse, nous rêvons le ciel et la terre » (Ibidem, p.144)

Le Kayan-magan et la danse montrent combien les mythes, traditionnels ou non, trouvent leur place dans l'imaginaire senghorien, comme autant de composantes de cosmogonies inhérentes à l'univers mythique des Africains. Le cas est encore plus net lorsqu'on voit comment Senghor hisse Chaka à la hauteur d'un mythe et lui donne une signification personnelle.

1. 1. 5. LE MYTHE DE CHAKA :

L'histoire de *Chaka* n'est pas, à proprement parler, un mythe traditionnel, puisque le personnage appartient à une histoire ou plus exactement s'appuie de manière allusive sur les données de l'Histoire telle qu'elles ont été rapportées par Mofolo³¹. Mais de la carrière du héros zoulou, il retient surtout une cruauté qui a, apparemment, amené Chaka à faire taire en lui tout sentiment humain, pour assurer le triomphe d'une cause qu'il estimait juste.

A première vue, c'est très étonnant de voir des massacres d'innocents. Senghor apôtre de la paix, de l'amour et du respect de l'Autre, du dialogue des cultures et du refus de la violence, s'attache à comprendre, à défendre, et même, enfin de compte, à réhabiliter « un boucher sanguinaire ».

Le choix de Chaka tient au rôle que ce dernier a affectivement joué au XIXe Siècle dans le cadre de l'Afrique australe : il a organisé tout un empire qu'il a dirigé d'une main de fer, il a imposé à ses sujets une rigoureuse organisation militaire et s'est attaché à mettre fin à tous les antagonismes, querelles de personnes ou rivalités tribales, qui sont la plaie du continent africain, il a gouverné en chef d'État responsable et non en chef de clan, même si ce choix lui imposait de douloureux sacrifices tels que « *le sang de l'être le plus cher* » (*Éthiopiennes*, p. 123).

³¹ Tomas MOFOLO, *CHAKA*, Gallimard, Paris, 1925

Au moment où, au milieu du XXe siècle, la décolonisation étant déjà prévisible, les Africains s'interrogeaient sur l'avenir de leur continent, l'histoire de Chaka semble exemplaire à nombre d'entre eux.

Aussi inspira-t-elle plusieurs écrivains africains. Le succès momentané de l'entreprise de Chaka avait apporté la preuve que l'Afrique était capable, dans certaines conditions, de s'organiser et de retrouver un prestige depuis longtemps perdu. En ce sens, Chaka doit être rapproché du Kaya-magan : l'un et l'autre illustrent cette Afrique des empires dont Senghor déplorait la mort, dans la « *prière au masques* ». (voir, *Chants d'ombre*, 1945)

En tant qu'homme politique informé du passé de l'Afrique et attentif à son avenir, Senghor se sert de Chaka, personnage emblématique dont il fait un véritable mythe pour répondre aux questions qu'il se pose en tant qu'Africain et en tant qu'homme.

C'est bien du continent africain que témoigne Chaka, en dehors de son espace « Zoulou » et de son temps historique. Les référents du Kilimandjaro, au vent d'Est et au Zambèze sont significatifs, de même que les allusions historiques à la colonisation de la main-d'œuvre noire en Afrique du Sud. De ce fait, l'interprétation du personnage de Chaka est ambiguë : c'est le personnage historique qui a dû lutter contre ses propres frères, combattant l'inefficacité de ses sujets, « *basse-cour cacardante* ». Mais ce n'est pas Chaka, c'est l'homme du XXe 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, par l'exploitation de l'homme et du continent. Senghor fonde le comportement de Chaka sur la juxtaposition de deux moments de l'histoire. Cette juxtaposition est un moyen formel d'instituer une identité entre les contenus des deux périodes.

Le chef du XIXe siècle a eu effectivement un projet politique, il voulait répandre « *endre pour les semilles d'hivernage* » (*Éthiopiennes*, p.120) et « *préparer les moissons à venir* », mais c'est un homme du XXe siècle qui a fait le constat d'une situation intolérable : « *pouvais-je rester sourd à tant de souffrance bafouées ?* » (Ibid, p. 124).

Le problème posé par le comportement de Chaka admet donc deux réponses : on peut voir en lui un dictateur avide de pouvoir, et prêt, pour établir à tous les sacrifices, y compris celui du « *sang de l'être le plus cher* ». On peut aussi le considérer comme un homme révolutionnaire, contre l'oppression, désireux de « *paternité* » autant que d'« *égalité* ».

Autorité ? Fraternité et égalité? Le problème posé par Senghor devient un problème d'ordre moral : c'est au total, celui que pose l'exercice du pouvoir. Exercice solitaire, confie le personnage de Chaka. Par ce biais, ce mythe du héros zoulou devient le mythe personnel de Senghor et la justification qu'il propose de Chaka est l'illustration d'un débat intime du poète :

« Je deviens une tête un bras sans tremblement, ni guerrier ni boucher
Une politique tu l'as dis. Je tuais un poète, un homme d'action seul
Un homme seul et déjà mort avant les autres, comme ceux que tu
 plains
 Qui saura ma pression ? » (*Éthiopiennes*, p. 122)

Au cours du débat qui se poursuit entre Chaka, la voix blanche des Européens et le divin, c'est le débat entre Senghor et lui-même qu'il exprime. Il est significatif que, à la manière des poètes de Renaissance qui aimaient à se présenter dans un coin du tableau, Senghor se dévoile sans ambiguïté dès la première parole de Chaka mourant. C'est bien l'auteur d'*Éthiopiennes* et non le chef zoulou qui parle. Autrement dit, il y a un renvoi réciproque entre le mythe de Chaka et le projet politique de Senghor dans une perspective de mise en abyme en miroir. L'autobiographie de Senghor éclaire le mythe de Chaka et inversement, Chaka permet à Senghor de prendre les décisions qui s'imposent à lui en tant qu'homme d'état :

« Lion d'Ethiopie tête debout
 Me voilà rendu à la terre
 Qu'il est radieux le Royaume d'enfance » (*Éthiopiennes*, p. 118)

Simultanément ou successivement, il révèle ses difficultés d'homme politique, d'amant, de poète. Un problème se pose chez Chaka entre l'amour et l'action.

Chaka se dit prêt, pour l'amour de son peuple, à sacrifier sa vie personnelle et l'amour de Nolivé : il ne veut pas se permettre ni le doute ni la « *faiblesse des entrailles* ». Senghor plongé, lui aussi, « *dans les abîmes de sa négritude* » (Ibid, p.121) est, de même, écartelé entre l'amour et l'action au point que dans son imagination, la destinée de Chaka lui apparaît comme une illustration de la sienne propre.

La mort de Nolivé correspond dans la vie de Senghor à l'inévitable éloignement de l'épouse qui est bien pour lui une « *négresse blonde* » (Ibid, p.121). Le cheminement de Chaka est comparable à celui des *Épîtres à la princesse*. Pour Senghor, après les années de tourment d'attente, de pulsion sexuelle survient la mort symbolique de la princesse ; elle est aussitôt suivie de la certitude d'une renaissance par-delà la mort terrestre :

« *Tu fleuriras au jardin de mon cœur* » (Ibid, p.146).

Chaka, de son côté, errant comme une cavale rongée d'un mal sans nom, n'a cessé de penser avec un sentiment de culpabilité au corps puisque le politique chez lui n'est pas doublé d'une poétique. C'est pour cette raison que Senghor entend redevenir seulement poète au détriment du politique :

« *Mort le politique [...] vive le poète* » (Ibid., p.130).

Tout ce que Senghor attendait de la poésie, de l'Afrique et de ses traditions, tout ce que lui laissait espérer l'Absenté, autre image mythique, est donné à Chaka au terme de sa trajectoire terrestre :

« La bonne Nouvelle d'un Afrique puissante,
le soleil du monde nouveau » (Ibid, p. 133).

Le héros dépasse le mythe initial, avec le sanguinaire personnage de Moufoulou : au sortir de son « purgatoire », il est le poète tel que Senghor l'imagine, « *celui qui accompagne* » (Ibid, p. 132), celui qui adhère au rythme, celui dont la « passion débouche sur une lutte harmonieuse ». Peut-être même se confond-t-il avec une lointaine image du Christ.

CONCLUSION

Cette primauté du poétique sur le politique est une conséquence de l'initiation puisée dans le retour aux sources à travers les traces de l'oralité. Mais il faut nuancer ici la position, il s'agit exactement de faire du poétique un instrument politique. En effet, dans la volonté scripturale de Senghor s'affiche visiblement la tradition orale qui organise toute la vie politique et économique dans le passé. Les contes et légendes ou mythes n'ont pour objectif que de déterminer le mode de vie de la population et d'anticiper et de gérer les conflits par référence aux textes oraux sous les arbres à palabres.

Aussi allons-nous voir dans la deuxième partie de ce travail les procédés scripturaux qui transposent l'oralité en écriture. Autrement dit comment se fait l'expansion de l'oralité dans l'écrit.

DEUXIEME PARTIE

LES STRATEGIES SCRIPTURALES

2. 0. INTRODUCTION

Les stratégies scripturales occupent la deuxième partie d'une tentative qui cherche à mettre en évidence les relations existant entre cette écriture et l'univers de l'oralité. Interrogeant ces stratégies au niveau de l'écriture, de l'œuvre, du texte, cette première étape doit conduire l'analyse vers ce qui semble constituer la force de cette parole singulière ainsi que la puissance de son esthétique scripturale dans sa filiation inséparable du procès d'élaboration de l'œuvre dans laquelle le poète s'expose.

Ainsi, amorcer ce parcours en commençant par cette dimension obéit au souci de partir de l'écriture elle-même, telle qu'elle s'envisage et se revendique. S'inscrivant dans la recherche de formes nouvelles, ces stratégies scripturales tentent de redéfinir l'œuvre, le texte et l'écriture elle-même, l'œuvre produisant sa propre réalité intérieure.

Il s'agira de saisir tout d'abord les sources constantes de la création poétique de Senghor ; sans quoi, on ne parlerait pas de parole poétique. Nous essayerons de dégager comment celles-ci se manifestent par leurs propres forces créatives, signifiantes en elles, comme invention du monde et de l'homme. Mais aussi invention perpétuelle et harmonie pour un devenir de ces derniers.

Par ailleurs, nous nous efforcerons de comprendre comment les stratégies scripturales adoptées obéissent au principe qui met l'accent sur le fonctionnement global du texte qui se rattache au style oral. Et la mise à nu du procès d'énonciation. Enfin, les stratégies scripturales inscrivent dans l'écriture un désir de transformation orchestré par la force de l'imaginaire.

Ainsi, de la parole poétique au mouvement de l'écriture, cette première partie de notre travail se propose de découvrir une écriture dont les préoccupations semblent s'orienter vers ce qui la fonde et en fait une « parole unique » et « fécondante ».

LA PAROLE POÉTIQUE : DE LA POÉSIE À LA MUSIQUE

Dans tous les textes où il compare la poésie européenne et la poésie traditionnelle négro-africaine, Senghor revient toujours à cette définition de la poésie : « de parole plaisante au cœur et à l'oreille ». C'est la définition même de la poésie négro-africaine, fondée sur le plaisir de la nomination, des images analogiques mélodieuses et rythmées. Le poète lui-même écrit :

Quand j'ai à écrire un poème [...] ce qui me vient d'abord ce sont des mots, ce sont certaines répétitions, c'est un certain rythme et moi je dis ma vision³²

Ainsi, dans ce chapitre, nous étudierons spécialement le plaisir de la nomination, la force des images et la magie du rythme, de la mélodie.

2.1.1 LE PLAISIR DE LA NOMINATION

Dans la poésie traditionnelle négro-africaine, la nomination occupe une place importante. Le fait de nommer joue un rôle essentiel dans la plupart des poèmes du recueil *Éthiopiennes*. On y remarque parfois un véritable plaisir de nomination.

Partant, la terre réelle où Senghor a vécu les premières années de sa vie nous apparaît par la simple magie de la nomination :

« La moitié de mes poèmes, dit-il m'ont été inspirés par deux cantons celui de Joa*1 où je suis né, et celui de Fima*, près de Djilor* où j'ai passé mon enfance »³³.

Aucun des endroits nommés, où qu'ils soient cités dans le recueil, ne sont inventés ; ils attestent au contraire des souvenirs personnels précis. Les petites villes, les lieux-dits du royaume du Sine sont là : *Mbour**, *Ngassobil**, *Joal*, *Fima*, *Fa'oye**, ainsi que plus largement les « pays hauts » entre Gambie et la vallée du *Dyéri**, le massif du *Tangant**. A la façon de Marcel Prost, le simple pouvoir évocateur de noms propres donne un parfum d'Afrique, aussi bien aux lecteurs familiers des lieux qu'à celui pour qui ils sont inconnus ; mais encore, on peut dire que le poète invoque le lieu de sa terre natale pour qu'il l'aide à féconder à travers l'écriture l'héritage d'une culture bafouée.

³²Léopold Sédar SENGHOR, *Éthiopiennes*, p. 166.

³³ Biographie de Senghor par Aziza, p.33.

* : voir Annexe/ Carte.

La nomination des éléments du paysage ou des réalités africains contribue à créer une atmosphère africaine. Au cadre géographique de noms s'ajoute la réalité concrète des plantes, des animaux, du paysage avec lequel le poète nègre communique que la création littéraire ou poétique de l'enfant sérère essaye de révéler de façon « analogique ». Le « *caïman musqués* », le *lamantin* aux yeux de mirage* », les *iguanes*», les « *tsé-tsé** »les *tségomuyas** », « les *élymes** de sable », les palmiers de *Katamague** », le « *Cohlos permos** » « le tamarin », l'odeur de « *pomme-cannelle* », « les *alizés** » qui guérissent les fièvres », les « *poto poto** », « le buffle et le Lyon », le « *Yèlas** et les *lélés** » ... la liste est longue qui colore la palette d'un tableau de l'Afrique, une Afrique faite d'un profond élan vital, d'un dialogue entre l'homme et la nature et l'omniprésence du présence de puissance tutélaire, qu'elle soit ancêtre prestigieux ou divinité cachée. Dans « *Teddungal* », le son, la couleur et le parfum de la brousse sont assimilés à un bestiaire évocateur :

« Or les scorpions furent de sable, le caméléon de toute couleur.
Or les rires des singes secouent l'arbre des palabres, comme peau de
panthère les embûches zébraient la nuit »³⁴.

Tout cet ensemble contribue à créer une atmosphère de sensualité à une fécondité que la présence des hommes renforce dans un paysage fort en couleur et en son. Le « *Royaume d'enfance* » est un lieu habité par les personnages ordinaires du quotidien, bergers, piroguiers, paysans, et surtout par la chaude présence des femmes, des mères, des amants.

La nomination est posée comme un fait important car les êtres et les choses ne semblent pouvoir commencer à exister que quand ils sont nommés. Le nom est créateur, le nom fait vivre l'être, la chose ou l'objet. Senghor l'affirme à une belle image de l'*Absente* :

« Donc je n'aimerai les choses futiles qui fleuriront de ma
nomination. »³⁵

La simple nomination fait fleurir les choses et la seule profération du « mot explosif », 'teddungal', suffira à provoquer un nouveau rapport au monde :

« Ce fut un grand déchirement des apparences, et les hommes
Restituer à leurs noblesses les choses à leurs vérités »³⁶

Le poète noir semble pittoresque c'est bien malgré lui aux regards des lecteurs blancs. Les objets qu'il mentionne, les mots qu'il emploie appartiennent à la réalité de leurs vies quotidiennes. Il ne répond pas au désir, propre à la poésie occidentale, de recourir à des métaphores. En effet, les mots africains sont descriptifs et rarement abstraits.

³⁴ Léopold Sédar SENGHOR, *Éthiopiennes*, p.108

³⁵ Ibid., p. 106

³⁶ Ibid., p 109

Le poète exprime immédiatement ce qu'il voit, ce qu'il sent. Cette authenticité plus ouverte qui tourne autour de la nomination constitue une des sources de la parole poétique négro-africaine et contribue bien évidemment à ces stratégies scripturales.

Les noms, les lieux, la société concourent à rendre présente la terre africaine par le biais de la nomination. Mais si la nomination fait exister les choses, les êtres, si elle permet au poète d'exister avec ces derniers, la nomination débouche également sur ce qui ne peut être nommé, ce qui est au delà du langage, du nom, comme dans les « Épîtres à la princesse » :

« Ils ont neuf noms pour nommer les palmiers,
mais le palmier n'est pas nommé »³⁷.

L'essentiel est que ce qui échappe au nom, au langage doit être exprimé par image. C'est dans cet esprit que nous parlerons dans les propos qui suivent de la force des images.

2.1.2 LA FORCE DES IMAGES : L'IMAGE ANALOGIQUE

Comme nous venons de le souligner, en Afrique noire, le poème, ce sont « des paroles plaisantes au cœur et à l'oreille. » Ce ne sont pas des idées, pas même des sentiments comme tels. C'est « le bien dire » parce que le dire accordé au cœur est consonant à l'oreille. Mais encore, pourquoi « au cœur » ? Parce que les paroles, pour charmer au sens étymologique du mot, pour « incanter », 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 signifiant sous le signifié au moyen du rythme.

Il faut souligner que l'image analogique est bien plus complexe qu'on ne le dit généralement. Pour les Négro-africains, la réalité d'un être, voire d'une chose, est toujours complexe puisqu'elle est un noeud de rapports avec d'autres êtres, d'autres choses. L'Afrique connue avec tous les éléments de la nature :

« Dans ce monde de la participation, les principaux éléments du milieu, l'arbre, l'animal, le phénomène naturel sont vécus comme image analogique, comme symbole ».³⁸

Sans définir théoriquement ce qu'on attend par image analogique, Senghor illustre ce concept dans la postface d'Éthiopiennes en ces termes :

³⁷ Ibid., p. 107

³⁸ *Liberté I*, P. 283

« Le mot est image analogique sans même le recours de la métaphore ou de la comparaison. Il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le sens sous le signe car tout et signes et sens en même temps pour le négro-africains : chaque être et chaque chose mais aussi la matière, la forme, la couleur, l'odeur, et le geste et le rythme, et le ton et le timbre, la couleur du pagne, la forme de la kôra, le dessin de sandale de la mariée, le pas et le geste du danseur et le masque »³⁹

Pourquoi ceci s'exprime-t-il par image analogique plutôt que par concept ? C'est d'abord parce que le nègre ainsi que pour les autres races et les autres ethnies, pour connaître la nature et agir sur elles, ont, à leurs dispositions, la « sensation », la « raison » et le « désir »⁴⁰ ou pour employer les termes modernes de Descartes, qui reprendra l'idée dans *Les Méditations*, le « sentir », le « penser » et le « vouloir ». Il se trouve d'autre part que le nègre a une sensation profonde et nuancée en même temps comme vient d'y insister Dominique Zahan.⁴¹

La distinction occidentale entre le signifiant et le signifié, le signe et le sens est de ce fait dépassée. L'analogie est affirmation d'une concordance entre l'image et l'être. Deux signes s'associent par la vertu d'un simple trait qu'il partage.

C'est-à-dire que le sujet parlant associe les deux signes linguistiques soit en rapprochant leurs signifiants entre eux soit en rapprochant leurs signifiés entre eux. Prenons par exemple le vers suivants :

« *Je suis le tam-tam [...] force de l'Afrique* »⁴²

³⁹ Senghor, Coll. Que sais-je ? PUF, Paris, 1948, pp 158-159

⁴⁰ Aristote, *Ethique à Nicomaque*, Vrin, Paris, chapitre VI, 2. 1971

⁴¹ ZAHAN Dominique, *la Dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris/la Have, Mouton et Compagnie, 1963

⁴² *Éthiopiennes*, p.105

On peut représenter leurs associations par le schéma suivant :

Signifiant (A) (Je) = Senghor	Signifié (A) Senghor, poète artiste et messenger de l'Afrique noir	
	Signifié (B) Tam-tam, instrument d'art musical d'accompagnement. dans la vie culturelle et traditionnelle négro-africaine l'instrument joue le rôle de messenger	Signifiant (B) Tam-tam

Ici, le rapport métaphorique entre poète et tam-tam est motivé par l'analogie entre le fait de l'art et du message. Nous avons donc une association de signes par similarité des sens. C'est-à-dire qu'on a rapproché les deux signifiés entre eux pour trouver les éléments qui vont de pair entre les deux signifiants : le poète (je) et le tam-tam.

Ce n'est pas la première fois que la pensée négro-africaine aura procédé à une découverte scientifique. Or, cette réalité multivalente, la raison discursive et l'expression discrète ne peuvent l'embrasser intégralement, qui simplifie, et d'une manière univalente, tandis que la raison intuitive saisie l'absence de rapport, dans leur quantité, bien sûr mais surtout dans leur qualité.

Pourquoi celle-ci s'exprime-t-elle par image analogique qui suggère l'équation « signifiant = signifié » ? D'autant qu'il est vécu par le maître de la parole, par le poète et que les images analogiques ne sont pas isolées les unes des autres. C'est ce qui fait la différence entre l'allégorie et le mythe. La poésie issue de la renaissance, la poésie discours lyrique, est toujours une sorte d'allégorie. Une suite de mots concrets et abstraits, de comparaison et de métaphores, le tout relié par un fil logique. D'où l'absence de secret et, partant de substance. Le mythe, lui, est un ensemble, une symbiose d'images analogiques, de comparaisons, encore plus de métaphores, liés par leur qualité, c'est-à-dire leur sens, parce que participant toutes à l'expression intuitive, ontologique. Ce qu'éprouve l'étude d'*Éthiopiennes* nous nous contenterons ici d'un extrait tiré d'un poème de cette œuvre qui s'intitule *L'homme et la bête* (pour trois tabala ou tam-tam de guerre)

« L'homme et la bête ».

[...]

Un long cri de comète traverse la nuit, un large

Clameur rythmée d'une voix juste.

Et l'homme terrasse la bête de la glossolalie d'une [chant]

Dansé
Il la terrasse dans un vaste éclat de rire, dans une danse
Rutilant dansée.
Sous l'arc- en- ciel de sept voyelle. Salut Soleil- le- vent
Lion au-regard- qui tue
Donc salue Dompteur de la brousse, toi Mbarodi !
Seigneur des forces imbéciles
*Le lac fleuri du Nénuphar, aurore de rire divins.*⁴³

En observant ce passage, nous trouverons une suite d'images analogiques, et pas un mot d'abstrait. Et s'il y a dans le poème un mot logique, « donc », une conjonction de coordination, c'est une exception qui confirme la règle, mais quel est le thème du poème ? C'est sans doute la puissance de la parole poétique mais aussi le plaisir du cœur et de l'oreille qu'elle procure, mais encore l'idée que la règle des règles est de « plaire », pour parler à l'instar de Molière. Et ce mythe, très ancien en Afrique noire, du Dieu-Soleil, Lion, dans le cadre totémique, symbole de la puissance est vécu par le poète, qui est où se fait du clan du Lion. Mais le Dieu, ou le « seigneur » que voilà n'est pas seulement signe et sens de la puissance ; il est de Beauté et de Plaisir en même temps, comme la parole poétique d'où l'on peut se demander si le Lion est symbole de la parole ou celle-ci de celui-là .

En tout cas, l'image analogique a pour objet de rendre compte d'un rapport entre l'être auquel elle s'applique et l'objet qui le traduit dans sa vérité essentielle. Aussi, la médiation de la comparaison est-elle relativement rare. De même, le poète se dispense souvent comme nous l'avons déjà vu du verbe « être » pour affirmer l'identité. Il laisse à celle-ci le soin de s'imposer d'elle-même par simple juxtaposition sans être explicitée :

« Croupes ondes de soie et sains de faire de lance, balai de Nénuphars
et de
masque fabuleux. »⁴⁴

Le résultat est que les lecteurs se sentent invités à participer au mouvement même de la pensée de l'auteur, à suivre les incertaines impulsions de sa sensibilité car l'image est le fil qui conduit le cœur au cœur, la seule flamme qui consume et consomme l'âme.

« De la tête [du poète bien sûr], de sa langue, de sa plume, de sa peau, jaillissent donc les images [...] images touffues, changeantes, tournantes, tout en rythmes et couleurs, tout en sucs et sève : image vivante »⁴⁵

Ainsi, tout au long de notre analyse à propos de l'image, notre but c'est de montrer comment la parole du nègre est « plaisante au cœur » et de quelle manière les images elles-

⁴³ Léopold Sédar SENGHOR, *Éthiopiennes*, pp. 98-99

⁴⁴ Ibid, p. 117

⁴⁵ Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté I*, p. 367

mêmes structurent le texte. Il nous reste à montrer comment la parole poétique est plaisante à l'oreille. Ce qui nous amène tout naturellement à examiner le rythme et la mélodie.

2. 1.3 LE RYTHME ET LA MELODIE

Les vertus de la puissance de la parole poétique nègre, outre l'image analogique, sont essentiellement le rythme et la mélodie. Si nous avons dit vertus au lieu de qualité, c'est parce qu'il s'agit de la puissance, de la mélodie et du rythme comme forces créatrices.

Nous parlerons d'abord du rythme car c'est celui qui engendre non seulement la mélodie mais aussi l'image par son élan itératif et partant, suggestif, créatif.

On a coutume de dire que le poète de la négritude reproduit le rythme des Tam-tam qu'on entend dans leur vers battre le tempo de la musique africaine. Senghor lui-même fait longuement référence à cette notion du couple son et rythme dans la postface d'*Éthiopiennes*.

« Les poètes nègres [...] sont avant tous des « auditifs », des chartres. Ils sont soumis tyranniquement à la musique intérieure », et d'abord au rythme [...] nombril même du poème, le rythme, qui naît de l'émotion, engendre à son tour l'émotion »⁴⁶.

Les poèmes eux-mêmes affirment que le rythme est l'essentiel, comme ces deux vers du « Kaya-magan » :

« car je suis le deux battants de la porte, rythme linaire de l'espace et le troisième temps
car je suis le mouvement du Tam-tam de l'Afrique future »⁴⁷.

Poème tam-tam donc, certes, cependant la question du rythme dans la poésie senghorienne n'est pas simple, les moyens qu'il utilise sont nombreux, fonctionnent dans des domaines différents et créent une variété d'effets importants, un tissu rythmique au niveau du vers, du poème, voire du recueil.

Au niveau du vers, les effets phoniques abondent, certaines versets sont tissés d'allitérations et d'assonances, comme celui-ci, tiré du *Téddingal* : « *Belle ô Khassonkhée parmi tes égales ô grand libellules les ailes déployé est lentement vivant au flanc de la colline de Bakel* »⁴⁸ : Rythmé par le [l], dans l'instrumentation des assonances de [e], et [ɛ] et [ā], ou ce second qui vient d'*Autres champs...* : « *par delà quelle nuit d'orage depuis trois jours se*

⁴⁶ *Analyse et réflexion sur Léopold Sédar Senghor*. Ellipse, Paris, 1997

⁴⁷ Léopold Sédar SENGHOR *Éthiopiennes*, p. 115

⁴⁸ Léopold Sédar SENGHOR *Éthiopiennes*, p. 114

cache ton visage ? », où l'assonance en [a] se combine avec des allitérations en [j] et en dentales renforcés par le [k] et le [R].

Nous trouverons parfois à la limite du jeu des mots, comme dans ce vers de l'*Absente* : « *des choses mortes sous l'aigre érosion de la région* »⁴⁹. Les effets sont parfois plus subtils, comme dans les versets suivants « *mais informe la Bête dans la boue féconde qui nourrit tsétsé tségomyas* »⁵⁰ où les consonnes sont reprises inversées.

Ces effets sont importants, mais ne suffisent pas à rendre compte des effets rythmiques créés par Senghor dans ses vers. Il faut encore parler de sa métrique. Cette dernière est variée, de même que les formules de ses vers : ils vont de l'octosyllabe (« *mais le poème est lourd de lait* » (Éthiopiennes, p.115), à de très longs vers comme dans le même passage « *j'ai la confiance de mon peuple* », « *on m'a nommé l'itinérant* », « *ambassadeur du peuple noir, me voici dans la métropole* » (Ibid p. 235) ; Très souvent ses vers se décomposent en des formules métriques classiques, des décasyllabes (« *c'est toi qui m'a tiré dans les soleils, au fond des yeux de toutes les Greta* »⁵¹). Mais encore (« *vous êtes belles jeunes filles et vos gorges d'or jeunes filles par la voix du poète* »)⁵². L'alexandrin semble plus rare alors qu'il ne l'est pas chez un poète comme Césaire⁵³. Souvent, il est comme évité et le vers tombe sur le onze, treize ou quatorze syllabes au lieu de douze.

Les versets naissent de la composition de ces divers mètres. Senghor est très conscient de ces effets, lui qui en 1971 a écrit à Renée Thillot :

« La plupart des versets se composent en deux groupes de mots [...] avant Éthiopiennes je ne comptais pas ce nombre de syllabe contenue dans chaque verset ou dans chaque groupe de mots [...] après Éthiopiennes, j'emploie régulièrement un nombre paire de syllabes mais pour obtenir un certain effet, j'emploie, plus rarement, un nombre impaire. »⁵⁴

Ce qu'il faut retenir ici c'est que l'octosyllabe est destiné à rompre le rythme du verset pour faire état d'une constatation ou d'une information importante par exemple ; « *mais le poème est lourd de lait* »⁵⁵

Les décasyllabiques, souvent isolés, destinés à mettre en valeur une idée importante. A titre d'exemple : « *je pense à toi Princesse de Briborg* »⁵⁶ L'alexandrin plus ou moins

⁴⁹ Ibid. p. 115

⁵⁰ Ibid. p. 235

⁵¹ Ibid

⁵² Ibid

⁵³ Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, Paris, 1947

⁵⁴ Cité in R. THILLOT, *Le Rythme dans la poésie de Léopold Sédar SENGHOR*, Nouvelle Présence Africaine, Paris, 1979, p. 157

⁵⁵ Éthiopiennes, p. 115

réguliers, empreints de la solennité d'une mission ou d'un geste rituel. A juste titre : « *ma gloire est de chanter le charme de l'absente* »⁵⁷.

Enfin l'hexasyllabes (vers de six syllabes) rarement employés seuls, ont pour effet généralement de souligner une opposition ou une injonction (« *chair noire de lumière* »)

Ce qu'il faut souligner ici, ce que le verset, avec sa richesse et sa puissance dans le champ scriptural pourrait s'opposer au rythme syllabique de la prosodie française : toujours à tous les métissages, Senghor au contraire suggère que « *le rythme binaire du verset classique [en principe partagé en deux parties égales] peut rendre cet halètement despotique du tam-tam. Il suffit de le bousculer légèrement pour [rompre] le rythme de base.* ».

Cependant, au niveau du poème, le rythme est soumis à deux autres facteurs : l'instrumentation et la répétition.

Nous avons constaté que chaque poème d'*Éthiopiennes* est en effet précédé de l'indication d'une instrumentation :

« *L'Homme et la Bête* » (pour trois tabalas* ou tam-tam de guerre).

Ce poème liminaire est une cosmogonie, un exorcisme contre le mal, un combat épique fondateur, similaire aux légendes du monde grec antique évoquant le combat des dieux de l'olympes* contre les géants. La fin proclame la naissance du monde « *aurore du rire divin* ». Le poème doit imposer un rythme dynamique, presque agressif pour suggérer la lutte du bien contre le mal.

« *Congo* » (:guimm* pour trois Korâs* et un balafong*).

Le genre du guimm correspond exactement à l'ode européenne, champ et poème, souvent d'éloge ou de plainte. Ici, il s'agit de l'éloge du fleuve congo.

La Kôra est l'équivalent de la harpe. Elle comporte de seize à trente-deux cordes et domine largement le recueil. Sa sonorité mélodieuse, aigüe et suave convient parfaitement au chant panégyrique dont elle est l'accompagnement obligé.

Le balafong est une espèce de xylophone placé sur des calebasses et sert en tant que percussion à souligner le rythme dans les registres aigus.

⁵⁶ Ibid, p. 136

⁵⁷ Ibid, p. 110

« Le Kaya Magan* », « Messages », « Teddungal* », « L' Absente », les « Épîtres à la princesse » comportent la même indication.

Ce sont des poèmes d'éloge qui chantent respectivement les héros, les nobles, la princesse disparue. Ce sont des guimms pour Kôra.

« A New York » (pour un orchestre de jazz : solo de trompette).

C'est le seul poème dans le recueil dont les instruments de référence forment un orchestre et qui bien évidemment suggère la spécificité de l'Afro-américain, particulièrement symbole de la négritude à cette époque, la trompette.

« Chaka* », (poème dramatique à plusieurs voix).

À la lisière du théâtre et de l'opéra, Chaka privilégie la voix humaine pour mettre en scène le martyr du chef zoulou. Il rappelle la nécessité de dire le poème et ne pas se contenter de le lire.

« La mort de la princesse » (pour un tam-tam funèbre).

Fondamental à l'esthétique du poète, le tam-tam souligne le rythme, la force, l'éternelle et puissante monotonie de l'Afrique. Instrument plus solennel et grave, il est là pour souligner les bases et l'ascension. De surcroît, il est funèbre, sans doute plus lent et plus sonore. Il s'agit d'un éloge.

Les « Autres chants », sont principalement sous le signe du Kham*, guitares teracordes*, d'ordinaire employés pour accompagner l'élégie.

Genre plus personnel et plus intime, l'élégie semble être réservée à la poésie amoureuse et à l'expression de nostalgie.

Cependant, lorsque le poème s'amplifie à l'universel, les instruments s'enrichissent de flûte, de balafong*, d'orgue et de tam-tam. Si la flûte évoque la poésie pastorale du siné*, l'orgue renvoie à l'occident et plus particulièrement à l'occident religieux. L'instrument total suggère ici l'œcuménisme de Laeta* et de Ave Maria*.

Les instruments sont donc majoritairement africains et utilisés dans leur fonction spécifique, pour l'ode, l'élégie, les chants guerriers, à l'exception de la trompette noire américaine et de l'orgue du monde chrétien. Senghor insiste lui-même sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un « gadget »* :

« Lorsqu'en tête d'un poème, je donne une indication instrumentale, ce n'est pas une simple formule. Les instruments donnent donc une coloration musicale »⁵⁸

À titre d'exemple, le balafong n'est pas tempéré, la kôra l'est. Le changement de rythme est aussi pertinent, aussi le sent-on bien, entre le tam-tam funèbre et le tam-tam d'amour, entre l'orchestre de jazz et les flûtes d'orgue. Dans la même page, le poète indique quatre manières de lire ce texte :

« Tout d'abord, on peut réciter le poème selon la tradition française ; en soulignant l'accent majeur de chaque groupe de mot [...] on peut encore réciter le poème en s'accompagnant d'un instrument de musique [...] il s'agit alors de souligner l'accent final du verset et ceux des arrêts lyriques [...] on peut psalmodier le poème sur un fond musicale [...] mais, ici, le fond est plus monotone. On peut enfin, chanter vraiment le poème sur une partition musicale »⁵⁹.

On remarque que le plus important ici, dans les indications qui sont données, ce sont le rythme et la mélodie du poème.

Outre l'instrumentation, le poème en lui-même dans son écriture est rythmiquement structuré par de répétitions. Les exemples abondent, qu'il s'agisse de répétition simple, par exemple dans le *Kaya-magan* (« *il en sort l'or rouge et l'homme rouge-rouge ma dilection à moi/le roi de l'Or...* »)⁶⁰ ou dans les *Épîtres à la princesse* :

« *proues de Tam-tam. Le tam-tam se réveille, princesse, le tam-tam nous réveille. Le tam-tam nous*
ouvre
l'aorte
*le tam-tam roule, le tam-tam roule, au grés du cœur. Mais le tam-tam galope ...*⁶¹ »),

ont des effets d'anaphore qui indiquent le rythmique de la musique de la même manière que le mouvements des mains sur le tam-tam sont itératifs avec des fréquences plus ou moins variées et des intensités évolutives. C'est pareil dans les vers suivants :

« Grâce à toi pour les fleurs de discours [...]
Grâce à toi pour le vin de palme [...]
Grâce pour la jeune fille nubile »⁶²

Mais la répétition ne se limite pas à l'intérieur du poème. Elle tisse dans des liens de texte à textes, et impose ainsi un rythme au niveau du recueil. Voici quelques exemples de ce phénomène : « *yeux et narines rompu par les vents d'Est dans nos gorges comme des citernes*

⁵⁸Léopold Sédar SENGHOR *Éthiopiennes*, p. 160

⁵⁹Ibid.

⁶⁰ Ibid. p.115

⁶¹ Ibid, p.151

⁶² Ibid, p. 118

sonnaient creux à l'appel immense de la poitrine. C'était grand » dans *Congo* se trouve repris dans « *rien que le vent d'Est dans nos gorges plus que citerne au désert/vide* » dans *Teddungal*; passant du vers à la prose : « *comme le lamantin vont boire à la source de simal* * » présent un poème est repris dans le postface « *comme le lamantin s'abreuvent à la fontaine de simal* »)

En tout cas, les exemples sont nombreux et les effets sont légions qui montrent comment la parole nègre et plaisante à l'oreille et au cœur.

Ainsi, les caractéristiques de la parole poétique de la négritude que sont la nomination, l'image et le rythme, pour ne pas dire la mélodie, sont également le mouvement du texte qui marque l'intégration de la parole au sens d'oralité négro-africaine dans le champ scriptural.

2. 1. LES MOUVEMENTS DE L'ÉCRITURE : UNE ÉCRITURE NÈGRE ?

Chez Senghor, la « parole rythmée » est à la fois mot, image et musique. Lui-même reconnaît que dans son processus de création le mot est souvent image et que l'idée est, en quelque sorte, amenée au niveau de la conscience à partir du mot ou de la sensation qui émane de celui-ci. Vient ensuite le travail du poète, sur lequel ses confidences, dont il n'est pas avare, sont précieuses :

« Je n'écris pas de poèmes que lorsque je suis possédé.

Il m'arriva alors d'écrire très vite, si vite que je puis à peine me lire. C'est alors un torrent d'images.

[...] Mais je ne lis, je me corrige. Le professeur réparé ici et l'amoureux de la « langue de Dieu », du français. Actuellement c'est dans cette relecture, dans cette correction que j'éprouve le grand plaisir intellectuel. Le premier jet, le jet nègre est toujours une parturition douloureuse. »⁶³

C'est dire combien le travail du poète le préserve de toute écriture complaisamment automatique : son intension n'est pas davantage de faire l'exotisme, en présentant son « lexique », encore moins de l'hermétisme bon marché. L'incontestable de l'hermétisme de Senghor tient moins à la riche disparité de son vocabulaire et au caractère abrupt de ce qu'il a appelé « le court-circuit poétique », un monde plus réel qu'un monde visible. En effet, dans ce chapitre, il s'agit de mettre en évidence comment se présente l'écriture de Senghor dans cette stratégie scripturale. Et quel effet produit-elle à la dépense d'elle-même, du texte et enfin de l'œuvre ?

⁶³ Léopold Sédar SENGHOR *Éthiopiennes*, « Comme les lamantins vont boires à la source », postface d'*Éthiopiennes*

2.2.1 Le lexique : Une langue d'inspiration négro-africaine

La langue de Senghor est une illustration de la diversité des cultures qui ont contribué à la formation du poète. « *J'écris d'abord pour mon peuple*,⁶⁴, mais avec l'intention d'atteindre aussi les Français « *et par delà, mer et frontière, les autres hommes* »⁶⁵. Cette position explique une des dimensions de la poétique, celle qui consiste à proposer une alternative à la civilisation occidentale. Cette volonté d'exhumation d'une civilisation laminée par la colonisation est la trame qui préside à la structuration poétique de Senghor, elle est également explicative du choix de l'oralité dans laquelle le poète se fait le héraut de l'Afrique : la voix du corps est aussi celle qui promeut à l'existence tant il est vrai que nous sommes des existants par le langage, autant le faire avec le langage du corps.

En effet, le poète aurait pu écrire dans sa langue natale pour exprimer cette civilisation de l'orale, mais de cette manière, le rendez-vous du peuple avec son poète serait un rendez-vous manqué puisque le poème raterait une de ses fonctions essentielles : la présentation d'une civilisation autre, l'oraliture en face de l'écriture. D'autre part sa poésie se présente comme une quête d'identité. Cette quête est caractéristique de la littérature africaine des indépendances.

C'est l'objectif de cette culture autre qui détermine le champ d'inspiration du poète que l'on peut définir comme le royaume de l'enfance. Il y donc lieu de dire que la langue française n'est qu'un habillage mais le contenu est africain, et plus encore, puisqu'il s'agit d'une œuvre poétique, il y a une appropriation de la langue française à la culture de l'oral. C'est un argument majeur qui milite en faveur de la poétique au sens de création : il se crée un nouveau langage employant le matériau linguistique du français mais qui exprime aussi bien par sa forme que par son contenu l'oralité de l'Afrique.

C'est ainsi que surgissent çà et là des expressions dans la langue natale pour exprimer un sentiment (Wai*, n'deissan*), ou pour exprimer une essence (Teddungal*), une fonction ou un fait culturel spécifique (Dyâli, Lélé, Yêla*, tatâ, Kôra*, tama*, guelwa*, Signares*, etc.). N'étant pas accompagné, comme souvent chez les écrivains africains, d'une périphrase explicative, ils ont une fonction précise. Les prendre comme autant de clins d'œil aux lecteurs initiés aux réalités africaines serait fortement réduire le mécanisme poétique. Le mélange ici ne produit pas une impureté mais affiche de manière indirecte la possibilité de conciliation entre les deux cultures mises en cause. C'est le mouvement de synthèse que

⁶⁴ Léopold Sédar SENGHOR *Éthiopiennes*, p.164

⁶⁵ Ibid.

réalise le poème dans ces mélanges. La volonté du poète de ne pas prendre une position radicale est ici très clair : ni refus du rejet de tout ce qui est européen au profit de la tradition, ni rejet de tout ce qui est tradition pour épouser une modernité européenne.

La tonalité sénégalaise est également traduite par le procédé de la nomination. Nous avons, par exemple, les termes flores, faunes, toponymes qui ont pour objet de rendre compte de la richesse d'une autre vision du monde et pas du tout une simple coloration exotique du monde africain qui, dans ce cas, ferait du poème, une sorte de divertissement pour étranger. . La nomination est destinée à rendre perceptible, de l'intérieur, la pensée de ce monde, la présence de ce monde. Bon nombre des termes africains auraient pu trouver leur équivalent en français. Le poète tient à l'imposer à son lecteur pour des raisons affectives évidemment mais surtout pour imposer cette autre vision du monde qui ne cherche pas à dominer la nature mais de vivre avec elle en harmonie, c'est ainsi qu'il rappelle « *qu'une kora n'est pas un arbre* »⁶⁶, ni l'harmattan le vent d'Est.

Dans *Éthiopiennes*, le travail linguistique a pour mission de rendre compte de l'importance de la tradition orale qui permet à l'homme africain de fusionner au monde et non de s'opposer à lui. Parmi ce travail linguistique, nous avons la composition de mots par le procédé du trait d'union pour désigner une réalité exclusive de l'oralité et qui n'a pas de correspondance dans la civilisation occidentale. Nous en avons des exemples comme « diseur-des-choses-très-caché »⁶⁷ « maître-de-science-et-de-langue »⁶⁸, « Elancé »⁶⁹; « champ Méridien »⁷⁰; « Navire- de- terre ». Le dernier exemple est une expression mandingue pour «Automobile » marque bien qu'il s'agit d'une autre vision du monde et non d'une pale copie de la civilisation occidentale.

Chacun de ces procédés contribue à faire de l'oeuvre de Senghor un témoignage aussi discret qu'authentique sur la nature et l'importance de la réalité africaine.

Toutefois, on peut également remarquer que l'oeuvre est le carrefour de divers niveaux de langue dans l'usage du français hors de la tonalité sénégalaise. On note, en effet, la présence d'archaïsmes inspirés ou adaptés du latin, du grec, ou de l'ancien français, souvent pris dans leurs sens étymologiques : néoménie, millésime, glossolalie, mitan⁷¹, flave, labile.⁷². Il ne s'agit pas là d'une *Éthiopiennes* simple affaire de goût comme l'aurait avancé une

⁶⁶ Léopold Sédar SENGHOR *Éthiopiennes*, p.427

⁶⁷ Ibid, p. 99

⁶⁸ Ibid, p. 107

⁶⁹ Ibid, p. 110

⁷⁰ Ibid, p.148

⁷¹ Ibid p.122

⁷² Ibid, p.140

interprétation naïve. C'est une manière de nous montrer sans jamais le dire que les expressions composées par des traits d'union dont nous venons de commenter ne sont pas la conséquence d'une carence en vocabulaire français mais bel et bien les expressions d'une autre vision du monde puisque le poète montre par cette deuxième catégorie d'expression qu'il possède un vocabulaire étendu et qu'il peut utiliser un niveau de langue soutenu sinon recherché.

Les combinaisons par d'autres procédés plus classiques tels que le complément de nom ou l'ajout d'adjectif au sein de la nomination aboutissent le plus souvent à des métaphores, et rappellent que les noms que nous donnons aux choses disent aussi la nature de notre rapport au monde. C'est surtout à partir de la nomination qu'une vision du monde se définit. Rappelons que la métaphore n'est pas une simple image plus pittoresque mais une manière de voir les choses comme en témoignent les exemples suivants «surrection de slave», «lamantin aux yeux de mirage», «horizon de vers», «amour hygiénique», «la glossolalie du champ dansée» qui ne sont sans rappeler les associations d'images du courant littéraire surréaliste. Ces associations ont pour résultat de créer l'effet poétique recherché par le poète. Elles marquent, dans le champ scriptural du poète, le rythme ou l'allure de l'expression orale négro-africaine et fonctionnent comme une revendication de la négritude.

Face à ces nominations métaphoriques, nous avons aussi dans l'œuvre un essaimage de termes savants et rares (pentagrammes, hiéroglyphe), et va et vient permanent entre la civilisation occidentale marquée par l'écriture et la civilisation africaine fondée sur l'oraliture finit par imposer la réflexion suivante : Senghor refuse visiblement le laminage d'une culture par une autre et affiche que deux cultures peuvent coexister sans se détruire. En effet, si l'on s'accorde que l'écriture relève d'une plus grande abstraction et que l'oraliture d'une plus grande sensibilité, les faire coexister ne peut qu'être un enrichissement pour l'individu.

L'ensemble du vocabulaire de Senghor donne effectivement l'image d'une poésie dont la diversité presque hétéroclite témoigne de la convergence de la linguistique majeure, au carrefour, une fois de plus, de différentes cultures de Senghor.

2.2.2. L'ASPECT SYNTAXIQUE : UNE PHRASE EN MOUVEMENT.

L'écriture de Senghor est surtout marquée par la juxtaposition, la phrase affective pour ne pas citer le procédé de dialogue. La juxtaposition, ce procédé que Senghor apprécie, est abondante dans *Éthiopiennes*. La juxtaposition permet au poète d'échapper à la structuration en

phrase complexe dans laquelle l'enchaînement obéit à un lien logique peu en accord avec sa vision du monde qui exige plus de souplesse et plus de diversité. L'abandon de cette structuration fait naître en guise d'exemple l'anaphorisation comme on peut le constater dans L'Absente :

« Jeune fille au long cous des roseaux, je dis chantez
L'absente la princesse en allé,
Ma gloire n'est pas sur la stèle, ma gloire n'est pas sure
La pierre
Ma gloire est de chanté le charme de l'Absente
Ma gloire est de charmé le charme de l'absente, ma gloire
Est de chanter la mousse et l'élyme des sables
Lumière sur la colline. »⁷³

L'anaphore est également fréquente dans le Kaya-Magan : (« paisez mes antilopes... », « paisez mes seins ...», « paisez faons...») ⁷⁴

Ce qu'il faut noter ici, c'est que la répétition est un procédé toujours indispensable dans les sociétés d'oralité, en Afrique en particulier. Elle est associée la plupart de temps avec le rythme du corps, la gestualité. C'est-à-dire que le procédé demande l'intervention du corps dans son ensemble dans l'acte de parole. Il joue un rôle important sur le plan poétique, car il crée la musicalité, la sonorité, pour tout dire, le rythme. Dans le cadre didactique, le procédé facilite la fixation du message chez l'interlocuteur ou l'auditeur. Cette relation intime de la parole au corps affiche non seulement une esthétique particulière qui trouve son point d'exacerbation dans la musique et dans la danse, mais aussi se présente comme cette volonté de vivre en harmonie avec le monde et non contre lui.

Dès lors, le mode scriptural verse de plus en plus dans la forme orale de manière à se libérer des contraintes de la raison que manifeste les règles grammaticales du français. Il faut que la parole soit l'expression de ce que le corps ressent et nullement l'expression de ce qui est raisonnable. La position du poète entre ici en prolongement du mouvement surréaliste qui voulait briser les cadres de la raison au profit du sensible. Nous pouvons illustrer ce refus de la logique au profit du senti du corps par l'exemple suivant :

« car ta seule rivale la pension de mon peuple
je dis mon honneur »⁷⁵).

⁷³ Ibid, pp. 110-111

⁷⁴ Ibid, pp.103-105

⁷⁵ Ibid, p.143

On peut ranger également dans la rubrique du refus des contraintes logiques pour mieux faire ressortir la passion du corps l'usage de la phrase inachevée comme dans le vers suivant :

« si seulement la science du paysan mandingue...
perdu jusqu'au sourire des signares »* ⁷⁶,

L'avantage de la phrase inachevée est évidente : elle permet l'ouverture des possibilités. De cette manière nous pouvons évoquer chacun personnellement ce qui aurait pu avoir lieu si la proposition était vraie.

Entre aussi dans ce principe d'ouverture l'effet poétique défini par Jakobson comme la projection des équivalences paradigmatiques sur l'axe syntagmatique. Ainsi dans l'exemple suivant le tam-tam est à la fois celui de plusieurs endroits :

« Vois-tu tam-tam ! Tam-tam du Gandou* tam-tam du Gambie et tam-tam de la rive adverse... » ⁷⁷.

Ou encore dans le vers qui suit :

« Ah ! Ce cœur du poète, ah ! Ce cœur de femme et de lion ... » ⁷⁸.

dans lequel l'on constate bien la volonté de rompre avec la contrainte de la raison qui empêcherait que le même cœur soit celui d'un poète, d'une femme et d'un lion à la fois. Le principe d'ouverture de la possibilité admet pourtant qu'un cœur soit doté de plusieurs propriétés à la fois, car c'est cela l'enrichissement.

Ces procédés ont un objectif stylistique précis : tantôt Senghor cherche à isoler la valeur d'un fait objectif ou assez suggestif pour se suffire à lui-même ; tantôt il veut suggérer un sentiment (« *il me faut refroidir hâ ! Ce sang de poulain* »). ⁷⁹ Ils établissent un dialogue entre le poète et ce qui l'entoure, humain ou environnement naturel, et les mots pour le dire sans « hiatus ni césure ». C'est ce que HEIDEGGER appelle ouverture au monde qui fait que les choses ne sont pas fixés en eux mais réalisent un système de renvoi métonymique de chose à choses. C'est ce qui ressort de son analyse d'un tableau de VAN GOGH, une paire de chaussures :

« Le produit, dans sa solidité, confère à ce monde une nécessité et une proximité propres. L'ouverture d'un monde donne aux choses leur mouvement et leur repos, leur éloignement et leur proximité, leur ampleur

⁷⁶ Ibid, p. 146

⁷⁷ Ibidem, p 146

⁷⁸ Ibid, p. 109

⁷⁹ Ibid, p. 139

et leur étroitesse. Dans l'ordonnance du monde est rassemblée l'ampleur, à partir de laquelle la bienveillance sauvegardante des dieux s'accorde ou se refuse. Et même la fatalité de l'absence de Dieu est encore un mode de l'ordonnance du monde. »⁸⁰

Ce dialogue s'établit à première vue entre le poète et lui-même (« *Délice ou douleur, je ne sais* »⁸¹ entre Senghor et la Princesse, entre le héros et sa fiancée ⁸², mais aussi entre la mort et la vie. Bref, de tous les termes d'oppositions qui organisent la philosophie occidentale qui a permis à DERRIDA de forger le concept de la *différance* (avec un « a ») :

« Il s'agit de produire un nouveau concept d'écriture. On peut l'appeler *gramme* ou *différance*. Le jeu des différences suppose en effet des synthèses et des renvois qui interdisent qu'à aucun moment, en aucun cas, un élément simple soit *présent* en lui-même et ne renvoie qu'à lui-même. Que ce soit dans l'ordre du discours parlé ou du discours écrit, aucun élément ne peut fonctionner comme signe sans renvoyer à un autre élément qui lui-même n'est pas présent. Cet enchaînement fait que chaque "élément" – phonème ou graphème – se constitue à partir de la trace en lui des autres éléments de la chaîne ou du système. Cet enchaînement, ce tissu, est le *texte* qui ne se produit que dans la transformation d'un autre texte. »⁸³

Et l'œuvre poétique de Senghor, exploite à fond avec son style propre cette revendication à la différence comme une civilisation autre, le père de la négritude encense sa revendication à travers *Éthiopiennes* et assure son assomption au rang d'une civilisation de l'orale. Ceci n'a d'ailleurs rien d'étonnant, pour preuve, nous n'avons qu'à évoquer la source d'une des grandes religions du monde : la religion chrétienne se fonde sur un texte oral dont le caractère fictionnel et mythique n'est plus à démontrer. Inutile en effet, de vouloir chercher quelques traces historiques d'un Adam ou d'une Ève qui entrent en parfaite contradiction avec les données de la science. Il en est de même de la religion musulmane, c'est à partir des *Hadith* que tout s'organise De la même manière, l'on sait que les paroles de griot. Autrement dit, refuser à l'oralité le nom de civilisation, c'est non seulement se refuser à toute religion mais aussi renoncer à tout art dont le caractère fictionnel est l'élément essentiel.

Cette particularité stylistique et caractéristique d'*Éthiopiennes* qui fait que Senghor passe d'une culture à une autre, d'un être à un autre, interroge le mythique dans un incessant mouvement de dialogue dont le « script » de l'oral est le médiateur enquête d'une mythique réconciliation avec soi par un moyen d'un incessant dialogue. Tel peut être le sens philosophique d'une vie que suggère l'interrogation d'une certitude :

80 *Chemins qui ne mènent nulle part.*- Gallimard.- Paris 1987 : p.48.-

81 Léopold Sédar SENGHOR *Éthiopiennes*, p.140

82 *Ibid*, p.149

83 *Positions.*- 1987 :pp.37-38.-

« Comment vivre sinon dans l'autre
[...] et pour quoi vivre si l'on ne danse l'Autre ? »⁸⁴

Ainsi, ce dialogue mettant en relation le poète et lui-même, le poète et la nature, le poète et l'autre, bref de l'absence dans la présence, notamment du laminage de la culture traditionnelle africaine par la civilisation occidentale, va nous permettre à présent d'embrancher le pas sur la force de l'imaginaire dans l'œuvre.

2.2.3 LA FORCE DE L'IMAGINAIRE : L'ESTHETIQUE SCRIPTURALE

2.2.3.1 DE SENGHOR A BRETON : L'AUTONOMIE DES MOTS ET DES IMAGES

Rappelons pour mémoire que le substrat et le succès du mouvement surréaliste est le constat de l'échec de la raison qui a menée l'humanité au choc et à l'horreur de la guerre. Ainsi, un des principes de l'écriture consiste à briser les cadres de la raison pour privilégier l'interrogation du monde dans « l'écriture automatique ». Le sujet de l'écriture vide son esprit de toute trace antérieure de la raison et laisse jaillir spontanément ses sentiments sous la dictée de l'inconscient pour une transcription stricte dans la conscience.⁸⁵ Cette voix de l'inconscient fait que l'effort scriptural de Senghor dans son désir de dire l'oralité soit marqué par l'ataxie. Dès lors, on peut dire que l'oralité et la voix de l'inconscient sont une seule et même chose et Senghor n'est que la plume que cette voix agite. Le poète n'est que l'« accoucheur » du poème⁸⁶ :

« Mais je ne suis pas le poème, mais je ne suis pas le Tam-tam
je ne suis pas le rythme [...] non je ne fais pas le poème
Je suis celui qui accompagne ».⁸⁷

Ce qui veut dire exactement que l'effort scriptural est un exercice difficile et plein d'embûches, car il faut se départir de l'emprise de la raison sans pour autant verser dans la folie de l'incommunicable, mais transcrire fidèlement l'inconscient qui se cache dans la tradition :

« Un poème doit-être un débâcle de l'intellect
[...] débâcle : c'est un sauve-qui-peut, mais solennel »⁸⁸

⁸⁴ Léopold Sédar SENGHOR *Éthiopiennes*, p. 144

⁸⁵ Cf. Breton, revue littéraire, 1er nov. 1922

⁸⁶ Makahily GASSAMA, *Kouma*, Dakar, les nouvelles éditions Africaines. 1978.

⁸⁷ Léopold Sédar SENGHOR *Éthiopiennes* pp. 105-106

En 1933, André Breton avoue « l'infortune continue du message automatique », le danger du « vertige de mot » qu'il peut entraîner à la « recherche de noces » entre les mots et le monde. De même, Léopold Sédar Senghor explique que le poème est une passion douloureuse qu'il a découverte avec Césaire : « *il s'en fallu que la mère y laissait vie, je veux dire : la raison* » ; et cette épreuve demeure : « *Le voilà maintenant, le poète, au bout de son effort, amant-amante, baveux glaireux, reposant sur le flanc ...* ». Sans doute s'agit-il aussi de la souffrance du rite initiatique à la vie, thème qui court tout au long du recueil : *l'Enfant noir*⁸⁹ comme le poète noir doit accoucher douloureusement de lui-même en renonçant à ce que lui a inculqué la culture antérieure ou la culture dominante par des retours aux sources authentiques de l'oralité comme le monde d'enfance décrit dans *L'enfant noir*.

Breton comme Senghor évoque en effet souvent un « ailleurs » redécouvert d'un futur où ce passé pourrait se récréer contre le temps présent. S'il faut trouver la pareille perspective dans l'une des sentences de la tradition orale :

« Ye mdjizi wa ndrongowo ndeya zidjwa ze dja djiri [Le sage est celui qui connaît les circonstances avant l'événement]⁹⁰

C'est-à-dire que l'expérience de la nature et l'expérience de l'oral enseignent au sage l'ordonnement du monde de telle manière qu'il sait ce qui va se passer avant que cela n'advienne. Cette capacité de prévision s'assimile en poésie en une conciliation des contraires :

« Tout porte à croire qu'il existe un certain point d'esprit,
D'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé
Et le futur, le communicable et l'incommunicable, cessent
D'être perçu contradictoirement. Or c'est en vertu qu'on
Chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de
détermination de ce point ».⁹¹

Dans « je ne sais », Senghor inscrit ses propos dans un passé anhistorique, un temps au-delà du temps que la tradition anthropologique appelle *illo tempore* qui correspond au temps des mythes comme nous l'apprend la lecture de la genèse par exemple. Pour expliquer la religion chrétienne, la référence absolue est la genèse où l'on raconte comment Dieu a créé le monde, puis les plantes, les animaux et enfin, le premier homme, puis la femme, et comment ils sont tombés dans la tentation pour expliquer nos conditions d'existence actuelle :

⁸⁸ André Breton, *Négritude et poésie*, L'Harmattan, Paris, 1992

⁸⁹ Léopold Sédar SENGHOR *Liberté I*, p.173 sq:

⁹⁰ Notre traduction

⁹¹ André Breton, *Les vases communicants*, Gallimard, Paris, 1932

« Je ne sais en quel temps c'était, je confond toujours l'enfance
Et l'Eden. Comme je mêle la mort et la vie
Un pont de douceur les relie [...] »

G. Lebau-Kan signale l'emploi particulier que Senghor fait de l'imparfait, temps magique qui s'étale comme un espace de rêve, temps de l'illusion, du désir que les dernières pièces du recueil, d'Autres chants... renvoient au présent du deuil après la mort de la princesse rêvée : « Et c'était le pré temps du monde », une différence essentielle apparaît toujours avec les surréalistes, l'expérience vécue du surréel original. En effet, la grammaire assigne au temps grammatical de l'imparfait la valeur de temporalité ouverte dans le passé sans tenir compte que c'est un temps par excellence de la conciliation du passé et du futur par effacement du présent. Il nous semble que la meilleure approche de la magie de l'imparfait est le voyage en solitaire où le voyageur verse déjà dans le passé son présent pour le récit futur qu'il en ferait plus tard, lorsqu'il sera de retour, c'est ce que l'analyse pragmatique appelle fuite du réel :

« Le sursis du réel se réalise ainsi de manière quasiment absolue, car une fois le monde converti en discours, la catégorie du réel s'évanouit comme une question inutile. Pour GENETTE⁹², c'est le récit intradiégétique qui assume la fuite du réel »⁹³

C'est pour cela que Senghor entend bien extraire du passé la qualité du futur en se rappelant des mystères fabuleux du temps de l'enfance qui correspond à l'illo tempore anthropologique :

« j'ai donc vécu en ce royaume, vu de mes yeux, de mes oreilles
entendu les êtres fabuleux par-delà les choses... »⁹⁴

Le poème Chaka exprime la contradiction dans laquelle se débat le poète surréaliste : chanter les mystères invisibles de la création et bondir comme l'annonciateur de la nouvelle liberté, de la « négritude debout » : « ah ! Ce cœur de femme et de lion, quelle douleur à le dompter. »⁹⁵. Tam-tam intérieur que l'on retrouve chez Eluard : « Si l'on voulait, il n'y aurait que des merveilles. »⁹⁶ Il faut donc, autre mission, attendre. Dans *L'Amour fou*, III (1937), Breton écrit :

⁹² Gerard GENETTE: *Figure III*.- Seuil.- 1972, pp 238 et *passim*

⁹³ Cf. RAKOTOMALALA : *Trace narrative dans l'illocutoire et fuite du réel extralinguistique : exemple du français et du malgache*, Thèse de Doctorat, Université de Toliara, 2005. p 279

⁹⁴ Léopold Sédar SENGHOR *Éthiopiennes*, p.160

⁹⁵ *Ibid*, p.109

⁹⁶ Paul Eluard, *Poésie involontaire*, 1936.

« J'aimerais que ma vie en laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. Indépendamment de ce que arrive, n'arrive pas ; c'est l'attente qui est magnifique. »

L'attente est précisément une dimension essentielle d'*Éthiopiennes* car elle occupe une place prépondérante dans l'imaginaire du poète, mais aussi de celui qui attend toujours la « bonne nouvelle ». Dans les stratégies scripturales, l'attente est fécondante : Poème chorale comme « Chaka », ou lettre-poème, les « Épîtres à la Princesse ». Dans les deux cas, l'Absence de l'autre, son retour espéré est parfois improbable, on vivait la dimension cruelle et nécessaire du présent de la privation, du travail sur le réel et sur les mots. L'attente est rite initiatique et jalonne le recueil depuis « L'homme et la bête », premier combat du jeune chasseur apeuré : « *plaire sa pensée dans la brume/ silence de combat sans éclat de silex, au rythme du Tam-tam de sa poitrine* »⁹⁷ jusqu'au dernier cri « *mourir sans jamais au revoir, ne plus boire le lait du jour* »⁹⁸ et au passage : « *je suis attente dans la nuit* »⁹⁹. Et cela parce que dans conversion du monde en récit, le présent de l'esprit s'affiche comme mémoire et attente du futur.

Ainsi si, dans les stratégies scripturales, la parole poétique constitue la base de l'écriture de Senghor, les mouvements de cette écriture se dessine au croisement de la poésie orale négro-africaine et de l'héritage européen, spécialement le surréalisme pour ne pas citer l'expérience judéo-chrétienne qui se manifeste dans la versification du poète. En tout cas, cette écriture rythmée comme l'univers laisse derrière elle les traces du corps qui dans l'imaginaire, restent toujours remarquables.

Ainsi, passant du vocabulaire à la syntaxe jusqu'à la force de l'imaginaire, notre investigation cherche à préciser aussi le lieu matriciel de cette écriture. C'est pourquoi l'on se demande comment inscrire le corps dans l'univers de l'écriture.

2.2.3.2 LE CORPS DES MOTS ET LES MOTS DU CORPS : ECRIRE LE CORPS

Cette étape voudrait développer une meilleure compréhension de l'œuvre de l'oralité dans l'écriture de Senghor par une traversée de la corporéité qui se veut aussi approche de l'intériorité et de l'intimité de l'expérience scripturale. Il y a ici lieu de passer par le détour de

⁹⁷ Léopold Sédar SENGHOR *Éthiopiennes*, p.170

⁹⁸ Ibid, p.152

⁹⁹ Ibid.

l'acquisition du langage par le petit de l'homme. On sait que le langage de l'enfant n'est d'abord que binaire, il cri lorsqu'il a mal et il sourit lorsqu'il se sent heureux, ce langage est très vite accepté par la mère et l'entourage par ce que c'est un langage du corps. Dès que l'enfant crie la mère sort son sein pour calmer ce corps qui souffre, lorsqu'il sourit, elle continue les caresses et les paroles pour attacher bien cet enfant à son corps propre. En définitive le langage de la mère est aussi langage de son corps vers le corps de l'enfant.

Il en va de même particulièrement dans l'effort scriptural de Senghor. C'est le corps social de l'Afrique qui crie à travers la plume du poète pour tenter d'apaiser la douleur laissée par le contact avec l'Europe dans l'esclavage et dans la colonisation, mais ce cri n'appelle pas de vengeance, il est une revendication de la différence et d'une culture autre comme refus de l'aliénation. Autrement dit, c'est tout le programme de la négritude qui se trouve chanté dans ces poèmes de Senghor.

Dans la production littéraire qui nous occupe ici, le corps est au centre d'une problématique du dire quand il n'est pas lui-même corpus à déchiffrer. Il s'agira pour nous de montrer que ce corps est d'abord un corps textuel soumis à la suprématie du verbe, entendu au sens de « parole unique » et « fécondante ».

C'est un corps textuel parce que la mise en écrit de l'oralité ne manque pas de soulever des problèmes liés au temps. L'oralité sous le laminage de la civilisation occidentale appartient au passé, d'ailleurs, beaucoup de jeunes révoltés pensent que c'est la fixation à ce passé qui fait que l'Afrique ne peut pas être à la hauteur de l'Occident. En même temps ce retour aux sources vise à préparer l'avenir de l'Afrique. Il s'ensuit que l'espace textuel est l'espace du corps de l'Afrique au temps fabuleux du passé, c'est la sensation de ce passé sans problème que le corps du scripteur sent et transcrit sous sa plume tant il vrai comme l'affirme une analyse perspicace de TODOROV :

« Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est semblable au premier mais les deux ne sont jamais identiques. »¹⁰⁰

Notre tentative cherche aussi à mettre en évidence à partir de l'étude du langage entreprise jusqu'ici et à travers celui-ci, certaine analogie entre les mots, le sentir et la chair. L'expérience scripturale n'est-elle pas aussi expérience intime de et dans la chair du poète ?

¹⁰⁰ « Grammaire du récit ». In *Poétique de la prose. Choix, suivi de Nouvelles Recherches sur le Récit.*-1971-1978 : p. 50.-

En effet, on peut prendre le cas de l'euphémisme et du tabou linguistique pour une meilleure compréhension de cette corporéité du langage. En Afrique, il est interdit de nommer les divinités maléfiques ou trop puissantes de crainte de l'éveiller et d'en être victime. C'est une attitude normale que les lettrés en mal de rationalité appelle superstition, puisque dans la grande religion occidentale, le nom de Dieu est frappé de tabou linguistique, lorsque Moïse lui demanda quel nom il doit dire au peuple, Dieu a refusé se présenta sous une propriété absolu, « Je suis celui qui est », c'est le sens du mot hébreux YAWEH. Plus encore, dans les dix commandements, il est bien stipuler qu'il ne faut prononcer le nom de Dieu qu'à bon escient. Et c'est l'une des sources de conflit de civilisation actuellement. L'occident s'amuse à faire des caricatures de Mahomet dont toute représentation sous quelque forme que soit est frappée de tabou linguistique.

Dans la vie quotidienne qui n'a pas fait l'expérience que les noms des personnes à qui vous devez la vie sont frappés de tabou linguistique dans votre propre vocabulaire. Vous êtes capable de connaître le nom de votre père ou de votre mère, mais il ne faut pas s'amuser à les appeler par ces noms si vous ne voulez pas déclencher un conflit. C'est cela aussi le langage du corps

Écrire le corps ne revient-il pas alors à l'engager totalement même si dans l'imagination, dans l'acte scriptural et à le faire participer au rythme et à la danse proposée au texte ? Nous retrouvons cet engagement du corps dans le langage dans les moments forts de la vie ou dans les temps sacrés des rituels. Dans les veillées mortuaires par exemple, le corps social tente de s'affranchir de la douleur de la perte d'un membre par le langage des chants, c'est le *madihi* aux Comores ; et les proches expriment leur douleur par de cris inarticulés ou articulés que le dictionnaire appelle un peu abusivement « pleur » car il s'agit en réalité du langage du corps.

Cet investissement de l'écriture par le corps pousse à s'interroger aussi sur le trajet qu'elle effectue dans son désir tendu vers celui-ci. Apparaît alors ce jeu entre oralité et scripturaux dans lesquels intervient très fortement le corps à travers la vocalité. Le corps à corps avec les mots ne fait-il pas entendre cette « voix » dont l'absence, peut-être même l'impossibilité, donne autant de valeur à la parole telle qu'elle se manifeste dans l'écriture, comme le montre le propos précédent.

Ainsi, la parole qui émane du corps et se propage dans l'écriture devient alors « sperme » et « fondatrice », l'écriture s'identifie à un acte où le cheminement de la création renvoie bien à un enracinement corporel. Interroger ce cheminement, c'est aussi tenter de

percevoir le travail de l'écriture comme œuvre du corps appelé à son tour à vivre le rythme de l'écriture. Il s'ensuit un renvoi réciproque entre le corps et l'écriture. L'écriture porte en lui les traces du corps et le corps lisant porte en lui les traces de l'écriture. Ce renvoi réciproque, nous l'avons appelé dans ce travail « rythme ». Le rythme du corps dans la douleur ou dans la joie, le rythme du corps en colère ou triste, le rythme du corps opprimé ou libre, le rythme du corps qui désire ou qui est apaisé, s'inscrit dans l'espace textuel de la poésie.

Dans cette circulation enchevêtrée de son et de sens, dans ce passage incertain du corps à la voix, de la voix aux signes intervient une fois de plus l'oralité-écriture. Comment dans cette épreuve hasardeuse qu'est le passage du corps au texte se joue le problème de la mise en forme ? Comment se pose alors la question du corps de l'œuvre ? L'investigation engagée dans cette voie nous permettra de voir si le duel, oralité-écrit est réconciliable dans la création littéraire senghorienne.

En pétition de principe nous avançons d'abord que l'œuvre littéraire a pour mission de réaliser *coincidentia oppositorum* ou plutôt la conciliation des contraires. En elle les contraires ne s'opposent pas mais cohabitent en polémiquant. Alors, il n'y a pas de raison de croire à l'échec de la conciliation du scriptural et du vocal chez Senghor. Nous avons déjà présenté à plusieurs reprises cette réussite dans l'analyse de la forme et du rythme du poème. Le passage fréquent et dialogique entre la culture occidentale et africaine rend compte de cette réussite, si on les comprend respectivement comme le domaine de l'écrit et de l'oral. Mais le point que nous devons soulever maintenant, c'est la distance qu'affiche l'effort scriptural de Senghor avec les procédés du surréalisme.

Si le surréalisme se revendique comme une écriture, le travail de Senghor inscrit au sein de la négritude n'est que la transcription de ce qui est vocal avec le plus de fidélité possible, parce ce que c'est le langage du corps. En définitive, les différents procédés comme le parataxe, les enjambements, les interpellation, les impératifs, les métaphores et images qui parsèment le texte s'affichent comme une trace de l'oralité dans l'écriture de la même manière que le mythe de l'androgynie nous apprend qu'en tout individu il y a une part de masculinité et de féminité, la différence sexuelle n'est alors que l'accent donné par le corps à l'un ou l'autre sexe. Cette conciliation des deux sexes dans le même individu est confirmée par la biologie des chromosomes et par la psychanalyse.

Particulièrement, le rythme que tout poème cherche à imprimer dans le corps textuel est une musicalité qui propulse l'écrit dans l'oral, quotidiennement, nous sommes confrontés

au fait que tel ou tel poème est mis en musique par tel ou tel chanteur si ce n'est le poète lui-même comme dans le cas de Jacques Brel. Et par la suite, combien de professeur de français n'avait-il pas imposé les textes d'une chanson comme sujet de commentaire ou de dissertation à ses élèves. C'est ce qui donne l'importance particulière du rythme chez Senghor, comme dans l'allitération en dentale plosive [t] et l'assonance en voyelle ouverte et d'arrière [æ] dans ce vers :

« Vois-tu tam-tam ! Tam-tam du Gandou* tam-tam du Gambie et
tam-tam de la rive adverse... »¹⁰¹

Cette rythmique est appuyé par une sorte de coïncidence de la forme et du sens, dans la mesure où le mot qui supporte l'allitération et l'assonance désigne un instrument de musique par figement de l'onomatopée, dès lors l'on comprend mieux que l'onomatopée n'est qu'une transcription écrite de ce que l'oreille perçoit.

À la lumière de cette explication qui prend à la fois le meilleur de la rhétorique, de la poétique et de la linguistique, nous forgeons un nouveau adjectif dans un nouveau sens en disant que la conciliation du l'écrit et de l'oral chez Senghor est réussi par ce que son œuvre est « onomatopéique »

2.2.3.3 LA VOIX INTERIEURE : L'ŒUVRE DU CORPS

Ainsi le corps, par le biais du poème évidemment vient à nous dans l'écriture à travers le mot qui parle de ce corps par lequel il est « raconté ». Être à l'écoute de cette « voix » du corps qui sont ainsi dans l'écriture de Senghor. C'est considérer comme dans la recherche qui est la nôtre ici la question de l'oralité se joue par rapport à l'écriture.

En effet, la voix qui porte la parole constitue une sorte d'interférence entre le dedans et le dehors du corps. La voix, par son intonation, sa mélodie, son timbre, et encore d'autres paramètres physiques trahit le corps en tant que parole authentique. Elle moins sujette au masque par rapport à l'écriture. Cette authenticité de l'oralité fait partie de l'objectif de Senghor qui recoupe aussi la sentence qui veut que la raison soit hellène et le cœur nègre. Autrement dit, dans la distance qu'opère l'écriture entre son temps d'émission et son temps de réception beaucoup de choses peuvent se passer et le sens peut être déformé par cette distance temporelle. Tandis que dans l'oralité, la parole est immédiate et révèle les sentiments du locuteur, un homme frappé d'un grand malheur ne peut pas manifester par sa voix les signes

¹⁰¹ Léopold Sédar SENGHOR *Éthiopiennes*, p 146

physiques d'une grande joie. Il en est de même dans la mort, la société observe un silence et une attitude discrète comme parole authentique devant le deuil.

C'est ainsi que les sophistes ont condamné les mots parce qu'ils disent qu'ils sont trop abstraits pour rendre compte du ressenti de l'homme, c'était sans tenir compte que les mots en parole, au-delà de leur sens possède une intonation et un timbre qui rendent compte de l'état émotionnel de celui qui le profère. C'est ce que les musiciens et les chanteurs exploitent pour exprimer des sentiments connotés par l'interaction de sa voix et les instruments de musique.

C'est ce que tente aussi de faire la parole – écriture de Senghor en imposant au matériel phonique la forme que véhicule le sens comme expression de cette voix qui vient du corps et non de la raison froide. C'est la raison pour laquelle dans cette œuvre certains poèmes sont rattachés à un instrument de musique particulier. Pour un tam-tam par exemple, la tension musculaire de l'intensité de la frappe et la fréquence plus ou moins rapide du rythme sont à même de connoter du sentiment. Et ce sentiment exprimé par la percussion atteint le corps des destinataires qui sont du même coup soumis à ce même sentiment. C'est ce mécanisme mystérieux du rythme qui fait qu'un individu peut sentir le sentiment d'une chanson dans une langue inconnue par lui.

Il y donc lieu de dire que la priorité donnée à l'oral par Senghor procède de cette volonté de faire sentir au-delà des mots. C'est ainsi que nous pouvons dire que l'espace textuel devient un corps textuel qui exprime des sentiments connotés par la musicalité du rythme et de la coïncidence de la forme et du sens. Alors il se crée dans l'écriture un espace sonore dont les fonctions relèvent de la partie exclamative du langage. La difficulté qu'il y a à transcrire l'exclamation, à la différence de l'onomatopée est qu'on ne peut pas rendre compte de l'effet de la tonalité ni de l'intensité.

Prenons un exemple. « Aie » est à la fois une onomatopée et une exclamation. En tant qu'onomatopée, elle exprime littéralement le cri du corps en certaines circonstances, et ce cri est justement une exclamation, c'est-à-dire la décharge émotionnelle. Cette décharge émotionnelle sort du corps sans analyse, c'est le langage du corps par excellence parce qu'il traduit le sentiment intérieur, c'est une extériorisation du dedans dont l'essentiel est dans l'intensité du ton et du timbre.

Nous pouvons analyser la combinaison des voyelles de l'exclamation par rapport au corps qui l'émet. Mais nous allons prendre l'équivalent de cette exclamation dans le texte d'*Éthiopiennes* lui-même. Nous avons dans l'« *Absente* » l'exclamation « *Woi* ». Elle

commence par la semi-voyelle qui est une arrondie plus ouverte que le « o » qui suit et se termine par une voyelle d'avant et plus fermée qui exprime la pudeur qui se situe à mi-chemin entre l'explosion la plus totale et la retenue. Comme si quelque part, il y avait une censure qui empêche la totalité du dedans vers l'extérieur. C'est cela aussi l'oral écrit, une certaine pudeur du corps.

Notre lecture d'*Éthiopiennes* n'a eu de cesse de pointer jusqu'ici le fait que la forme spécifique de l'écriture est d'amener à la parole sa propre spatialité, de faire attendre cette parole intérieure enfouie dans la chair, cette sorte d'endophasie par laquelle s'expriment les forces et la pulsion qui agitent le corps. L'écriture est alors le lieu où se manifeste le lien entre le sensible et le sens, dans un même vécu, dans un va-et-vient subtile entre corps et code linguistique.

C'est cela la douleur de l'accouchement de l'oral par l'écrit parce qu'une fois sorti du corps la parole perd quelque chose de sa nature au point que l'on peut dire avec Ernst CASSIRER :

« Un éternel anathème semble jeté sur le langage ; tout ce qu'il nous montre, il nous le cache aussi, et fatalement ; dans son effort pour rendre consciente et manifeste la nature des choses, pour la saisir dans son essence, il la déforme et la défigure nécessairement ».¹⁰²

C'est le sentiment de cet anathème qui fait que Senghor tente de se coller le plus près possible de l'oralité où il y a moins de déperdition de ce qui vient du corps dans l'effort de faire coïncider la forme et le sens comme dans toute musique. C'est ce que Senghor affirme bien en disant :

« quand j'ai à écrire un poème, je sens une sorte d'appel, une sorte d'obsession. Et quand j'écris le poème ce qui me vient d'abord se sont des images, ce sont des mots, ce sont certaines répétitions [...].¹⁰³

L'appel est celui du corps et l'obsession est cette hantise de trahir la parole du corps dans la transcription. Les images qui viennent sont les associations du type antithétique ou oxymorique comme dans :

¹⁰² « Le Langage et la Construction du Monde des objets ».- (1968 ; 64 - 65) dans *Essai sur le langage*.- Éditions du Minuit. 345p.

¹⁰³ Léopold Sédar SENGHOR *Éthiopiennes, Ce que je crois*, Grasset, Paris, 1988

« Ah ! Ce cœur du poète, ah ! Ce cœur de femme et de lion ... »¹⁰⁴

Et les répétitions viennent insuffler le rythme propre du corps qui sent et qui vibre comme la peau du tam-tam sous les doigts du musicien. La convergence de ces paramètres donne au poème de Senghor son esthétique particulière.

C'est cette esthétique que tente de rendre l'écriture sans syntaxe, sans marque typographique ; l'écriture imagée qui colle au plus près du corps pour signaler cette infinie distance qui sépare ce qui peut être dit et ce qui est senti. Pour combler cette distance Senghor affiche des silences que l'imagination de chacun vient compléter dans des phrases inachevées qui se terminent par des points de suspension, ou par des vers composés seulement de groupes nominaux à l'exclusion des verbes. Et le point extrême de ces silences est la danse insuffler par le rythme du poème.

Cette dernière remarque nous amène à évoquer le jeu du langage dans le vocabulaire de l'enfant qui marque son affectivité, c'est-à-dire le senti par le corps dans les jeux phoniques de ce que les linguistes appellent « lallation » où que les poètes classique réalisent dans des vers holorimes ou dans des métaphores filées.

De ce point de vue, la poésie de Senghor tire sa valeur expressive de ce qu'elle restitue et traduit du vécu corporel. La création poétique s'origine dans ce point de départ corporel, matière vivante même, innommable et irreprésentable. Favorisant le moyen d'expression aussi proche que possible du langage du corps, instaurant le rapport sensoriel et corporel avec le mot, l'écriture poétique se nourrit singulièrement de l'œuvre linguistique de la voix.

Dans la poétique, où la forme l'emporte sur le contenu, l'œuvre de la voix s'appuie en particulier sur le rythme qui insuffle au poème sa force attractive. Michel de Carteau décrit cette lente geste poétique où le verbe reprend chair et où la chair se fait verbe dans ce double mouvement de vie qui est toute création. Il parle de « maison du langage » et dégage un rythme ; au commencement de la vie, il y a le rythme, celui du battement du cœur et de la respiration. Le rythme qui surgit dans *Éthiopiennes*, faisant entendre la voix qui parle dans l'écriture remodèle les phrases en incantation, introduit « la fonction incantatoire du langage. Ainsi, le poème *Épîtres à la princesse* est entièrement construit sur un rythme de répétitions, notamment des vers tout entiers tels que :

« Belborg*, Belborg ! Belborg Belborg ! Ainsi murmurée
ma mémoire, et dans le paquebot

¹⁰⁴ Ibid, p. 109

qui m'emporté les machines rythmés ton nom
princesse et de l'Afrique nocturne. »¹⁰⁵

Les sons forment ainsi une mémoire insolite qui va bien au-delà de la signification et se rattache sans doute à la parole confisquée, « nouée » dans les temps primitifs, « *contraient sans mémoire* », qui jaillit ici dans le désir de la voix vive et juste qui habite les *Éthiopiennes*. Ainsi se détermine le « lyrisme » qui exprime en quelque sorte l'œuvre du corps.

CONCLUSION

Le corps comme origine de l'écriture en passant par l'oral exprime cette tonalité particulière des images et du rythme comme si la pensée était soumise à la contrainte du corps. Mais en même temps que le corps contraint le langage celui-ci retrouve la liberté de parole que confère l'absence de censure comme l'aurait fait une écriture sous la domination de la raison.

De ce point de vue nous pouvons dire que le mariage incestueux entre des frères et sœurs de l'écrit et de la parole est exorcisé du tabou qui l'entoure. Ce mariage en une nouvelle esthétique qui privilégie l'imagination et les parcours d'évocation ; il suffit à Senghor de jeter des mots sans tri dans sa parole poétique pour que ceux-ci se chargent de toutes les connotations possibles que n'aurait jamais épuisés une écriture qui se voulait au plus près de la réalité ou l'écriture réaliste. Il lui suffit de dire tam-tam pour que ce mot évoque des sensations typiques de l'Afrique, une florilège d'images de corps qui dansent, de corps qui chantent, de corps qui pleurent, de corps qui se lamentent, de corps qui luttent, de corps érotiques, dans le même mouvement, c'est cela qu'il faut entendre dans ce travail la corporéité du langage oral.

¹⁰⁵ Léopold Sédar SENGHOR *Éthiopiennes* pp. 138-139

CONCLUSION GÉNÉRALE

En somme, nous avons constaté que l'œuvre de Senghor n'est pas facile d'accès. Mais cette difficulté est le point même qui nous a rendu l'œuvre séduisante, nous sommes pris par le charme du mystère et avons voulu à tout prix soulever les voiles pour mettre à nu le secret de la parole. La première difficulté vient du fait que la parole poétique n'est jamais univoque mais que sous les signes se glissent d'autres sens plus importants que ceux qui apparaissent en surface. La deuxième difficulté vient de la volonté scripturale de Senghor qui veut faire dialoguer deux cultures : celle de la tradition orale imprégnée de mythes, de contes, de légendes, de paroles de griots, de fables, d'épopées et de généalogies, de proverbes, etc. qui rythment la vie quotidienne comme essence de la vie ; et celle de la civilisation de l'écriture qui privilégie les écrits des grands écrivains et la philosophie d'auteurs sous le signe de la raison et non de l'émotion.

La première s'attache au corps inscrit dans un corps social dans une relation de mise en abyme sous la perspective de la prise en compte de l'autre, d'où cette image de famille élargie, image tellement galvaudée jusqu'à l'usure qu'on ne sait plus de quoi l'on parle quand on évoque la famille de l'Afrique. Cette œuvre particulière de Senghor a pour mission de redonner son sens originel à la notion de famille en Afrique : C'est une unité du corps social dans un même destin au point que ce qui arrive à l'un des membres du social arrive à tout le monde. L'enfant n'est pas seulement celui de ses géniteurs mais c'est celui du village tout entier qui le protège et l'éduque à travers les contes et légendes et diverses initiations fondées sur les mythes.

La civilisation de l'écrit est soumise aux lois du capitalisme qui impose la concurrence. Fortement individualisée, elle provoque des situations de concurrence entre auteurs dans laquelle le combat est sans merci, et les vaincus sont immédiatement relégués aux oubliettes. La concurrence dont s'imprègne l'écrit s'engage aussi dans la voie de la division idéologique qui est à la base des guerres. Pour citer un exemple, il n'est que de rappeler l'aberration occidentale qui a conduit aux traites des nègres ou la colonisation ; actuellement il y a encore des têtes pensantes qui défendent les bienfaits de la colonisation sans avoir même une seconde de l'idée de ce qu'ils auraient ressenties si la colonisation s'appliquaient sur elles.

Toutefois, il faut reconnaître avec Senghor, que la civilisation de l'écrit a permis à l'occident d'avoir une avancée technologique. Voilà pourquoi va dans le sens de la conciliation de l'écrit et de l'oral au point que l'on peut parler d'une écriture oralisée ou de l'orale écrite sans qu'il y ait lieu de décider laquelle est la bonne. Sans doute il y a des deux à la fois dans sa volonté de faire dialoguer les deux cultures.

Éthiopiennes au sens étymologique signifie « noir », c'est encore dans cette œuvre un engagement politique et poétique dans le concept de la négritude non plus sous le signe de la revendication mais sous le signe de la conciliation par refus d'une pensée unique. En effet, l'humanité a connu par deux fois et récemment le danger de la pensée unique dans la crise de la vache folle et de la grippe aviaire. C'est à force de soumettre à la loi de l'offre et de la demande que de tel problème a surgi.

Certes, Senghor a utilisé un mythe, celui de la parole Unique et perdue. Nous rappelons qu'à l'origine de l'Univers, il y aurait une parole unique et créatrice ; elle serait transmise au fil du temps et des générations par des initiés, les griots, maîtres du langage et gardiens de la tradition orale. En utilisant ce mythe et d'autres mythes : ceux de *chaka* et « *Kaya-Magan* », nous avons constaté que le poète se borne à transmettre une parole dont il est le dépositaire. Cette parole est « la bonne nouvelle ».

C'est dans le champ scriptural que cette parole manifeste sa suprématie, sa puissance créatrice, voire son pouvoir de changement. En effet, de la nomination aux images jusqu'à la magie du rythme, l'œuvre tourne autour de cette parole *fécondante*, en d'autres termes l'oralité. Est-il encore besoin d'ajouter que la poésie de Senghor est poésie à dire à voix haute et non à lire des yeux, dans le silence mental ? La sonorité du texte est primordiale au sens où il faut scander les rythmes, faire sonner les échos, faire jaillir les polarités, faire appel à plusieurs voix pour restituer la polyphonie du monde de manière à ce corps ressente la vibration du rythme et danse avec lui. Il faut que la voix traverse l'espace, comme le tam-tam qui porte le message, la bonne nouvelle et qui rythme les gestes, pour communiquer. *Chaka*, ce poème militant en forme de plaidoyer, débouche sur l'affirmation du rôle de la parole poétique, parole « *essentielle* » que le poète a pour mission de répéter à haute voix comme une litanie.

De la parole poétique aux mouvements de l'écriture, cette voix juge, toujours présente englobe et détermine toute la vie du Noir de la naissance à la mort à travers des rituels dont le plus important sont les rites d'initiation des garçons qui les font passer à l'âge adulte comme séparation d'avec le corps de la mère pour s'engager dans le corps social. Ce que révèle l'expérience littéraire de Senghor, c'est à travers les creux et les manques de sa parole d'écriture, l'espace vide, l'absence même qui s'y inscrit, parole porteuse de sa propre inquiétude. Absence de parler d'où le poète tente de parler, par le moyen duquel l'œuvre et la vie communiquent.

Il nous semble que les stratégies scripturales interpellent autant par sa démarche esthétique, le corps, lieu matrice de la parole ou de la voix. C'est pourquoi nous avons pointé notre réflexion sur la force de l'imaginaire qui engage le corps dans l'écriture. L'analyse des stratégies scripturales vise ainsi à déceler l'empreinte laissée par l'imaginaire à l'œuvre dans l'écriture par un espace symbolique de la sous-communication, exprimée par l'espace vide, le retrait à l'alinéa et encore d'autres procédés de conciliation de contraires.

Il serait néanmoins pertinent de rappeler que la communication commerciale de l'Occident s'appuie actuellement sur le corps ; la société de la consommation s'appuie presque exclusivement sur le corps pour faire passer ses produits alors dans l'Afrique orale c'est le savoir qui s'appuie sur le corps pour circuler. À ce titre nous pouvons dire que *Éthiopiennes* en mettant en avant le corps comme matrice de la parole afin que la parole du cœur ne soit plus jugulée ou étranglée.

BIBLIOGRAPHIE

I ŒUVRE DE BASE

SENGHOR Léopold Sédar, *Ethiopiennes*, Le Seuil, Paris, 1956

II SUR SENGHOR

BIONDI J.-P., *Senghor ou la tentation de l'Universel*, Denoël, 1993.

DELAS D., *Poèmes de Léopold Sédar Senghor*, Bertrand Lacoste 1989.

LEBAUD-KANE G., *Imaginaire et création dans l'œuvre de Léopold Sédar Senghor*, L'Harmattan, 1995.

LEUSSE H. , *De L.S. Senghor l'Africain*, Hâtier, 1967.

MARQUET, M.M., *Le métissage dans la poésie de L.S.S.*, NEA, 1984.

NESPOULOUS-NEUVILLE J., *Léopold Sédar Senghor : de la tradition à l'universalité*, le Seuil, 1988

NGANDUNKASHAMA P., *Négritude et poétique*, L'Harmattan, 1996 .

SARAVAYA G., *Langage et poésie chez Senghor*, L'Harmattan, 1989.

SEOREL J., *Séghor, L'Emotion et la raison*, Sépion, 1995.

III REVUES

Histoire littéraire de la France, n°2, 1988.

Ethiopiennes, *Revue socialiste de culture négro-africaine*, numéro 23, 1980,405p.

Ethiopiennes, *Revue Négro- Africaine de littérature et de philosophie*, N°.

Spécial, 1er Septembre 2006, *spécial centenaire*, *Contribution de Léopold*.

Sédar Senghor à la revue.

Revue littéraire, 1 nov. 1929.

Documentation catholique n°1882.

IV OUVRAGES THEORIQUES

COHEN, Jean, *Le Haut langage, Théorie de la poéticité*, Paris, Edition Flammarion, 1979.

GENETTE Gérard, *Figure I*, Paris, Editions du Seuil, 1966 .

GREIMAS, *Sémiotique scripturale*, Paris, Larousse, 1966.

TODOROV Tzvetan, «*Théorie de la poésie* », *les genres du discours*, Paris, Editions du Seuil, 1978.

VALERY Paul, *Poésie œuvre I*, Paris, Gallimard, 1957 .

ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, coll, . poétiques, Paris Seui,1983.

V OEUVRES PSYCHANALITIQUES ET ANTHROPOLOGIQUES

BERGSON, *Essai sur Les données immédiates de la conscience*, 1889, Paris, PUF, 180 p.

BERGSON, *Matière et Mémoire, Essai sur la relation du corps à l'Esprit*, Paris, 1896, PUF, 157 p.

FREUD, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1917

GASSAMA Makhily, *Kouma, Dakar, Nouvelle Présence Africaine*, 1978

NDAW, Alassane, *La Pensée africaine, « Recherche sur les fondements de la pensée Néo-africaine »*, Dakar, NEA ,1983.

ANNEXE 1 : LEXIQUE

Les mots dans ce lexique sont suivis (ou non) d'un astérisque dans la présente étude. Y figurent aussi des termes composés par fois en Italique qui aideront à la compréhension de la poésie de Senghor.

Lexique des termes rares ou Africains.

Balafong : sorte de xylophone placé sur des Calebasses.

Cacardante : (onomatopée) crier en pariant de l'oie.

Cassia : arbuste à fleurs jaunes en grappes, de la famille du mimosa.

Elyme : (du latin elymus), plante voisine de l'orge qui pousse dans les lieux arides et utilisée pour fixer les dunes une variété, Elymus arenarius, est employée pour fixer les dunes.

Glossolalie : don surnaturel de parler des langues inconnues.

Gommier : tout arbre produisant de la gomme. Ses branches sont épineuses, dépourvues de feuillage vert. Elles souffrent particulièrement de la nomade du désert.

Griot : (du maure griot, mot désignant une espèce de musicien) en Afrique sahélienne, on appelle ainsi la caste spécialisée des détenteurs de la littérature orale, mais aussi les chanteurs et les instrument.

Hipotrague : nom de quatre espèces d'antilopes chevalines vivant dans la savane et dotées d'une crinière. Elles portent de grandes cornes annelées recourbées vers l'arrière.

Lamantin : grand mammifère vivant dans les fleuves d'Afrique. On en voyait dans les bras du fleuve saloum qui longeait le village de Djilor. Ils participent de la mythologie des « dieux d'eau »

Lélés : poème souvent amoureux et nostalgique, chez les peuls du Fouta-toro.

Mandingue : ethnie du groupe mandé, qui comprend aussi les Bambara, les Dyula, les Dyakhanké, les Khassonké, les Kono, les Vrai.

Marigot : point d'eau stagnante, mare, bras mort d'un fleuve. Le marigot est souvent sacré, lié à un rituel d'initiation.

Méridien : (du latin, méridiens, milieu du jour) chez Senghor, désigne le séjour des morts, midi étant l'heure privilégiée des esprits.

Mitan : milieu, centre (vieux)

Néoménie : (du grec, néos, nouveau et mène, lune) : fête que les Grecs célébraient à la nouvelle lune.

Palabre (arbre à) : arbre de la place principale d'un village, sous lequel se réunissent les habitants les discussions et récits communs.

Pentagramme : figure en forme d'étoile à cinq branches. A eu plusieurs sens depuis l'Égypte jusqu'aux francs-maçons et aux Peuls normands. Pour Senghor, signifie signe sacré.

Pomme – cannelle : fruit rond à la peau verte mêlée et à la chair blanche très parfumée, juteuse, savoureuse. Sans relation avec la pomme d'Europe.

Récade : bâton de commandement sculpté que tenait le roi ou le chef dans certains pays africains anticoloniaux, elle pouvait être sculptée par des forgerons dans du bois d'ébènes. Senghor la dit parfois bicéphale (au deux têtes).

Sagaie : lance ou javelot

Stégomya : moustique des pays chauds qui transmet la fièvre jaune.

Tata : muraille de banco (terre pétrie avec de la paille hachée) qui entoure une ville dans le Sahel.

Trigonocéphale : serpent venimeux qui vit dans les eaux marécageuses.

Tsé-tsé : mouche qui transmet la maladie du sommeil.

Yéla : chant poétique peul.

Lexique des noms propres.

Bakel : lac au nord – est du Sénégal

Bakel : ville de l'Est du Sénégal, au bord du fleuve, région habitée par les Soninké

Bantou : ensemble des peuples du Sud de l'Afrique

Baoulé : peuple de Côte d'Ivoire, du groupe Akan, connu pour ses sculptures sur bois

Belborg : nom inventé par Senghor et dont les sonorités rappellent l'Europe du Nord d'où proviennent les Vikings, ancêtres de sa femme normande.

Beleup (Ndukumane) : chef de province dans le Saloum

Cap vert : le cap le plus occidental de l'Afrique, près de Dakar

Casamance : région du Sud du Sénégal, autrefois partie du royaume du Gabon. Région riche en forêts et humide

Chaka : chef Zoulou (1787-1828) qui forma un empire de courte durée par ses massacres. Fils bâtard du roi Senzangakhona, il fut élevé en exil avec sa mère Nandi. A la mort de son père il devint le chef de la tribu qu'il dénomma. « Amazoulou » (peuple du ciel) Stratège inspiré, il donna à son empire une son besoin de gloire et par le désir d'assurer la grandeur de son peuple, il sacrifia tout à son ambition, jusqu'à l'affection de sa fiancée Nolivé, qu'il ruina par ses deux demi-frères. Le récit légendaire des exploits de Chaka transmis par la tradition orale fut transcrit et adapté par Th. Mofolo en 1925 et traduit en Français en 1939. L'histoire de Chaka a inspiré Seydou Badian et Tchicaya U'Tamsi. La figure mythique proposée par Senghor est fort éloignée de la réalité historique.

Cheik Yaba Diop : personnage, réel relativement connu dans le Sénégal contemporain

Djilor : (ou Dylor) : village situé à une trentaine de kilomètres de Joal, où Senghor vécut jusqu'à l'âge de six ans.

Yali ou Dyeli ou Djali : terme mandingue désignant le griot de cour musicien et généalogiste .Senghor l'utilise plus volontiers que es mots wolof gwel ou baj gewel ou sérère kawal.

Dyeri : terme peul, désignant la brousse sèche, par opposition au walo, les terres inondables bordant le fleuve Sénégal.

Elissa : village de l'ancien gabou, situé aujourd'hui en guinée bissao, lieu d'origine des ancêtre paternels de senghor .

Fadyoutt : ville située en face de joal, sur une île reliée par un pont à la terre. On y trouve de nombreux greniers bâtis sur pilots. Les pirogues sont presque indispensables pour y accéder.

Faoye : lieu où se trouvent les sanctuaires et les tombes des anciens guelwârs, sur la route qu'ils empruntèrent en venant du gabou.

Fouta- damga : région habitée par les peuls. Partie orientale du fouta (voir walo et fouta).

Gabou : ancien royaume situé entre la guinée bissao et la Gambie ; dominé par les mandingues venus du Mali, du XVI AU XIX siècle. Il fut vaincu par les peuls du fouta-djalon.

Gambie : fleuve du sud Sénégal .état qui s'étend de part et d'autre du fleuve.

Gongo : plus exactement kanko moussa, descendant de soundiata et roi de l'empire du mali, au XV siècle, il se convertit à l'islam et alla à la Mecque en un pèlerinage qui fit date .a son retour, il ramena du Caire des architectes qui inaugurèrent ce qu'on a appelé depuis le style soudanais (mosquées de djenné, mopti, tombouctou, etc...)

Harmattan : vent sec et poussiéreux, soufflant du Sahara à certains moment de l'année.

Joal : ville natale de Senghor, située sur la petite côte près de l'estuaire du Saloum (V.Carte). Le nom actuel est Dyong.

Katamague : lieu situé à environ un kilomètre de djilor dans le lit d'une rivière à sec ont été creusés des puits.

Kaymor : village sérère dans le Saloum.

Kaya-magan : titre du roi de l'ancien empire du Ghana signification « roi de l'or » selon Delafosse, « grand chasseur) selon Monteil.

Khassonké : nom d'une ethnie mandingue vivant dans l'Est du Sénégal et l'Ouest du mali (région de kayes) ; vient du royaume de khasso.

Koyaté : groupe ethnique de kôristes, réputés en Afrique noir. Le nom a tendance à devenir patronyme.

Lilanga : prénom de femme africain.

Mbarodi : mot peul qui signifie « tueur », puis « lion ». Souvent utilisé pour exulter un champion, il a fini par devenir un nom propre.

Salle : nom de famille en langue toucouleur

Saloum : fleuve du Sénégal ; ancien royaume sérère dont la capitale était Kahône ; région jouxtant le Sine vers l'intérieur.

Saô : nom d'une ethnie qui vécut au nord-est du lac Tchad avant l'islamisation. Ils auraient adoré une déesse également nommé Saô. De tous faons, ce nom symbolise l'Afrique des premiers temps.

Septentrion : indique le Nord (du latin septentrion, les sept bœufs). Constellation de l'Ourse polaire.

Sine : rivière affluent du Saloum ; ancien royaume sérère. Région située sur la petite côte entre Joal et Diakaw.

Sopé : « Chérie » en wolof et sérère.

Walo et Fota : région du bas-Sénégal (au nord du pays), souvent inondée. Le Fouta se trouve sur la partie gauche du fleuve. (Voir carte)

Zoulou : peuple d'Afrique du Sud, de langue bantoue ; guerriers intrépides et bien organisés, ils luttèrent longtemps contre les Boers, au XIXe siècle. (voir. *Chaka*)

Glossaire des termes littéraires ou Rares.

Animiste / animisme : doctrine qui consiste à attribuer aux choses une âme analogue à l'âme humaine.

Ave maria : prière que l'on adresse à la vierge marie dans la religion catholique.

Chaman : (mot ouralo- altaïque) sorcier d'une religion de Mongolie, caractérisée par le culte de la nature et croyance aux esprits.

Chantre : celui dont la fonction est de chanter dans un service religieux. au sens figuré, poète épique ou lyrique, qui célèbre par ses chants.

Coryphée : chef du chœur dans les tragédies grecques de l'antiquité.

Cosmogonie : théorie scientifique ou mythique expliquant la formation de l'univers.

Élégie : poème lyrique exprimant une plainte douloureuse, des sentiments mélancoliques.

Épique : ne qui exalte de hauts faits, notamment guerriers.

Euphémisme : figure de style qui consiste à atténuer une idée désagréable, ou à sous – entendre un excès.

Héraut : au moyen âge, officier dont la fonction était la transmission des messages, les proclamations solennelles, l'ordinateur des cérémonies.

Hermétisme : caractère de ce qui est incompréhensible, obscur. Doctrine poétique privilégiant l'obscurité et la nécessité du déchiffrement.

Hymne : à l'origine, poème à la gloire des dieux, par extension, poème lyrique exprimant l'enthousiasme, célébrant une personne ou une chose.

Incantation : emploi de paroles magiques pour opérer un charme, un sortilège. Action d'enchanter à l'aide de l'émotion.

Incantatoire : qui forme une incantation.

Laetare : formule latine d'une prière chrétienne signifiant « réjouis-toi ».

Lyrique : expression personnelle des sentiments sur le mode musicale et, par extension, poétique et hyperbolique.

Messianique : qui annonce la venue du messie, le libérateur désigné et envoyé par Dieu.

Métonymie : figure de rhétorique consistant à exprimer une idée au moyen d'une autre idée, unie à la première par une relation nécessaire et contiguë (ex : la cause pour l'effet, le contenant pour le contenu).

Mystique : relatif au mystère, à une croyance cachée dans le domaine religieux.

Œcuménique : universel. Œcuménisme : mouvement favorable à la réunion de toutes les églises en une seule.

Oxymore : association, dans une expression, de deux termes de sens opposés.

Phénoménologie : philosophie de Hegel ou de Husserl dont la méthode se propose de décrire les choses elles-mêmes afin de découvrir les structures de la conscience.

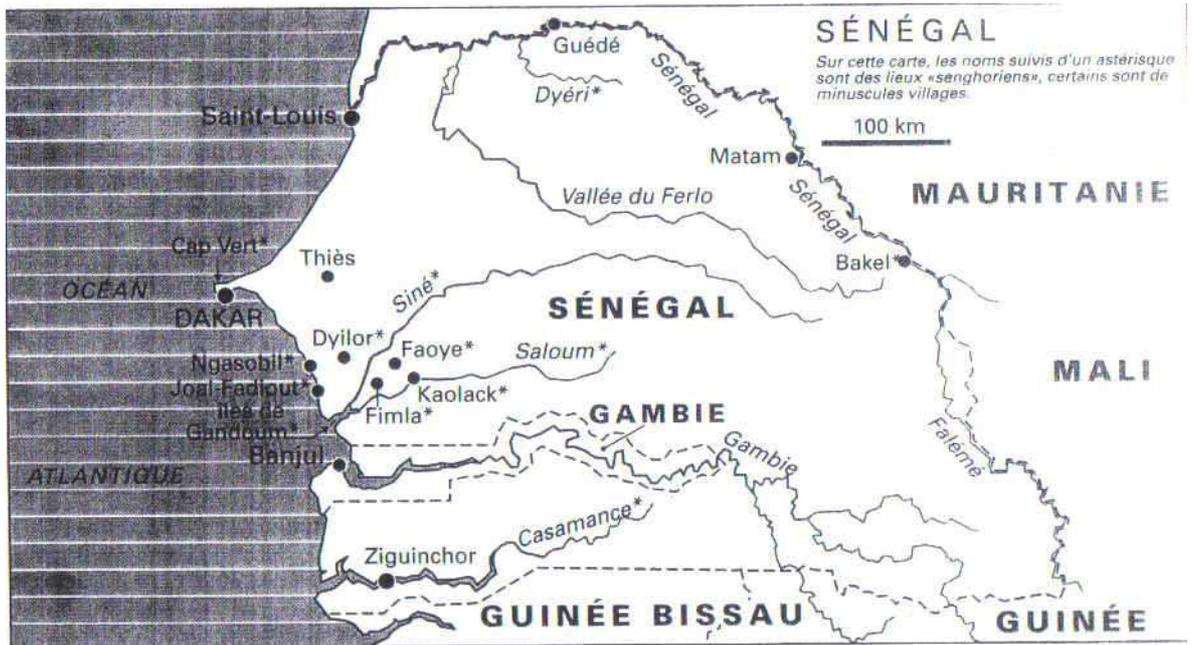
Rédimer : racheter. Se disait des Provinces ou des villes qui s'étaient libérées de l'impôt en s'assurant d'autres services.

Scansion : manière de scander un vers.

Syncope : terme musical qui indique une brisure du rythme. Prolongation sur un temps fort d'un élément accentué d'un temps faible.

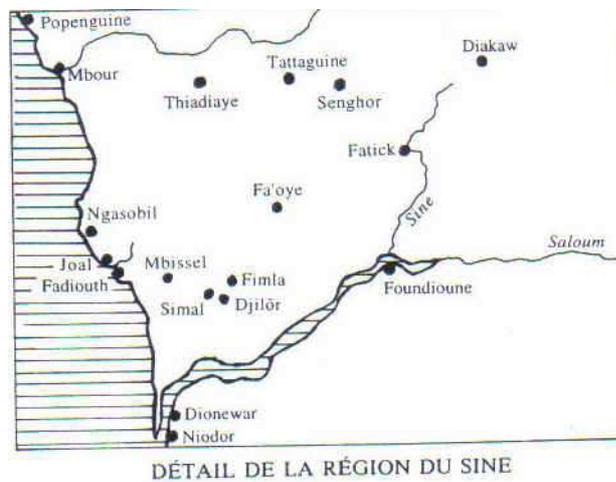
Xylophone : instrument à percussion formé de lames de bois de longueurs inégales que l'on frappe avec des petits maillets.

ANNEXE 2 : CARTE DU SENEGAL



Sur cette carte, les noms suivis d'un astérisque sont des lieux «senghoriens», certains sont de minuscules villages.

ANNEXE 3 : DÉTAIL DE LA CARTE DE SINE



Source : Mohamed AZIZA, Biographie de Senghor, Stoks, Paris, 1980

BIOGRAPHIE DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR

Léopold Sédar Senghor est né le 9 octobre 1906 à Joal, au Sénégal. Fils de riche commerçant, Diogoy (« le lion »), qui veille de loin sur les quatre épouses et ses nombreux enfants, il est surtout proche de sa mère, la modeste Grilane et, et plus encore comme le veut la tradition africaine, de son oncle maternelle Toko Wali. Celui-ci l'initie à la réalité de la nature, au monde des étoiles et des esprits : « *Je passais de longues après-midi avec mes bergers, écoutant leurs récits bleus et regardant réellement vivre leurs personnages : des morts des animaux, des arbres, des cailloux* » confit-il.

En 1913, après 7 ans de vie sans contrainte au « *royaume d'enfance* », il est confié au père Dubois de la mission catholique de Joal et fréquente aussi en 1914 le collège de la mission catholique de Ngasobi, ville proche de Joal. Il apprend presque simultanément ses premiers mots de Français, de Wolof (langue majoritaire du Sénégal) et de Latin.

A partir de 1923 Léopold Sédar Senghor, part pour Dakar et suit les enseignements religieux du collège séminaire Libermann (qu'il ne tarde pas à quitter, faute d'une vocation religieuse assez forte).

En 1926, il rentre au cours secondaire Laïque (aujourd'hui Lycée) de Dakar, où il poursuit de bonnes études jusqu'au Baccalauréat en 1928.

Dès cette époque, il ne tarde pas à critiquer le comportement de maître, trop paternaliste à son gré, et il éprouve un premier désir de « *prouver la valeur de la culture noir* » ; en même temps, rare africain à être admis au cours secondaire, il apprécie la richesse de la culture Française et la fécondité du dialogue d'égal à égal avec des camarades blancs. De là naissent deux composantes fondamentales de sa pensée politique, culture et morale, qui vont s'affirmer à Paris.

En 1928, il arrive à Paris en Octobre pour préparer une licence de lettre classique à la Sorbonne. Le latiniste célèbre Ernout l'orienta vers le lycée Louis-le Grand, où il noua des amitiés durables dont la plus connue est celle qui liera à Georges Pompidou. Au cours de ces trois années, il ingurgite, grâce à une véritable boulimie de lecture tout ce que sa culture Dakarois avait occulté. Il ambitionne même d'être professeur au collège de France. Il échoue au concours d'entrée de l'école normale supérieure, mais cela n'empêche pas un cursus universitaire en 1932 avec un mémoire sur « *L'exotisme dans l'œuvre de Baudelaire* », est admissible à l'agrégation de grammaire en 1933 et devient le premier agrégé Africain en

1935, l'année où il accomplit son service militaire. Il collabore parallèlement à l'anticoloniale et culture, qui fera de lui un des fondateurs de la Négritude.

Un bon nombre d'africain, en ces temps d'assimilation coloniale et de promotion des élites et sent monter en lui la revendication à la fois anticolonialiste et culturelle qui fera de lui l'un des fondateurs de la Négritude.

Un bon nombre d'africain, en ces temps d'assimilation coloniale et de promotion des élites indigènes, aurait immédiatement été tentés de retourner au pays et de devenir un de ces fonctionnaires à la position si enviée. Là encore, Senghor se démarque.

Dès 1930, il avait adhéré à l'image de Georges Pompidou, à l'association des étudiants socialistes. Il ne cesse de mener une réflexion critique sur l'enseignement qu'il a reçu, en Afrique et en Europe, et en particulier sur l'image de l'Africain et des noirs dans la culture occidentale.

Mais, simultanément, son engagement politique et ses réflexions personnelles sur l'Afrique l'amènent à ne pas considérer son continent comme le témoin d'un passé révolu, réservé à la curiosité des ethnologues et des linguistes. Il espère contribuer à rendre à l'Afrique sa place dans la continuité dynamique de l'histoire des civilisations, il se présente comme un défenseur de la culture noire dont il veut conserver la vivante authenticité. Ses premiers écrits, une conférence assez mal accueillie à Dakar sur « *Le problème culturel* » en A.O.F (Afrique Occidentale Française) en 1937, et surtout un article sur « *Ce que l'homme noir a apporté* » en 1939, définissant sa ligne de pensée. Les poèmes qu'il publie dans diverses petites revues attestent son adhésion d'idéal d'un homme de gauche d'un défenseur de valeurs africaines.

Affecté à l'infanterie coloniale à la déclaration de guerre et à mener, à partir de juin 1940, à raconter, en captivité, d'autres Noirs, Senghor retrouva auprès d'eux en sens de la fraternité Noire que l'intellectuel avait un peu oublié. Il découvrit aussi que les blancs, dans l'adversité, loin de se comporter comme des êtres surhumains, pouvaient eux aussi souffrir de la solitude, du dénuement et souvent se montrer moins nobles que les petits Nègres apparemment voués aux tâches serviles. Dans cette expérience de la vie réelle naquit une réflexion sur la crise des civilisations mettant en question la suprématie blanche, et incitant, dans les années qui suivirent, tant de peuples colonisés à oser relever la tête. Dans la captivité, Senghor tira la leçon qu'il ne suffisait pas d'abattre une société mauvaise, comme le préconisaient certains révolutionnaires, mais qu'il fallait aussi rebâtir une société paternelle. Libéré en 1942, il reprend ses travaux de recherches en même temps, dans l'esprit de la résistance et aux côtés de ses semblables, même un combat idéologique.

Appelé par De Gaulle, dès sa libération, a réfléchi sur le destin de l'Afrique il revient au Sénégal en Août 1945.

Le 5 novembre, il est élu, député socialiste du Sénégal à l'Assemblée constituante, avec Lamine Gueye. La loi du même nom accorde la citoyenneté Française à tous les habitants de colonies.

Ils se marient en Septembre avec la fille du Guyanais Félix Eboué, gouverneur de l'Afrique équatoriale française en 1940, qui vient de mourir.

Activités politiques et poétiques ne cessent alors de s'entremêler. Il est élu puis réélu député du Sénégal en 1948 et 1951 puis devient ministre de la quatrième république ; il milite en faveur de l'indépendance de son pays. En 1953, il participe au congrès d'Outre-mer. En 1957, il crée à Dakar une nouvelle formation interafricaine : La convention africaine. Viennent alors quelques étapes de l'indépendance : 1959, les députés du Sénégal, du Soudan, de la Haute Volta et du Dahomey et fondent la fédération du Mali. Son indépendance est obtenue en 1960 puis celle du Sénégal, dès lors indépendant, à la fin de l'année. C'est le 5 septembre qu'il est élu président de la république.

Parallèlement, l'œuvre poétique ne cesse de s'affirmer.

En 1948, il publie l'*Anthologie de la nouvelle poésie Nègre et Malgache* dont la préface de Jean Paul Sartre Orphée Noir est si célèbre. Il s'agit d'un authentique manifeste poétique dans la Négritude. Les messages de *Liberté I* (1964), *Liberté II* (1971), et *Liberté III* (1977)- titre aux échos sartriens- réaffirmant les relations entre négritude et combat universel. Les titres d'après guerre sont en relation directe avec l'évocation de l'Afrique : *Chant pour Noëtt* Chez Senghor en 1949. *La belle histoire de Leuk-le lièvre* chez Edicef, puis *Ethiopiennes* en 1956.

Nocturne en 1960 évoque directement la musicalité du genre lyrique et ce moment propre aux contes de la tradition Africaine. Les textes les plus récents sont plutôt consacrés à la femme sous ses multiples apparences. Ainsi, *Lettres d'hivernages*, en 1973 sont illustrés par Chagall. L'expression de la douleur, une longue méditation lyrique sur la femme sont les sujets des *Elégies majeurs* (1979).

En 1957 ; il divorce, fait annuler son premier mariage par l'autorité religieuse catholique et épouse Collette Hubert, une jeune normande qui lui donnera Philippe Maguilen en 1958. Il connaîtra la douleur de la perdre et publiera l'année d'après *Elégie pour Philippe Maguilen* s'ajoute à son œuvre une autobiographie publiée en 1980 chez Stock *Poésie de l'action* ainsi que le quatrième volume de *Liberté* paru au seuil en 1981.

Retiré en Normandie, il a volontairement renoncé à toute activité politique et se consacre à son œuvre d'écrivain et de poète bien-entendu. L'année 1996 a permis, pour son quatre-vingt-dixième anniversaire, de rendre hommage à travers le monde, à l'homme qui, parfois critiqué par ses adversaires politiques, n'en est pas moins considéré comme la figure de l'Afrique contemporaine.

Léopold Sédar Senghor a rendu son âme le 20 décembre 2002

Que la terre lui soit molle !

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	-1-
INTRODUCTION GENERALE	- 2-
PREMIERE PARTIE : L'ŒUVRE ET L'ORALITE	-6- 81 -
1. 0. INTRODUCTION.....	- 7 -
1. 1. L'ORALITE EN QUESTION.....	- 7 -
1. 1. 1. Oralité et tradition orale	- 8 -
1. 1. 2. L'oralité comme productrice de phénomènes formels.....	- 9 -
1.1.3. Force et puissance de l'oralité : la voix du poète troubadour.....	- 16 -
I.2 LES MYTHES : UNE CRISTALLISATION DE L'ORALITE.....	- 20 -
1. 2. 1. Le mythe du Kaya-magan	- 22 -
1. 2. 2. Le mythe de la danse : « les hommes de la danse »	- 26 -
1. 2. 3. Le mythe de Chaka :.....	- 27 -
CONCLUSION	- 31 -
DEUXIEME PARTIE : LES STRATEGIES SCRIPTURALES	- 32 -
2. 0 INTRODUCTION.....	- 33 -
2. 1 LA PAROLE POÉTIQUE : DE LA POÉSIE À LA MUSIQUE.....	- 34 -
2. 1. 1. Le plaisir de la nomination.....	- 34 -
2. 1. 2. La force des images : l'image analogique.....	- 36 -
2. 1. 3. Le Rythme et la Mélodie	- 40 -
2. 2 LES MOUVEMENTS DE L'ÉCRITURE : UNE ÉCRITURE NÈGRE ?.....	- 45 -
2.2. 1. Le lexique : Une langue d'inspiration négro-africaine.....	- 46 -
2.2.2. L'aspect syntaxique : une phrase en mouvement.....	- 48 -
2.2.3. La force de l'imaginaire : l'esthétique scripturale.....	- 52 -
2. 2. 3. 1. De Senghor à Breton : l'autonomie des mots et des images- 52 --	
2. 2. 3. 2. Le corps des mots et les mots du corps.....	55 -
2. 2. 3. 3. La voix intérieure : l'œuvre du corps.....	- 59 -
CONCLUSION	- 63 -
CONCLUSION GÉNÉRALE	- 64 -
BIBLIOGRAPHIE	- 67 -
ANNEXE 1 : LEXIQUE	- 69 -
ANNEXE 2 : CARTE DU SENEGAL	- 74 -
ANNEXE 3 : DÉTAIL DE LA CARTE DE SINE.....	- 74 -
BIOGRAPHIE DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	- 75 -
TABLE DES MATIERES.....	- 79-