

Études littéraires africaines



Le « verset des fleuves » de Léopold Sédar Senghor : héritage culturel ou négation d'une forme poétique occidentale ?

Alioune Sow

Number 50, 2020

Formes fixes et identités noires

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1076032ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1076032ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sow, A. (2020). Le « verset des fleuves » de Léopold Sédar Senghor : héritage culturel ou négation d'une forme poétique occidentale ? *Études littéraires africaines*, (50), 79–91. <https://doi.org/10.7202/1076032ar>

Article abstract

« I have chosen the verset of the rivers, the winds and the forests / The assonance of the plains and rivers, chosen the blood rhythm of my stripped body / Chosen the tremulous echo of the balafongs, and the chord of strings and brasses [...] chosen / Swing swing yes swing ! » . Thus does the Senegalese poet Léopold Sédar Senghor define the originality of his poetry ; despite the influence exerted upon him by Baudelaire and his use of fixed forms, as by Paul Claudel and Saint-John Perse with respect to their use of verset : it is fundamentally inspired by African orality. This article shall show how, through this re-adaptation of the « blank » verset, Senghor takes his revenge on history in which « black men were seen as the dark children of sin, Cham's cursed offspring, the embodiment of the fallen angel » (Jacques Rabemananjara), and how, freed from the aesthetic constraints of the verset, he articulates a new poetic form.

LE « VERSET DES FLEUVES » DE LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR : HÉRITAGE CULTUREL OU NÉGATION D'UNE FORME POÉTIQUE OCCIDENTALE ?

Résumé

« J'ai choisi le verset des fleuves, des vents et des forêts / L'assonance des plaines et des rivières, choisi le rythme / de sang de mon corps dépouillé / Choisi la trémulsion des balafongs et l'accord des cordes et des cuivres [...] choisi / le swing le swing oui le swing ! » C'est en ces termes que le poète sénégalais signe l'originalité de sa poésie qui, malgré l'influence qu'il a reçue de la forme fixe baudelairienne comme du verset claudélien et persien, s'inspire considérablement de l'oralité africaine. Il s'agira de montrer qu'au moyen de cette réadaptation du verset « blanc », le poète signe sa revanche devant l'histoire où « le noir était considéré comme l'enfant sombre du péché, le descendant maudit de Cham, l'incarnation de l'ange déchu » (Jacques Rabemananjara). Cet article vise également à montrer comment la libération de ces contraintes esthétiques contribue à formuler une nouvelle poésie chez le poète de la Négritude.

Mots-clés : Senghor – verset – chants – rythme – modèle – reconfiguration.

Abstract

« I have chosen the verset of the rivers, the winds and the forests / The assonance of the plains and rivers, chosen the blood rhythm of my stripped body / Chosen the tremulous echo of the balafongs, and the chord of strings and brasses [...] chosen / Swing swing yes swing ! »¹. Thus does the Senegalese poet Léopold Sédar Senghor define the originality of his poetry ; despite the influence exerted upon him by Baudelaire and his use of fixed forms, as by Paul Claudel and Saint-John Perse with respect to their use of verset : it is fundamentally inspired by African orality. This article shall show how, through this re-adaptation of the « blank » verset, Senghor takes his revenge on history in which « black men were seen as the dark children of sin, Cham's cursed offspring, the embodiment of the fallen angel » (Jacques Rabemananjara), and how, freed from the aesthetic constraints of the verset, he articulates a new poetic form.

Keywords : Senghor – verset – song – rhythm – reconfiguration.

¹ Traduit par : WASHINGTON BA (Sylvia), *The Concept of Négritude in the Poetry of Léopold Sédar Senghor* [1973]. Princeton (NJ) : Princeton University Press, 2015, x-305 p. ; p. 128.

L'écriture poétique de Senghor est marquée par une esthétique complexe qui combine l'héritage de certaines formes poétiques françaises avec les chants des poètes populaires, des « *Dyâlis* »², troubadours du « Royaume d'enfance »³ du poète, sans pour autant perdre son originalité et sa cohérence. Elle s'impose comme une forme de revanche historique et culturelle qui cherche à rompre avec la domination esthétique occidentale et invite à reconsidérer l'esthétique nègre comme à réaliser ce qu'il appelle la « Civilisation de l'Universel ». Contrairement à un certain point de vue critique⁴ qui voit dans le verset de Senghor un exemple d'imitation de l'esthétique française, nous cherchons à montrer comment la réminiscence de la poésie orale africaine bouscule les stéréotypes poétiques occidentaux, permettant du même coup de définir une poétique de l'être et de bâtir une identité universelle fondée sur la reconnaissance de l'altérité. Partagée entre l'influence des poètes symbolistes et la tradition poétique des chants populaires de son « Royaume d'enfance », la forme poétique senghorienne semble osciller entre le respect des règles formelles de la poésie française et les chants traditionnels africains qui introduisent une rupture dans la norme.

De l'influence des poètes symbolistes et chrétiens...

L'œuvre poétique de Senghor est, selon bon nombre de critiques, ouverte à tout l'héritage poétique français, ce que confirme le poète, qui dit avoir « beaucoup lu par profession, et par plaisir »⁵ les écrivains français alors qu'il était étudiant. Parmi ces lectures variées, les auteurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle ont singulièrement influencé sa forme poétique. Tout se passe « comme si Senghor n'avait jamais pu – ou

² Mot d'origine mandingue désignant un troubadour d'Afrique de l'Ouest, dans la zone soudano-sahélienne. Nous empruntons cette définition au lexique qui figure à la fin du volume *Œuvre poétique* (Paris : Éditions du Seuil, coll. Points. Essais, n°210, 1990, 429 p. ; p. 428 ; désormais abrégé en *OP*). À la page précédente, le poète justifie la présence de ce lexique : « Certains lecteurs se sont plaints de trouver dans mes poèmes des mots d'origine africaine, qu'ils ne "comprennent" pas. [...] J'ajouterais que j'écris, d'abord, pour mon peuple. Et celui-ci sait qu'une *Kora* n'est pas une harpe, non plus qu'un *balafon* un piano ».

³ Période édenique idéalisée, le « Royaume d'enfance » symbolise l'innocence et la pureté originelle vécue par le jeune Senghor auprès des siens ; la formule « Royaume d'enfance » apparaît sous sa plume dans sa postface aux *Éthiopiennes*, « Comme les lamentins vont boire à la source » (*OP*, p. 156). Selon Geneviève Lebaud, « [l]a poésie et la redécouverte du royaume d'enfance ne font qu'un » chez Senghor – LEBAUD (Geneviève), *Léopold Sédar Senghor ou la poésie du royaume d'enfance*. Dakar : Nouvelles éditions africaines, 1976, 101 p. ; p. 9.

⁴ CHEVRIER (Jacques), *Littérature nègre : Afrique, Antilles, Madagascar*. Paris : Armand Colin, 1974, 287 p.

⁵ SENGHOR (Léopold Sédar), *Liberté 3 : négritude et civilisation de l'universel*. Paris : Seuil, 1977, 573 p. ; p. 348.

voulu – couper le cordon ombilical qui le relie à l’Occident »⁶, un Occident dont l’hégémonie se fait sentir aussi sur l’esthétique et la littérature africaines. Le poète insiste d’ailleurs, à plusieurs reprises, sur cette suprématie européenne, comme dans « Prière aux Masques », où il évoque « l’Europe à qui nous sommes liés par le nombril » (*OP*, p. 23). Certes, c’est une manière de reconnaître l’existence d’un lien organique, mais c’est un lien dont il lui faut s’affranchir.

Cette appétence de la forme poétique occidentale s’explique par le cheminement intellectuel de Senghor. En effet, le jeune poète noir, alors qu’il « était un khâgneux »⁷ à Louis-le-Grand, a cherché des modèles parmi les nombreuses œuvres de poètes français qu’il a lues avec admiration. Durant cette période, la magnificence poétique s’offrait à travers les voix des lyriques de la fin du XIX^e siècle qui représentaient pour lui un modèle esthétique parfait, avec l’émergence de la prose poétique et du vers libre. En quête d’originalité, Senghor fera de certains poètes modernes, Baudelaire en particulier, des figures tutélaires et des références incontestables en vue d’inventer une forme poétique maîtrisée. C’est ainsi que, partout dans *Chants d’ombre*, résonnent les échos de l’esthétique des *Fleurs du Mal*. Celle-ci se manifeste par exemple dans des poèmes comme « Ndéssé ou “Blues” », où la reprise du lexique baudelairien pourrait témoigner de la réappropriation de son « Spleen », titre emprunté par Senghor dans un de ses poèmes de jeunesse qui fait partie des « Poèmes perdus » (*OP*, p. 340) publiés tardivement. D’ailleurs, divers éléments de ce poème (« Ce sont les regards des vierges couleur d’ailleurs, / L’indolence dolente des crépuscules ») renvoient directement à « L’invitation au voyage » publié dans *les Fleurs du Mal*.

Cette admiration pour Baudelaire et les symbolistes s’explique également par le fait que l’ambition de l’écriture du jeune poète noir, consécutive à la ferveur de sa quête identitaire, est assimilable à celle de la modernité poétique française qui s’érigeait contre la montée de la bourgeoisie dans l’Europe hégémonique de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Comme Baudelaire, dont la poésie évoque le désir de partir vers un ailleurs idéalisé, Senghor était nostalgique du « Paradis [de] [s]on enfance africaine, qui gardait l’innocence de l’Europe » (*OP*, p. 28). Il cherchait à recréer son identité noire en déconstruisant les modèles de la poésie française. Cette recréation génère des formes nouvelles. À travers la réadaptation de l’ode (*Chants d’ombre*) et de l’élégie (*Élégies majeures*), le poète crée un autre ordre poétique qui fait vibrer d’imprévisibles passions formelles. Ainsi, le poème de Senghor mêle l’esthétique poétique française à l’esthétique de l’oralité des poèmes-chants de son « Royaume d’enfance », s’écartant, comme le résume Yvan Leclerc, de la « vieillesse européenne, de toute la vieilleries poétique du siècle passé : romantisme, symbolisme,

⁶ CHEVRIER (J.), *La Littérature nègre*, op. cit., p. 78.

⁷ SENGHOR (L.S.), *Liberté 3...*, op. cit., p. 348.

alexandrins carrés et cadrés, “calcul à la règle” des formes fixes, sonnet peut-être, douze syllabes et quatorze vers qui coupent le souffle quand on veut respirer large »⁸.

Le bric-à-brac de la poésie moderne et de ses inventions poétiques (vers libre, poème en prose, écriture automatique⁹...) manifeste une volonté d'affranchissement à l'égard des règles de l'art poétique classique, notamment de l'alexandrin classique, qui est également au cœur de l'expérience du verset senghorien. N'étant pas une forme fixe et codifiée, les chants populaires de la tradition lyrique des Sérères¹⁰ ravivent l'âme du poète et attisent son élan créateur. Ils contribuent, au fur et à mesure de l'évolution poétique de Senghor, à la reconfiguration du modèle européen et à la critique de la raison discursive qui est à la base de la forme fixe classique. Le modèle des chants populaires provoque également un désir de s'affranchir radicalement des formules poétiques mesurées, sans épargner le modèle baudelairien pourtant considéré par Senghor comme infaillible. C'est ainsi que le poète avoue : « C'est à mon arrivée à Tours, comme professeur, que j'ai brûlé tous mes poèmes écrits jusque-là et que je suis reparti à zéro. C'est que, dans ces premiers poèmes, j'avais subi l'influence de la poésie française, plus précisément de Baudelaire et Verlaine, voire, auparavant, des romantiques »¹¹.

Faudrait-il, à partir de là, lire Senghor comme un poète à la conquête d'une poésie universelle pratiquée par tous comme l'a voulu Lautréamont¹², qui nécessiterait l'embrasement de l'héritage poétique blanc ? La métaphore du feu signe en effet la fin d'une poésie réservée à une majorité blanche, qui laisserait derrière elle une minorité noire. Ainsi, Yvan Leclerc perçoit cette destruction comme la manifestation du dualisme de la « Mort-Renaissance » très cher à Senghor : « brûler le brûlable, et cribler dans la cendre le diamant noir, l'essentiel, l'essence inflammable, ce qui en l'homme noir sort victorieux de l'épreuve du feu, puis développer une grande culture sur ce brûlis qui fertilise »¹³. Le dualisme met fin à la domination de la poésie discursive occidentale, autrement dit du vers pensé et mesuré opposé au vers informel de la poésie noire, qui n'a pas encore atteint sa pleine autonomie formelle. Ce dualisme pousse donc le

⁸ LECLERC (Yvan), « Poésie, oralité, écriture », in : LEUWERS (Daniel), dir., *Léopold Sédar Senghor* [colloque organisé par le Centre culturel international, Cerisy-la-Salle, 14-21 août 1986]. Marseille : Éd. Sud, 1987, 362 p. ; p. 165-188 ; p. 167 (= *Sud : revue littéraire bimestrielle*, n°63).

⁹ Voir à ce sujet : BERTRAND (Jean-Pierre), *Inventer en littérature : du poème en prose à l'écriture automatique*. Paris : Éditions du Seuil, coll. Poétique, 2015, 250 p.

¹⁰ Originaires des îles du Saloum, au centre-ouest du Sénégal, les Sérères accordent une importance particulière à la vie culturelle.

¹¹ LEUWERS (D.), dir., *Léopold Sédar Senghor, op. cit.*, p. 9.

¹² LAUTRÉAMONT (comte de -), *Les Chants de Maldoror*. Paris : Le Livre de poche, 2001, 446 p. ; p. 379.

¹³ LECLERC (Y.), « Poésie, oralité, écriture », *art. cit.*, p. 167.

poète à explorer les sources traditionnelles de la poésie orale et à renaître : « Me voilà de nouveau ivre et vide, devant le papier blanc » (*OP*, p. 275).

La découverte du trésor poétique du « Royaume d'enfance » permet à Senghor de juxtaposer l'écrit et l'oral. Mais cette réminiscence est facilitée par son affinité avec les innovations du début du XX^e siècle qui ont redonné à la poésie écrite française les trésors de la parole comme au temps des troubadours du Moyen Âge ou des aèdes de l'Antiquité grecque. « Ce n'est pas avec l'encre et la plume que l'on fait une parole vivante ! », s'exclame la Muse dans la quatrième Ode de Claudel, « La Muse qui est la Grâce »¹⁴. Définissant sa poésie comme parole plus qu'écriture, le poète chrétien place l'oral au cœur de l'écrit, rejoignant ainsi l'affirmation d'Henri Meschonnic :

La question de l'oralité suppose une poétique [...] L'opposition de l'oral à l'écrit confond l'oral et le parlé. Passer de la dualité oral / écrit à une répartition triple entre l'écrit, le parlé et l'oral permet de reconnaître l'oral comme un primat du rythme et de la prosodie, avec sa sémantique propre, organisation subjective et culturelle d'un discours, qui peut se réaliser dans l'écrit comme dans le parlé [...] L'imitation du parlé dans l'écrit est distincte de l'oral¹⁵.

Claudel, en poète innovant, a adopté cette « imitation du parlé dans l'écrit » dont parle Meschonnic en revenant à la source orale de la poésie. Non pas pour satisfaire un besoin d'exotisme, mais pour que le poète exprime son *ode* par le timbre et par la couleur de la voix. C'est pourquoi Senghor conforme son verset aux exigences rythmiques de la poésie orale africaine. S'il délaisse le sonnet ou le quatrain classiques, il s'associe en revanche à la parole claudélienne :

J'ai choisi le verset des fleuves, des vents et des forêts
L'assonance des plaines et des rivières, choisi le rythme de sang de mon
corps dépouillé
Choisi la trémulsion des balafongs et l'accord des cordes et des cuivres
qui semble faux, choisi le
Swing le swing oui le swing ! (*OP*, p. 30)

Ce choix du poète semble imiter le rythme de la nature qui s'accorde avec le rythme du sang, « le métronome intérieur », selon l'expression de Claudel. Mais il peut également s'épanouir jusqu'à la cadence syncopée du jazz négro-américain que Senghor a beaucoup aimé.

Dans sa quête d'un modèle poétique, le poète noir retrouve donc « des poèmes idéaux auxquels [il a toujours] rêvé »¹⁶ chez les poètes chrétiens du début du XX^e siècle qui lui offrent, pour la première fois, une possibilité

¹⁴ CLAUDEL (Paul), « La Muse qui est la Grâce », in : *Cinq Grandes Odes*, in : *Œuvre poétique*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1957, xxxviii-994 p. ; p. 268.

¹⁵ MESCHONNIC (Henri), *La Rime et la vie*. [Lagrasse] : Verdier, 1989, 365 p. ; p. 236.

¹⁶ SENGHOR (L.S.), *Liberté 3...*, *op. cit.*, p. 349.

d'écrire en Nègre. Dans l'une de ses dernières publications, il semble définir ce que sa poésie a de plus essentiel lorsqu'il confie :

Quand Aimé Césaire et moi nous avons, avec Alioune Diop et Léon-Gontran Damas, lancé le mouvement de la Négritude, nous ne pensions plus que par Paul Claudel et Charles Péguy. Mieux, nous les avons négrifiés en les présentant comme les modèles des « poètes nègres » que nous voulions être ¹⁷.

Le néologisme « négrifiés » rend compte de la grande affinité entre la forme poétique des Nègro-Africains et celle des néo-symbolistes ; les muses blanches sont ainsi associées aux « Grâces noires » ¹⁸ afin de produire une poétique universelle à la dimension de son auteur « délicieusement écartelé entre ces deux mains amies » (*OP*, p. 30). En effet, la grande sensibilité lyrique découverte chez les poètes chrétiens ranime l'émotion poétique de Senghor en tant que poète sérère :

Nous avons toujours assimilé ce qui nous paraissait similaire ou complémentaire au génie nègre. Nous lisions, et aimions, Péguy, Claudel, Saint John Perse et autres, parce qu'ils nous présentaient un certain aspect de la négritude en français ¹⁹.

Cette « assimilation » est beaucoup plus aisée, si l'on sait qu'« on n'imité que celui à qui l'on ressemble, comme le fils son père ou, plus exactement peut-être, le frère son grand frère » ²⁰. Il en découle l'affinité de la parole poétique du poète négro-africain que Senghor voulait tisser avec l'Ode de Claudel :

Comme étudiant, comme professeur, surtout comme poète, j'ai analysé la poésie de Claudel. Mais, si j'ai cru la comprendre, si j'ai pu l'assimiler, c'est en me référant, essentiellement, à la Parole négro-africaine, telle qu'elle s'exprime dans les poèmes ²¹.

La « négrification » de la langue et de l'ode claudélienne, voulue et pratiquée par Senghor, s'accorde parfaitement avec le choix du verset. Car, de par sa source sacrée, il participe à la naissance d'une littérature sensible, pensée dans un rapport complexe à l'esthétique et à l'émotion nègre qui s'apparente à plus d'un égard à celle de la Bible ou à celle de l'ode de la Grèce antique. Senghor ne cherche pas à reproduire servilement une forme occidentale poético-religieuse, mais il superpose le verset des odes

¹⁷ SENGHOR (L.S.), *Ce que je crois : négritude, francité et civilisation de l'universel*. Paris : B. Grasset, coll. Ce que je crois, 1988, 234 p. ; p. 210.

¹⁸ BRUNEL (Pierre), « Grâce(s) noire(s) », in : SENGHOR (L.S.), *Poésie complète : édition critique*. Pierre Brunel coordinateur. [Paris] : CNRS éd., coll. Planète libre, n°1, 2007, LXI-1313 p. ; p. 961 ; article publié d'abord sous le titre « Grâce(s) noire(s) : au sujet de Baudelaire et de Senghor », *Littératures classiques*, n°60, 2006/2, p. 61-72. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2006-2-page-61.htm?contenu> (c. le 22-01-2021).

¹⁹ SENGHOR (L.S.), *Ce que je crois...*, *op. cit.*, p. 104.

²⁰ SENGHOR (L.S.), *Liberté 3...*, *op. cit.*, p. 348.

²¹ SENGHOR (L.S.), *Liberté 3...*, *op. cit.*, p. 349.

des lyriques religieux français au « verset des fleuves », c'est-à-dire celui des chants populaires de son « Royaume d'enfance ». Toutefois, une telle juxtaposition implique nécessairement de renverser subtilement le code poétique des deux formes fixes occidentales très usitées par Senghor : l'ode et l'élégie.

... au poème-chant négro-africain

Imitée de l'Antiquité, mais assouplie par Ronsard avec deux strophes de longueurs égales suivies d'une strophe plus courte, l'ode est une forme de poésie très usitée par les poètes de la génération de Hugo, et plus tard encore celle de Claudel. Étymologiquement, l'ode (*ôdè*, « chant ») renvoie aux anciennes expressions de la poésie en Occident, c'est-à-dire au lyrisme grec. En sérère, le mot utilisé pour traduire le poème est *guimm*. Selon Senghor, il constitue une traduction exacte du grec *ôdé*, c'est-à-dire « chant, poème ». Jouant sur ces deux sens, les *Chants d'ombre* de Senghor peuvent être assimilés aux chants du poète-griot associé à un *Dyâli*, et en même temps aux odes de Claudel. Un tel rapprochement justifie que l'auteur des *Chants d'Ombre* ait sa définition propre de l'ode comme expression du chant négro-africain qui fait

éclater le cadre étroit de l'alexandrin, encore que le vers, qu'il fût *wolof*, *poular* ou *sérère*, eût rarement plus de douze syllabes. Seulement la Parole y est autre : rhapsodique et retentissant de répétitions, mais concise dans sa morphologie, encore plus dans sa syntaxe ²².

Dans la poésie de Senghor, la parole rhapsodique est associée à celle du *Dyâli*. Dans « L'absente », nous pouvons lire : « Je dis bien : je suis le Dyâli ». La parole du *Dyâli* est également audible dans « Chaka » et dans « Taga de Mbaye Dyob » ²³. Le poème-chant de Senghor devient ainsi similaire aux chants des poètes populaires, parmi lesquels Marône Ndiaye dont Senghor revendique l'influence comme dans cette note de la postface d'*Éthiopiennes* :

J'ai découvert le génie de Marône au cours d'une enquête que j'effectuais sur la poésie négro-africaine de tradition orale. Auteur de quelque

²² SENGHOR (L.S.), *Liberté 3...*, *op. cit.*, p. 348.

²³ Respectivement : *Éthiopiennes*, in : *OP*, p. 110 ; *Éthiopiennes*, in : *OP*, p. 118-133 ; *Hosties noires*, in : *OP*, p. 79-80. Tous ces poèmes sont des réappropriations de *Tagas*, c'est-à-dire, en langue *wolof*, d'un genre de poème chanté adressé à une haute personnalité, qui est rythmé comme une danse : « un-deux sur un pied », « un-deux sur l'autre ». Senghor recrée le pas du danseur en redoublant ou en martelant les syllabes accentuées ; ainsi, dans ce verset du poème « Que m'accompagne Koras et balafong » : « **Et** quand sur **son ombre** elle se **taisait**, résonnait le **tam-tam** des tanns obsédés » (*Chants d'ombre*, in : *OP*, p. 28-37 ; p. 29 ; nous soulignons).

2 000 chants gymniques, elle avait étendu sa gloire aux limites de l'ancien royaume du Sine (Sénégal) ²⁴.

Ou encore dans cette déclaration de 1985 : « Je me mis donc à l'école de celles que j'appelle mes "Trois Grâces noires", dont la meilleure et la plus célèbre fut Marône Ndiaye » ²⁵.

Cette poétesse, figure des troubadours du « Royaume d'enfance » du poète, est, pour Senghor, devenue une muse depuis leur rencontre en 1945 ²⁶. Ses chants sont de courts poèmes de deux à quatre vers qui évoquent la vie des paysans et que Senghor semble, par moment, glisser dans ses poèmes. Par exemple, au début de la section III du poème « Que m'accompagnent kôras et balafong », on note une strophe en italiques :

*Entendez tambour qui bat !
Maman qui m'appelle.
Elle m'a dit Toubab !
D'embrasser la plus belle (OP, p. 30).*

Jean Derive la commente ainsi :

La brièveté des vers de ce quatrain, qui contraste avec la longueur des versets du reste du poème, le changement de typographie qui le signale comme un corps étranger, son caractère elliptique, enfin sa place en tête de section concourent à suggérer qu'il s'agit d'un emprunt à une œuvre de littérature orale et fonctionnent donc comme une réduplication de l'effet produit par le poème wolof mis en exergue au-dessous du titre général ²⁷.

L'ode de Senghor, par absorption, convoque ainsi l'univers poétique de ces chants populaires pour aller à l'encontre des canons poétiques occidentaux. La référence répétée aux artistes de l'oralité comme « Les poétesses du sanctuaire » (OP, p. 31) et « Ngâ la poétesse » (OP, p. 58) atteste la référence aux chants gymniques, qui sont généralement déclamés sur un rythme monotone et sur une haute intonation, et que le chantre de la

²⁴ SENGHOR (L.S.), « Postface. Comme les lamantins vont boire à la source », in : *Éthiopiennes*, in : OP, p. 155-168 ; p. 167.

²⁵ Léopold Sédar Senghor, dir. Daniel Leuwers, n° spécial de *Sud*, 1987, p. 9-10 ; cité par : BRUNEL (P.), « Grâce(s) noire(s) », *art. cit.*

²⁶ En 1945, le poète avait obtenu une bourse du CNRS pour faire une enquête sur la poésie populaire sérère – SENGHOR (L.S.), *La Poésie de l'action : conversations avec Mohamed Aziza*. Paris : Stock, coll. Les grands leaders, 1980, 359 p. ; p. 105-106. Pierre Brunel y voit un tournant politique et poétique : « Ce séjour au Sénégal devait être décisif pour sa carrière politique. Il le fut, plus secrètement, pour son évolution poétique. Il avait "presque achevé une enquête sur la poésie sérère" et, du coup, "découvert les lois de la poésie négro-africaine, non seulement pour le sérère, mais pour les quatre langues" concernées » – BRUNEL (P.), « Grâce(s) noire(s) », *art. cit.*, p. 970.

²⁷ DERIVE (Jean), « La littérature orale africaine dans l'oeuvre poétique de Senghor », 2005. En ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00344027/document> (c. le 22-01-2021).

Négritude considère comme pouvant être fixés à l'aide de formules mathématiques.

Si je prends l'exemple des poèmes gymniques de mon ethnie, les *Sérères*, ceux-ci peuvent être déclamés ou chantés. Dans les deux cas, le rythme obéit à des lois strictes, que l'on peut exprimer mathématiquement. Ici, le vers n'est pas défini par un nombre fixe de syllabes, mais d'accents d'intensité, comme dans l'ancienne poésie germanique. Il y a poésie chaque fois qu'à intervalles réguliers, intervient une syllabe accentuée. Le décalage entre le nombre des syllabes et le nombre des accents permet de transcender la monotonie apparente pour adapter le rythme du poème à celui de l'âme ²⁸.

Ainsi, dans l'épigraphe, en sérère, du poème « Par delà Éros » : « *Kâ na Mâyâi féla-x-am : / Kaso faé nyapógmá dyègânúm* » ²⁹, nous remarquons dans le second un tétramètre avec au moins trois syllabes accentuées comme dans le vers classique. Pour Senghor, ces pratiques métriques permettent de réhabiliter l'héritage de la littérature orale longtemps mis au pilori. Ce qui prévaut selon nous dans ce distique, c'est le rythme, l'accent, les allitérations et les assonances qui viennent renforcer le système de répétition. Les normes de l'oralité conditionnent donc l'énoncé : en effet, le poème de Senghor n'obtient sa pleine efficacité que s'il est chanté. La chanson prend le relais de la pensée, la traduit et l'embellit. C'est pourquoi, à plusieurs reprises, le poète manifeste sa volonté d'en finir avec les règles scripturales de la poésie qui enferment son chant et étouffent sa voix.

Voici que le temps et l'espace créent la distance favorable, le mètre et le verset de l'orgue.

Seigneur, ah ! arrache de mes racines ces grappes mauves
Arrache arrache ces touffes de strigas, qu'elles n'étouffent pas mon
chant.

Oins mes deux yeux de l'huile verte de l'hétéroptère, qui fait profonde la
vision

Et soigne mon âme ma gorge avec la sève du figuier sauvage (*OP*, p. 276).

Il a donc fallu mettre une « distance favorable » entre l'héritage scolaire reçu et la pratique renouvelée du poème, cette distance étant aussi, mais dans un autre sens du mot, celle du « mètre » et « du verset de l'orgue ». C'est désormais dans ses « racines » qu'il dit vouloir chercher ses modèles, mais des racines dégagées de ce qui peut les étouffer : là aussi, il faut sans doute une « distance favorable ». Pour apaiser ces deux arrachements douloureux, il n'y a pas moins de deux remèdes apaisants, qu'on peut supposer africains eux aussi : « l'huile verte de l'hétéroptère, qui fait profonde la vision », et « la sève du figuier sauvage », qui peut soigner

²⁸ SENGHOR (L.S.), « Négritude et modernité », in : ID., *Liberté 3...*, op. cit., p. 231.

²⁹ « Oui, tout ce qui est de Mâyâi me plaît / La prison que je recherchais, je l'ai » (traduction de Senghor : *OP*, p. 38).

l'« âme » autant que la « gorge », c'est-à-dire ce qu'on est autant que sa parole et sa respiration.

Nombreux sont, du reste, les versets de Senghor qui reprennent des séquences de chants populaires. Ainsi, ces vers chantés lors des fêtes gymniques : « Le flanc couleur d'indigo / Mesure-le au mètre d'argent »³⁰ deviennent sous la plume du poète : « Que je te chante de mon mètre d'argent, mesure ton flanc d'indigo / Toi le Mâle noir élancé, beau sur l'arène et beau les yeux fermés » (OP, p. 268). Ce dernier verset est également une reprise d'un chant qui célèbre la beauté du jeune Noir, surtout lorsque le lutteur fait des « Bakks »³¹. La jeune fille loue son fiancé d'être noir et grand, élancé et fort, capable de dominer ses rivaux – « *Kiin o baal, dyag fo nut dyag fo ngel* » qu'on peut traduire littéralement par « l'homme à la peau noire, beau au repos, beau dans l'arène ». On retrouve ces paroles ainsi que la structure rythmique de ce verset dans le poème dramatique « Chaka », où le chœur et le coryphée font ainsi l'éloge du Zoulou :

Le chœur : « Il va donc nous quitter ! Comme il est noir ! [...] » [...]

Le coryphée : « [...] C'est Chaka seul, dans la splendeur noire élancée du nu [...] » [...]

Le coryphée : « Tu es l'athlète [...] » [...]

Le coryphée : « Tu es le danseur élancé [...] » [...]

Le coryphée : « Je dis le fort je dis bien le généreux de ton sexe » (OP, p. 127-130)

Le poème de Senghor, en reprenant les hymnes des troubadours africains qui chantaient les éloges des guerriers, retrouve subtilement les traits épiques de certains récits oraux des griots. C'est pourquoi la forme poétique de « Chaka », le poème-hommage au conquérant zoulou, ainsi que « l'élégie pour Aynina Fall », *leader* du Syndicat des cheminots africains, sont marquées par la rencontre de deux voix : lyrique et épique. La voix épique dégage le poème du cadre métrique classique, en lui restituant le cadre polyrythmique des chants des poètes populaires, déterminés par le rythme du tam-tam qui accompagne la voix du *dyâli*.

Par-delà son rythme, « la transmission de la parole par le tam-tam signifie la nécessité pour [celle-ci] de se plier à certaines règles pour devenir un instrument de communication sociale »³². C'est pourquoi, en général, chaque poème de Senghor est accompagné par un type de tam-tam qui oriente son rythme et qui est indiqué en bas du titre. « Que m'accompagnent kôras et balafong » (« guimm pour trois kôras et un balafong ») ou « Taga de Mbaye Dyôb » (« pour tama ») ne sont que deux exemples

³⁰ Cités dans : SENGHOR (L.S.), « Pierre Teilhard de Chardin et la politique africaine », *Cahiers Pierre Teilhard de Chardin*, (Paris : Seuil), n°3, 1962, p. 18.

³¹ Les « bakks » sont des séances de lutte, rythmées de poésie et accompagnées de la voix mélodieuse des jeunes filles.

³² CALAME-GRIAULE (Geneviève), *Ethnologie et langage : la parole chez les Dogons*. Paris : Gallimard, 1965, 589 p. ; p. 102.

parmi tant d'autres. En effet, le choix du type de tam-tam dépend de l'orientation du chant poétique. Le rythme que dégage le « tama », petit tam-tam d'aisselle dont s'accompagnent les griots pour l'éloge ou l'ode, est, par exemple, différent de celui du « gorong », tam-tam court au timbre grave qui exprime la tristesse. La forme poétique écrite se perd ainsi dans cette danse verbale, au rythme du tam-tam et dans un « don d'émotion » :

C'est ce « don d'émotion » qui est le sceau de la *Négritude*, qui explique que la poésie, comme le chant, fuse de partout en Afrique noire, à toutes les heures du jour et de la nuit. La poésie se définit chez nous par : « des paroles plaisantes au cœur et à l'oreille ». Ce qui ne va pas sans une technique très subtile. Mais vous l'aurez remarqué, ici, le cœur a la primauté sur l'oreille : l'*ins-piration* sur l'*ex-piration* ³³.

Le tam-tam s'offre comme l'élément vital du verset de Senghor dont il compare le rythme et la technique aux battements du cœur. Les battements cardiaques définissent l'intensité du rythme.

L'expression sonore se déploie dans le temps et par conséquent est soumise au contrôle d'un instrument de mesure, d'un compteur. Cet instrument est le métronome intérieur que nous portons dans notre poitrine, le coup de notre pompe à vie, le cœur qui dit indéfiniment : Un (Pan). Un (Pan). Un (Pan). Un (Pan). Un (Pan). Un (Pan). Un (Pan) ³⁴.

Cette technique, liée au mouvement respiratoire, atteste que le processus de composition du verset de Senghor est proche de celui qu'il analyse chez Paul Claudel :

S'agissant du verset claudélien, d'aucuns ont voulu le réduire à quelque chose d'intellectuel : à une pensée. C'est aller à l'excès. Il est pensée bien sûr, mais *pro-férée*, battement de cœur, mouvement d'expiration comme le vers négro-africain. Claudel l'a précisé dans la *Ville* : « J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre, / Et je définissais dans le secret de mon cœur cette fonction double et réciproque / Par laquelle l'homme absorbe la vie et restitue, dans l'acte suprême de l'expiration, / Une parole intelligible » ³⁵.

La nomination de la chose s'accompagne donc d'une intensité émotionnelle. Et, chez Senghor, l'émotion traduit la communion avec la chose, l'objet à nommer. C'est pourquoi, dans son verset, il y a toujours des reprises lancinantes qui traduisent l'obsession de la nomination, le mouvement de la concaténation renforcé par de nombreuses assonances et allitérations. Cette obsession est celle de l'incantation du tam-tam qui engendre son rythme musical dans la frénésie de la danse, comme en témoignent ces versets de Senghor :

³³ SENGHOR (L.S.), « Poésie française et poésie négro-africaine », in Id., *Liberté 3...*, *op. cit.*, p. 24.

³⁴ CLAUDEL (P.), *Réflexions sur la poésie*. [Paris] : Gallimard, coll. Folio. Essais, n°214, 1993, 185 p. ; p. 11.

³⁵ SENGHOR (L.S.), *Liberté 3...*, *op. cit.*, p. 380.

Proues de *tam-tams*. Les *tam-tams* se réveillent, Princesse, les *tam-tams* nous réveillent. Les *tam-tams* nous ouvrent l'aorte. Les *tam-tams* roulent, les *tam-tams* roulent, au gré du cœur. Mais les *tam-tams* galopent hô ! les *tam-tams* galopent (*OP*, p. 144 ; nous soulignons).

De nombreuses répétitions : de noms, de verbes et de sons dans les assonances et les allitérations renforcent le rythme qui rend sensible la cadence des images symboliques. Ceci ne produit cependant pas de monotonie, car le vers peut parfois comporter des parallélismes asymétriques ³⁶. Ainsi, dans « Chant d'un lutteur : Bakk » que Senghor aime souvent reproduire, on remarque, en plus des épiphores et malgré les répétitions assurées, des parallélismes réguliers aux vers 3 et 4.

Yaaga-na / yaaga-naa / yaaga-naa – Dëgë la !
Yaaga-na / yaaga-naa / yaaga-naa – Dëgë la !
Laula cat / laula xel / laula bët – Dëgë la !
Ndënde jib / daaré jib / tama jib – Dëgë la ! ³⁷

Ce sont des tétramètres où chaque partie du vers est formée de trois syllabes avec quatre accents d'intensité dans chaque vers. Cette structuration renforce la puissance expressive et émotive du poème. Elle confère au verset de Senghor une fluidité métrique qui se différencie de la métrique classique, à propos de laquelle le poète affirme :

Je m'y sentais à l'étroit quand j'ai commencé d'écrire, et que même la rime me semblait artificielle, qui devait apparaître à point nommé. Ce qui compte donc, réellement, ce n'est pas le nombre de syllabes du syntagme ou du vers, c'est l'accent : le nombre d'accents ³⁸.

C'est pourquoi dans le poème « l'Absente », les versets : « Ma glóire n'est pas sur la stèle, / ma glóire n'est pas sur la pierre / Ma glóire est de chanter le charme de l'Absente » (*OP*, p. 110) illustrent la théorie senghorienne au sujet du placement des accents. L'accent d'intensité secondaire qui vient se placer sur « gloire » est encore renforcé par la structure répétitive à laquelle le modèle de la poésie orale a donné une légitimité, l'ensemble concourant à renforcer « l'impression sonore qui correspond au sens du verset » ³⁹, selon l'expression de René Tillot. Cette conjonction de la voix et du texte, Senghor l'inscrit dans une double filiation musicale, où l'apport de l'oralité est devenu primordial : « La grande leçon que j'ai retenue de Marône, la poétesse de mon village, est que la poésie est chant sinon

³⁶ Senghor revient sur cet aspect de la poésie nègre en général et senghorienne en particulier dans son article : « La parole chez Paul Claudel et les Négro-africains », communication présentée à Brangues, le 27 juillet 1972, in : SENGHOR (L.S.), *Liberté 3...*, op. cit., p. 348-383.

³⁷ SENGHOR (L.S.), *Liberté 3...*, op. cit., p. 384.

³⁸ SENGHOR (L.S.), *Liberté 3...*, op. cit., p. 281.

³⁹ TILLOT (Renée), *Le Rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*. Dakar : Nouvelles éditions africaines, 1979, 167 p. ; p. 51.

musique [...]. Le poème est comme une partition de jazz, dont l'exécution est au moins aussi importante que le texte »⁴⁰.

Le poète de la « civilisation de l'Universel » convoque en fin de compte une variété de formes, toutes nécessaires pour rendre compte de la beauté et de l'originalité de son style. En effet, même si son verset se rapproche du Livre sacré, du fait que la fin de celui-ci correspond, comme dans la Bible, à la fin d'un groupe syntaxique et sémantique, il procède aussi de la forme des chants sacrés sérères. Le verset de Senghor s'apparente en ce sens aux formulations des rituels des « saltigués », sortes de devins qui prophétisent l'avenir à l'occasion des *khoy*⁴¹. Le verset reprend ainsi les formules ésotériques des guides spirituels sérères. De son « chant », Senghor affirme ainsi qu'il « n'est pas que charme, il nourrit les têtes laineuses de [s]on troupeau. / Le poème est oiseau-serpent, les noces de l'ombre et de la lumière à l'aube / Il monte Phénix ! il chante les ailes déployées, sur le carnage des paroles » (*OP*, p. 202). En plus d'être un « oiseau-serpent » dont la largesse des ailes est une expression de la liberté, le poème est « Phénix », un oiseau mythique d'origine éthiopienne qui a le pouvoir de renaître de ses cendres et qui symbolise la résurrection du poète après avoir brûlé ses poèmes inspirés de Baudelaire et des romantiques français. Cette « résurrection-renaissance » rapproche la poésie écrite française de la poésie orale, ce qui permet en effet de réhabiliter la parole vive de l'aède que la tyrannie du poème, du texte écrit, semble avoir quelque peu altérée. Le verset de Senghor, à la suite de celui de Claudel, est donc à la conjonction de deux forces centrifuges : la parole et l'écriture. Il apparaît alors comme un lieu d'échange pour davantage préparer, selon la belle expression de Césaire, « le rendez-vous du donner et du recevoir ».

Alioune SOW⁴²

⁴⁰ SENGHOR (L.S.), « Postface. Comme les lamantins vont boire à la source », *art. cit.*, p. 167.

⁴¹ Il s'agit d'une cérémonie rituelle sérère, au cours de laquelle les saltigués annoncent les événements à venir. Elle est généralement organisée à l'approche de la saison des pluies.

⁴² Université Cheikh Anta Diop de Dakar.