



HAL
open science

Musicalité, corps et spiritualité dans la poésie de la négritude chez Césaire, Senghor et Craveirinha

Eva Monmarty Hernandez-Monmarty

► **To cite this version:**

Eva Monmarty Hernandez-Monmarty. Musicalité, corps et spiritualité dans la poésie de la négritude chez Césaire, Senghor et Craveirinha. Littératures. Université Côte d'Azur, 2018. Français. NNT : 2018AZUR2032 . tel-02094265

HAL Id: tel-02094265

<https://theses.hal.science/tel-02094265>

Submitted on 9 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT

Musicalité, corps et spiritualité dans la poésie de la négritude chez Césaire, Senghor et Craveirinha

Eva HERNANDEZ-MONMARTY

Centre Transdisciplinaire d'Epistémologie de la Littérature

**Présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en** Littérature
générale et comparée
d'Université Côte d'Azur

Dirigée par : Patrick Quillier

Soutenue le : 20 décembre 2018

Devant le jury, composé de :

Yolaine Parisot, Professeur de Littératures francophones
et comparées à l'Université de Paris-Est Créteil

Patrick Quillier, Professeur de Littérature générale et
comparée à l'Université Côte-d'Azur

Dominique Ranaivoson, Maître de Conférence HDR en
Littérature générale et comparée à l'Université de
Lorraine

Françoise Salvan-Renucci, Maître de Conférence HDR à
l'Université d'Aix-Marseille, Membre du CTEL

Xavier Vatin, Professeur en Ethnomusicologie à
l'Université Fédérale du Recôncavo de Bahia (Brésil)



Musicalité, corps et spiritualité dans la poésie de la négritude chez Césaire, Senghor et Craveirinha

Eva HERNANDEZ-MONMARTY

Centre Transdisciplinaire d'Epistémologie de la Littérature

**Présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en Littérature
générale et comparée
d'Université Côte d'Azur**

Dirigée par : Patrick Quillier

Soutenue le : 20 décembre 2018

Devant le jury, composé de :

Yolaine Parisot, Professeur de Littératures
francophones et comparées à l'Université de Paris-
Est Créteil

Patrick Quillier, Professeur de Littérature générale et
comparée à l'Université Côte-d'Azur

Dominique Ranaivoson, Maître de Conférence HDR
en Littérature générale et comparée à l'Université de
Lorraine

Françoise Salvan-Renucci, Maître de Conférence
HDR à l'Université d'Aix-Marseille, Membre du CTCL

Xavier Vatin, Professeur en Ethnomusicologie à
l'Université Fédérale du Recôncavo de Bahia (Brésil)

Nom	Hernandez-Monmarty
Prénom	Eva
Numéro étudiant	20701510
Adresse email pérenne	evamonmarty@gmail.com
Discipline	Littérature générale et comparée
Laboratoire / équipe de recherche	Centre Transdisciplinaire d'Epistémologie de la Littérature

En français (obligatoire)

Titre de la thèse	Musicalité, corps et spiritualité dans la poésie de la négritude chez Césaire, Senghor et Craveirinha
-------------------	---

Mots-clés	négritude, musicalité, Césaire, Craveirinha, Senghor, corps, frontières, rythme, musique, sensible, spiritualité
-----------	--

Résumé (de 1700 à 4000 caractères espaces compris)

La négritude répond à la fois à une recherche identitaire en réaction à la colonisation et une esthétique littéraire qui emprunte son langage et son rythme au pays natal de chaque auteur et au pays colonisateur. Elle est ainsi en lien avec la politique. Le rythme des poèmes d'Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et José Craveirinha a une résonance dans la typographie. La typographie est également associée à la musique par l'espace que les mots occupent sur la page. Les bonds rythmiques du tam-tam sont par exemple des bonds typographiques chez Léopold Sédar Senghor. Ce rythme nommé la musicalité en poésie fait entrer différents langages au sein de la poésie. Le questionnement est donc porté sur la poésie et les instruments de musique. En d'autres termes, peut-on y voir un de ces éléments qui entraîne la naissance de l'autre ou bien existe-t-il une co-existence de ceux-ci ?

De plus, la typographie offre aussi presque quasi systématiquement des allers-retours entre les deux sens que sont la vue et l'ouïe. Ces allers-retours permis par le peu de ponctuation voire son absence laissent le soin au lecteur de donner un rythme. Les couleurs et la lumière mentionnées dans les poèmes sont autant l'occasion de faire appel à la vue. Les poèmes deviennent picturaux. Le rythme comme le rapprochement des poèmes de l'écriture calligramme confèrent à ceux-ci un aspect physique. Celui-ci se retrouve dans le thème du corps qui est, le plus souvent, le corps de la femme.

Le corps féminin est certes empreint de sensualité, mais il est aussi celui de la mère qui traduit la terre natale. De cette manière le lien entre le poète et la terre natale est sensible. C'est aussi ce qui peut expliquer une certaine animalité lorsque les poètes évoquent le rythme du tam-tam et la fabrication de cet instrument de musique en peau. Cela est notamment le cas chez José Craveirinha où le poète prononce le désir de se transformer en « tambor » (en tambour) ou encore dans le rythme effréné de la transe chez Aimé Césaire lorsque la musicalité créée par l'anaphore imite le rythme du tam-tam. Ainsi, le rythme et la musicalité sont proches. Le corps féminin s'étend au corps du poète et aux corps des lecteurs puisque le sensible est mis à l'honneur dans les poèmes des trois auteurs à l'étude. Elle est la marque d'un espace à l'autre que Gilles Deleuze évoquée déjà. La frontière est ce qui est fait pour être transgressée selon le philosophe. L'expérience sensible est cruciale pour les poètes ainsi que la résonance de la parole poétique qui permet de dire des souffrances dans les poèmes de José Craveirinha par exemple. C'est cette pensée, cette spiritualité poétique qui est à l'origine de la particularité de la poésie de la négritude.

In english (mandatory)

Thesis title	Musicality, body and spirituality in the poetry of the Negritude, in the works of Césaire, Senghor and Craveirinha
--------------	--

quatrième partie. Le poète portugais José Craveirinha m'a aussi été conseillé par Monsieur Quillier. L'aide de Monsieur Quillier a été précieuse sur les traductions des poèmes de José Craveirinha. De plus, le sujet a mis évidence l'importance de la multitude des langues dans la pensée de la négritude. Il était donc intéressant d'étudier cette pensée à travers un auteur qui a marqué la négritude mais qui est cependant moins connu. Les encouragements de Monsieur Quillier ont été précieux dans le début de l'écriture afin de concentrer ma recherche sur des ressources solides.

Je tiens également à remercier le Comité de suivi des thèses qui a été bienveillant quant au temps mis pour la rédaction de la thèse. Les conseils sur la clarification du plan ont été d'une grande aide afin de revenir à l'essentiel par rapport au sujet. D'autres ressources conseillées par le Comité de suivi des thèses sont venues compléter les premières ressources solides.

J'adresse des remerciements aussi à Madame Gannier qui a accepté mon inscription au sein de son laboratoire.

Un remerciement à la fois à ceux ont douté de l'aboutissement de ce travail parce que c'est aussi ce qui a développé en moi la volonté de terminer cette étude et à mon époux qui a dû supporter les derniers temps de la rédaction et mes questionnements quotidiens. Merci de t'être évertué dans la relecture de cette thèse !

SOMMAIRE

INTRODUCTION:	9
I- Une mise en scène de l'écriture	25
1. Une mise en scène de l'écriture	25
1.1 Un jeu d'espace : la place des mots.....	25
1.2 Une écriture presque calligramme	43
2. Une écriture picturale du monde	63
2.1 Une écriture picturale émotionnelle	63
2.2 Un environnement équivoque	85
3. La mise en scène du temps	118
3.1 Le temps du vivant	118
3.2 Le temps de la lecture : un hors-temps.....	136
II – Du corps comme thème à un corps sans contrôle	147
1. La représentation du corps féminin	148
1.1 La figure maternelle	148
1.2 La femme.....	168
2. La place du corps	187
2.1 L'attachement du corps à la terre: une peinture minérale de l'homme.....	187
2.2 Une interface	207
3. Le dire dansé.....	222
3.2 Un tumulte enivrant.....	222
III- L'écoute instrumentale et langagière: une fusion	239
1. La musique à l'honneur.....	240
1.1 Une musique créatrice du verbe	240
1.2 Une musique qui s'infiltré dans les poèmes	261
2. L'écoute sensible.....	283
2.1 Les rythmes du monde	283
3. Un langage rythmique	316
3.1 Un métissage de langage.....	316
IV – Les perspectives d'une poésie spirituelle aux résonances politiques.....	345
1. Une écriture poétique qui repose sur le principe du kaléidoscope	349
1.1 La réflexion du monde réel	349
1.2 Une surréalité poétique propre à la poésie de la négritude	366
2. Les connexions physiques et spirituelles de l'homme et du monde	386
2.1 Une relation ambiguë avec la métaphysique	386
2.2. Le rôle politique des auteurs et les liens avec une parole poétique libérée	416
CONCLUSION :	441
BIBLIOGRAPHIE :	451

INTRODUCTION:

La négritude est un terme qui pose des difficultés puisque les tentatives d'explication se heurtent à un monde politique et social. En remontant le cours de l'histoire, la période des Grandes découvertes qui débute vers le XVe siècle est le commencement d'un désir de colonisation qui s'étendra au moins jusqu'au XIXe siècle pour l'Afrique voire jusqu'au XXe siècle. Même après l'indépendance des États africains et des Antilles, la colonisation marque les esprits des peuples. La quête identitaire est au cœur des préoccupations comme pour retrouver ses racines profondes avant la période de la colonisation. Ainsi, le terme de négritude est aussi compris en réaction à cette colonisation et à l'esclavage pour marquer une identité que ce dernier n'a pas réussi à effacer malgré l'assimilation. Et cette revendication identitaire se retrouve dans les définitions données de la négritude. Léopold Sédar Senghor la définit comme « l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie, les institutions et les œuvres des Noirs. Je dis que c'est là une réalité : un nœud de réalités »¹. La revendication identitaire passe ainsi par une culture commune propre au « monde noir » afin à la fois de montrer une communauté unie et une identité noire. Au contraire, Aimé Césaire donne à la négritude une lecture passée puisqu'il s'agit d' « un devoir de mémoire, une fidélité »².

Ces deux définitions donnent des visions différentes de cette notion. Une troisième définition d'un auteur qui ne se revendique pas comme appartenant à la négritude est celle de Jean-Paul Sartre qui la définit comme « l'être dans le monde du Nègre »³. Jean-Paul Sartre indique par sa formule que les auteurs qui se rattachent à cette notion se trouvent dans un monde commun qu'il appelle « le monde du Nègre ». Il rejoint ainsi la définition de Léopold Sédar Senghor qui évoquait « une culture commune ». Les auteurs de la négritude sont donc dans une relation avec les autres.

1 Senghor, Léopold Sédar, *Liberté 11, Négritude et Humanisme*, Paris: le Seuil, 1971, p. 9.

2 Gallet, Mathieu, www.ina.fr, interview de Michel Fild, 1994 [consulté le 10/06/2013].

3 Lamouchi, Noureddine, *Jean-Paul Sartre et le Tiers Monde: rhétorique d'un discours anticolonialiste*, Paris: L'Harmattan, 1996, p50.

La notion d'altérité, d'après ces trois définitions est présente dans le terme de négritude. Elle n'est alors pas un phénomène racial, elle est une synthèse entre l'histoire et une culture commune. De ce fait, elle apparaît comme une notion assez complexe dans son acception.

Même si l'aspect politique n'est pas le principal objet de l'étude, il est nécessaire de rappeler que la négritude est aussi en lien avec la politique. Certes, elle est une réaction à un désir d'assimilation de la culture africaine à la culture européenne. Le numéro de mars 1935 de *l'Étudiant noir* évoque ce combat contre l'assimilation : « si l'assimilation n'est pas folie, c'est à coup sûr sottise, car vouloir être assimilé, c'est oublier que nul ne peut changer de faune ; c'est méconnaître « altérité » qui est loi de Nature »⁴. Dans ce même numéro de journal, Léon-Gontran Damas met en avant l'union de la culture noire contre la culture assimilationniste. L'auteur donne au journal un rôle politique par le titre de celui-ci : « on cessait d'être étudiant martiniquais, guadeloupéen, guyanais, africain et malgache, pour n'être qu'un seul et même étudiant noir ». La demande de reconnaissance d'une autre culture précède l'apparition du terme négritude, mais il y a déjà la volonté d'unir les cultures des peuples noirs. C'est bien plus tard que le terme de négritude apparaît, semble-t-il, dans *l'Étudiant noir*. Cependant, c'est dans l'œuvre *Cahier d'un retour au pays natal* que Aimé Césaire lui donne son sens :

« j'accepte
et la détermination de ma biologie, non prisonnière
d'un angle facial, d'une forme de cheveux, d'un nez
suffisamment aplati, d'un teint suffisamment méla-
nien, et la négritude, non plus un indice céphalique,
ou un plasma, ou un soma, mais mesurée au compas
de la souffrance ».⁵

⁴ Moreau, Michel, <http://www.assemblee-nationale.fr> [consulté le 11/07/2018].

⁵ Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présences africaines, 1983, p56.

Une autre apparition du terme « négritude » dans la même œuvre est synonyme de liberté pour le peuple noir et montre ainsi sa naissance en réaction à un contexte politique :

« Je dis hurrah ! La vieille négritude
progressivement se cadavérise
l'horizon se défait, recule et s'élargit
et voici parmi les déchirements de nuages la
fulgurance d'un signe »⁶

Ce signe devient plus loin dans le poème un sentiment de liberté qui anime le peuple noir par les vers suivants : « la négraille aux senteurs d'oignon frit retrouve dans / son sang répandu le goût amer de la liberté »⁷.

La culture commune noire est empreinte de plusieurs cultures liées à l'histoire de la colonisation. Par conséquent, la négritude est tournée vers une multiplicité culturelle plutôt que vers un repli sur une culture africaine, comme il serait possible de le penser à la première lecture. La négritude sera entendue de cette manière dans l'étude.

Le choix de la poésie plutôt que le roman reste à éclaircir. La poésie est le genre qui permet aux poètes de la négritude de travailler le langage pour en faire un langage résonnant pour tous parce qu'il y a une liberté de sens. La mise en page particulière, le peu de ponctuation voire l'absence de ponctuation participent à cette liberté de sens pour tous les lecteurs. De plus, la poésie est une communication sonore et imagée qui touche les lecteurs, quelles que soient leurs origines, peut-être bien plus que la prose. La communication paraît être plus étendue par la poésie. Cependant, la poésie n'est pas qu'un moyen de communication, elle est aussi une expérience

⁶ Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présences africaines, 1983, p60.

⁷ Idem, p61.

poétique pour le poète de vivre son « être-au-monde » pour reprendre une expression de Martin Heidegger. Les poètes sont conscients de leur présence au monde et la partagent avec le lecteur à travers l'éphémère des images poétiques. Une instantanéité s'installe dans le processus d'écriture des poètes à l'étude.

Il semblerait que peu d'écrits arrivent à délimiter les débuts de la poésie, si ce n'est en la rattachant au chant, aux écrits religieux et à la récitation chez les troubadours et les trouvères. Mais là, déjà, les troubadours et les trouvères se rattachent à la période du Moyen Âge. De la naissance de la poésie, il n'y a presque aucune trace dans les ouvrages. Il faut alors s'attacher à l'étymologie du terme poésie. Or, l'étymologie lie la poésie à tous les types de création puisque la poésie vient du grec *poiêsis* qui signifie création. Il est nécessaire de réduire le champ de la poésie en connaissant la période peut-être à laquelle elle est omniprésente, à défaut de connaître sa véritable naissance. Là, il est souvent question de la poésie dans le contexte historique de l'Antiquité grecque en raison de son étymologie grecque. La tentative de délimitation d'une période claire de la naissance de la poésie n'ayant pas abouti, il paraît évident que la poésie est liée à la musique de la voix ou la musique instrumentale.

La poésie a, depuis l'Antiquité, été présente dans les fêtes religieuses. Elle était chantée et accompagnée d'instruments. Le poète était nommé l'« aède » c'est-à-dire le chanteur qui chantait la poésie épique, et qui était accompagné d'un instrument. La poésie et le chant sont donc, depuis l'origine, indissociables. De ce fait, penser la poésie sans rapport avec la musique est inconcevable. Au IV^e siècle avant Jésus-Christ, Aristote, considérait que la poésie était une imitation. Ainsi, que penser de l'étymologie du terme qui renvoie à la création ? Considérons les trois moyens énoncés par Aristote dans sa *Poétique* pour justifier la pensée de la poésie en tant qu'imitation. L'imitation consistait en trois moyens qui étaient « le rythme, la mélodie, la mesure. » dans son chapitre 1 de la *Poétique*. Si ces trois moyens suscitent un intérêt dès l'introduction, c'est qu'ils permettent de

montrer que la poésie est d'abord pensée comme texte à entendre plutôt que comme texte à regarder.

Aristote précise également dans son ouvrage que l'imitation est première chez l'homme. Elle renverrait ainsi à notre origine. Il paraît alors difficile, selon cette définition aristotélicienne, de concevoir la poésie comme pure création. Aristote ne semble pas nier la création de la poésie mais supposerait que celle-ci ne repose que sur une imitation. D'ailleurs c'est ce que confirme le titre du chapitre I de la *Poétique* : « la poésie consiste dans l'imitation ». Il s'agit de savoir à présent si la poésie n'est réellement qu'une imitation ou si elle peut dépasser cette définition.

Certes, le rythme peut représenter un rythme qui entoure l'homme mais peut-il être la reproduction à l'identique d'un rythme connu du poète et des lecteurs ? Si l'on prend l'exemple du rythme le plus naturel, le rythme cardiaque, il existe le rythme cardiaque entendu lorsque la personne qui écoute n'est pas celle qui produit les battements de ce rythme. Cependant, lorsque la personne est celle qui produit le rythme cardiaque, le rythme fait appel au toucher et non plus à l'ouïe. De ce fait, si la perception n'est pas la même, la représentation sonore peut elle aussi varier. Pour tout rythme, il est ainsi difficile de l'imaginer sans évoquer la perception qui fait entrer la notion de sujet. Une étude objective de la perception en prenant en compte la notion de sujet paraît complexe. La perception fait entrer la notion de subjectivité et donc également à la notion de sujet. De plus, la perception se vit dans l'immédiateté. Ainsi pour un même sujet, si la notion de temps intervient, il peut y avoir des différences dans la compréhension des sons pour un rythme. Il s'agit de ce que la Phénoménologie présente, c'est-à-dire que la connaissance du monde passe par l'expérience de la perception. L'étude fait d'ailleurs référence à plusieurs reprises à Merleau-Ponty.

Si l'on poursuit le raisonnement d'Aristote, les trois composantes de l'imitation répondrait à un besoin naturel. Le terme de rythme est bien présent dans les domaines de la musique et de la biologie si on regarde sa définition dans *Le Trésor de La Langue Française*: « répétition périodique

(d'un phénomène de nature physique, auditive ou visuelle »⁸. D'après cette définition, le rythme n'est pas uniquement une manifestation sonore, ce qui élargit le champ de représentation du rythme. Le *Trésor de La Langue Française* n'écarte pas la possibilité de l'imitation d'un rythme déjà rencontré par le poète. Néanmoins, une des définitions du verbe imiter dans le Larousse est « fabriquer quelque chose qui ressemble à quelque chose d'autre, qui en a le même aspect sans en avoir pour autant la même nature ». Le tableau *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte montre que la pipe du tableau est une représentation mentale de l'objet regardé et mémorisé. De ce fait, la perception transforme en partie le réel.

Le deuxième terme de la définition d'Aristote, la mélodie, se définit comme « une suite de sons ordonnés selon les lois du rythme et de la modulation d'où résulte un air agréable à entendre »⁹. La mélodie, à proprement parler, n'est pas traitée dans l'étude sur les poètes José Craveirinha, Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire puisque c'est la musicalité à laquelle l'étude s'intéresse, c'est-à-dire un monde sonore sous toutes ses formes sans nécessairement qu'il y ait des « sons ordonnés ». Le troisième terme de la définition d'Aristote, la mesure, est la « division du temps musical en sections d'égale durée »¹⁰. Là aussi, le terme est remis en cause par l'étude car la division du temps musical n'est pas toujours de durée égale. Le rythme des poèmes des trois auteurs à l'étude est plutôt saccadé. Ce rythme saccadé dans leurs poèmes traduit des mouvements de l'âme, du corps et de la nature. A travers les trois éléments énoncés par Aristote, la poésie est en perpétuel mouvement entre le corps, la musique et la spiritualité par son rythme: le rythme pulsionnel des vers, le rythme de la prosodie, le rythme des mouvements de l'âme du poète.

La poésie n'est donc pas qu'une imitation chez les trois auteurs, mais elle est une écriture de l'éparpillement parce qu'elle s'intéresse aux rythmes. L'expérience des rythmes et des sons devient première dans la poésie de la négritude chez les trois auteurs. C'est aussi la raison pour laquelle il

⁸ Dendien, Jacques, [Www.atilf.atilf.fr](http://www.atilf.atilf.fr) [consulté le 5/06/2013].

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

sera question de musicalité, de rythme regroupant plusieurs rythmes dans les poèmes (le rythme syntaxique, le rythme instrumental, le rythme de la diction, le rythme visuel, le rythme corporel), de corps, de perception et non de mélodie, de mesure et d'harmonie. La musicalité revêt tout ce qui a un rapport à « une combinaison expressive de sons ». La spiritualité a un lien avec l'immatérialité et le corps, souvent évoqué chez José Craveirinha, Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor. Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et José Craveirinha créent un monde poétique du visible, par une typographie particulière, des images fauves où ils mettent le corps au centre producteur et récepteur d'un monde de sensations. Ils créent un monde sonore en utilisant un rythme déroutant, enivrant à travers différents instruments, différentes langues, différentes associations sonores et offrent ainsi un espace à dimensions fluctuantes et universelles où le sens et l'émotion sont en tension: le linguistique et l'extra-linguistique.

La poésie n'est plus figée dans une forme et dans un rythme déjà depuis Mallarmé avec son ouvrage « Un coup de dé jamais n'abolira le hasard », mais aussi selon Marie-Pierre Lassus « la poésie est un art dynamique, se référant à des matières et à des forces en mouvement »¹¹. Et pour justifier cette pensée sur la poésie, il suffit de s'intéresser à l'être qu'est le poète et qui s'inscrit dans le temps et donc dans le mouvement comme n'importe quel être. De plus, et c'est toute la recherche de Michel Imberty et de Maya Gratier, « écouter chanter c'est retrouver en soi, au moins allusivement, une représentation kinesthésique de ces mouvements et de ces gestes qui commandent l'acte même de chanter »¹². Le poète devient celui qui transmet des mouvements au lecteur par le fait même de les représenter à travers le langage. L'expérience des mouvements que le poète exprime par le langage se transmet au lecteur qui vit lui aussi une expérience de ces mouvements. Cette expérience étant première dans la poésie chez les trois auteurs à l'étude, la figure du poète est majoritairement en retrait dans leurs poèmes. Est-ce parce que le poète est aussi entraîné dans les

11 LASSUS, Marie-Pierre, *Gaston Bachelard musicien : une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires Septentrion, 2010, p22.

12 IMBERTY, Michel & Gratier, Maya, *Temps, geste et musicalité*, Paris, L'Harmattan, 2007, p10.

mouvements qu'il veut faire vivre au lecteur ?

En tout cas, il est certain que ces mouvements ne sont pas un simple élan poétique, il s'agit véritablement d'un mouvement qui entraîne tout l'être du poète et donc du lecteur. La sensation éprouvée par le poète lorsqu'il se met en avant dans *Les armes miraculeuses* d'Aimé Césaire consiste à percevoir le monde comme un éparpillement qui entraîne pour le poète un élargissement: « à mesure que se mourait toute chose, / Je me suis, je me suis élargi » ou encore « le monde se défait. Mais je suis le monde »¹³. Ainsi, la figure du poète n'est plus la figure d'une unité mais un tout. Est-ce la conséquence d'un certain rythme vécu par le poète ? La figure du poète apparaît pour le lecteur non plus comme un sujet matériel mais comme quelque chose de volatile. Gustave Flaubert évoquait déjà ce statut de l'auteur : « l'auteur, dans son œuvre, doit être, comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part »¹⁴. Le poète connaît une sorte de désincarnation et son attachement au monde est moléculaire. Or, dans l'œuvre *L'Œil et l'Esprit* de Maurice Merleau-Ponty, l'homme – et donc la figure du poète – serait indivisible justement parce que le « senti » permet à l'homme de se sentir « sentant » et donc, d'une certaine manière, de prendre conscience de son existence matérielle. La désincarnation mène à l'incarnation.

Pour Aimé Césaire, José Craveirinha et Léopold Sédar Senghor, il y a une certaine porosité entre le corps de la figure du poète et les corps environnants. Les trois auteurs à l'étude ne renient pas la pensée de Maurice Merleau-Ponty mais la complètent par cette porosité qui se lit dans les textes poétiques. Pour ne citer qu'un exemple, le poème *Mythologie* d'Aimé Césaire montre dès le premier vers des « bras fauves ». L'adjectif « fauve » qui indique une couleur marron est plutôt employé pour les animaux que pour les hommes. Cette association montre la porosité entre le corps humain et le corps animal. Ainsi, la figure du poète qui est projetée amène les lecteurs à percevoir la figure du poète comme une figure qui est plurielle et totalisante par les mouvements qui

13 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p18.

14 Flaubert, Gustave, *Correspondances*, vol. II (juillet 1851 – décembre 1858), éditée par Jean Bruneau, Pléiade, Paris, 1980, lettre du 9 décembre 1852, p204.

paraissent la définir dans ce va-et-vient entre plusieurs corps. Cette conception de la figure du poète entraîne un éclatement du corps. De ce fait, celle-ci offre des lectures plurielles qui sont à relier avec la musicalité évoquée plus haut.

L'appréhension du corps est un élément fondateur de cette étude. Par les poètes de l'étude, il est aussi lié à la politique, à l'histoire. C'est cette histoire qui fait intervenir le terme de négritude ayant suscité une attention particulière dans la littérature, au regard de l'histoire et de sa définition qui prend des accents universels. D'après l'auteur Pierre Akinwane, Aimé Césaire aurait inventé le terme « négritude » en l'employant dans son ouvrage *Chants d'ombre* : « nuits qui fonds toutes mes contradictions dans l'unité première de ta négritude »¹⁵. Cependant, au départ, Aimé Césaire avait utilisé le terme « nègrerie » dans *L'Étudiant noir* en précisant que « ce que veut la jeunesse, c'est la résurrection »¹⁶. A travers ce terme, l'identité est mise en avant. L'histoire de la colonisation se lit en filigrane par le choix de ce nom en réaction aux droits bafoués des peuples noirs, officiellement, jusqu'en 1848. Léopold Sédar Senghor place le terme « négritude » comme une pensée identitaire lui aussi : « l'ensemble des valeurs - économiques, et politiques, intellectuelles et morales, artistiques et sociales – non seulement des peuples d'Afrique noire mais encore des minorités d'Asie et d'Océanie »¹⁷.

Cependant, Léopold Sédar Senghor complète cette définition par une autre qui rapproche la négritude de l'ouverture sur le monde et non plus de ce qui pouvait sembler être un enfermement identitaire en réaction à une histoire politique, économique et sociale. Selon le poète, « le Nègre a les sens ouverts à tous les contacts, voire aux sollicitations les plus légères. Il sent avant que de voir, il réagit immédiatement au contact de l'objet, aux ondes qu'émet l'invisible »¹⁸. Le poète donne une définition du Nègre qui par la construction du terme négritude (formé du radical « nègr-

15 Akinwande, Pierre, *Négritude et francophonie : paradoxes culturels et politiques*, Paris, L'Harmattan, 2011, p25.

16 Idem, p25.

17 Idem, p26.

18 Senghor, Léopold Sédar, *Liberté 3. Négritude et Civilisations de l'Universel*, Paris, Éditions Seuil, 1977, p92.

» et du suffixe « -itude ») s'en approche. Ainsi, Léopold Sédar Senghor se détache de la formation du nom négritude en lui conférant une étendue perceptive.

Or, même dans la définition que donne Léopold Sédar Senghor du terme négritude, il pourrait être compris comme une différenciation entre les Blancs et les Noirs dans la perception des objets. Le poète rajoutera plus loin dans *Liberté 3 Négritude et civilisation de l'universel* que « le blanc européen tient l'objet à distance ». Il est difficile dans la définition de la négritude de ne pas sombrer dans un racisme car le terme choisi est problématique. Il en ressort qu'il semblerait qu'un concept littéraire complexe ait vu le jour à travers ce terme. La complexité de ce concept tient également au fait que les poètes Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor ont occupé des fonctions politiques. De ce fait, les sphères politiques et poétiques cohabitaient. C'est aussi la raison pour laquelle la définition de Léopold Sédar Senghor fait apparaître l'adjectif « politique », non seulement en raison de l'histoire de la colonisation mais aussi du statut qu'il occupait en tant que citoyen sénégalais puisque le terme « politique » vient du grec *polis* qui signifie la cité. Hormis ces difficultés à cerner le terme négritude, l'invisible est à la source de l'écriture poétique d'après Léopold Sédar Senghor. La figure du poète est donc celle qui va montrer au lecteur ou plutôt lui faire vivre une proximité avec l'objet décrit, puisque selon la définition du poète l'objet n'est pas à distance du poète dans son écriture. Le poète est celui qui va se concentrer sur la perception de l'objet et donc peut-être sur l'éphémère de cette perception. Et c'est là la différence qu'établit Léopold Sédar Senghor sur les deux natures de la perception entre les Noirs et les Blancs dans sa définition. Pour lui, il existe une perception fondée sur les sens et une perception fondée sur l'entendement par l'analyse et la mise à distance de l'objet. Il s'agit évidemment de la première nature de la perception qui va être au cœur de son écriture poétique et au cœur de l'écriture poétique de la négritude. L'invisible est tout ce tissu qui se crée entre celui qui perçoit l'objet et l'objet.

La démarche choisie est plutôt expérimentale puisqu'elle s'inscrit dans le sens du processus

d'écriture des auteurs à l'étude. En d'autres termes, l'étude s'intéresse d'abord à ce qui se voit sur la page d'un poème pour ensuite montrer le lien entre ce qui se voit et ce qui se perçoit. Si la perception est la source de l'écriture poétique, il semble naturel de commencer par les sens puisque la perception est ce qui est perçu par les sens s'il n'y a pas de distance entre le sujet et l'objet. Ces premières sensations sont ensuite confirmées par des écrits théoriques. La notion de corps, dès lors que le poète et l'objet ne sont pas distants, est à penser en lien avec l'écriture poétique. Le rythme devient pulsionnel puisque la disposition textuelle du poème fait partie du rythme de lecture saccadé. La notion de temps liée à la perception intervient aussi, tout comme le rythme. La perception ne peut se penser en dehors du temps car elle est par définition temporelle.

Ainsi, la perception s'inscrit dans un mouvement car elle est susceptible d'être modifiée dans le temps. Ces notions créent une figure poétique particulière dans la poésie de la négritude des poètes à l'étude. Celle-ci paraît être volatile dans l'écriture, c'est-à-dire que le lecteur la perçoit sans en avoir une image physique. C'est cette impression de mouvement qui sous-tend cette sensation de figure poétique volatile, presque immatérielle. La figure du poète est organique dans le sens où elle est présente à travers les objets des poèmes et se définit dans les mouvements de l'écriture poétique (les choix typographiques, les rythmes de lecture, les choix d'associations de mots entre eux, les multiples sens d'un vers). C'est la raison pour laquelle le terme de « spiritualité » apparaît dans le sujet de l'étude dans cette tentative de description de la figure du poète propagée puisqu'elle paraît volatile, éclatée. Par conséquent, si la figure du poète est volatile, l'écriture poétique l'est aussi.

L'étude choisit de ne pas aborder certains aspects. L'aspect identitaire ne sera pas l'objet de l'étude de manière approfondie puisque l'étude cherche à démontrer que le processus d'écriture poétique permet de réinventer la figure du poète dans une écriture qui tend vers l'universalité. Tout ce qui évoque l'oppression de l'époque de la colonisation est volontairement mise à l'écart afin de respecter une poésie construite vers l'avenir et l'ouverture sur le monde. Ainsi, le « je » poétique

solitaire n'apparaît pas non plus dans l'étude, même s'il est présent à certains moments dans les poèmes et notamment chez Léopold Sédar Senghor. Il donne au poète la possibilité d'évoquer une expérience personnelle mais le corps du poète qui se lie au monde végétal, animal et minéral mène la lecture sur les limites quelle que soit la nature de celles-ci. Ainsi, le « je » des auteurs devient particulier puisque pour Léopold Sédar Senghor tenir l'objet à distance c'est alors établir ou conserver une séparation entre lui et le sujet qui le regarde. Il faut alors entrer dans l'objet pour briser les limites et c'est ce que permet la métaphore. Or, dans le procédé littéraire de la métaphore, il existe le comparé et le comparant donc d'une certaine manière, la limite subsiste même si elle devient plus floue. Et c'est cette limite franchie, mais non absente qui est sous-entendue par la perception. Ainsi, dès lors qu'il y a entendement il y a une absence de perception. L'entendement poserait des limites que la perception conservent tout en les franchissant. C'est la pensée d'Emmanuel Lévinas dans son ouvrage *Totalité et infini* qui met en relation la notion d'infini avec la notion de fini. Il précise que pour qu'il y ait infini il faut nécessairement penser le fini. L'infini est aussi ce qui permet à un sujet de ressentir son existence dans le monde car le fini ne permet pas d'expérimenter la sensibilité. Il est à noter que cette différence établie par Léopold Sédar Senghor entre « le blanc européen » et sous-entendu, le noir, se situe au niveau de la compréhension du monde. Les propos sont sujets à discussion puisqu'en revendiquant le statut de noir, il peut peut-être se lire une mise à l'écart des blancs. Les nominations, elles aussi sont discutables.

Pour en revenir à la métaphore, qui est très employée par les auteurs à l'étude, c'est elle qui permet le franchissement des limites qui semble lui illimité. Il paraît y avoir autant de franchissement qu'il y a de limites aux éléments du monde. C'est d'ailleurs ce que paraissent présenter les poètes dans le passage d'une métaphore à l'autre. Une métaphore qui en appelle une autre crée alors une impression d'infini de la création poétique. Le concept d'infini est développé dans l'ouvrage d'Emmanuel Lévinas nommé plus haut. L'auteur fait une distinction entre la totalité

et l'infini en précisant que la totalité efface les différences entre les éléments du monde alors que l'infini repose sur ces différences dans les relations créant ainsi une sorte de flux, c'est-à-dire un passage entre les éléments. Ce passage étant signifié par les métaphores chez les auteurs à l'étude. De plus, le concept d'infini rejoint l'idée senghorienne lorsque le poète évoque « l'invisible » noté plus haut dans l'introduction. « L'invisible » des objets agit comme un appel pour les poètes de la négritude et se manifeste dans le passage d'un élément à un autre.

Briser les limites dans le concept d'infini c'est aussi briser les frontières puisque les frontières sont des limites entre deux ou plusieurs espaces. La définition qui est donnée de la frontière dans le Trésor de la langue française donne comme synonyme la limite. Chez les poètes à l'étude (Aimé Césaire, José Craveirinha et Léopold Sédar Senghor) la limite est sans cesse franchie. Des poèmes chez Aimé Césaire se rapprochent du calligramme sans pour autant être des calligrammes, un poème se présente comme un texte théâtral comprenant les noms des personnages et des didascalies alors qu'il apparaît dans le recueil de poèmes *Les armes miraculeuses*. De plus ce dernier texte a l'appellation de « tragédie » ; et c'est sans doute cette appellation qui marque le fait que le texte soit présent dans le recueil de poèmes puisque la tragédie contient le lyrisme présent aussi dans la poésie. Ainsi, la limite des genres littéraires, des textes est expérimentée. Chez José Craveirinha, il est aussi possible d'observer des poèmes qui prennent l'aspect du calligramme par la ponctuation, notamment l'usage des points de suspension qui occupent un vers et semblent par là figurer la notion de frontières. De ce fait, la frontière est à comprendre autant spatialement au sens concret qu'au sens psychologique de séparation à travers les métaphores. Léopold Sédar Senghor présente des poèmes où le franchissement des frontières se lit à travers le corps humain et le paysage céleste et terrestre.

A la distinction entre l'infini et la totalité, il faut à présent ajouter que l'étude privilégiera le concept d'infini plutôt que l'universalité puisque cette dernière est un « caractère qui s'étend à un

ensemble de lieux ou d'êtres » donc qui est valable pour tous. Pour autant, l'étude ne nie pas que ce caractère peut être présent dans la parole poétique qui peut résonner pour tous.

Dans le cas de la création poétique de la négritude il demeure l'infini impliqué par les frontières, les limites qui sont dans les définitions-mêmes de la négritude car dans la construction du terme négritude il y a le nom nègre et donc la limite entre le nègre et celui qui n'est pas nègre. La frontière est ainsi ce qui est constitutif de la négritude. Cette limite est franchie pour expérimenter l'infini dans les relations entre les éléments du monde. Cet infini est aussi ce qui permet le renouvellement de la création poétique. Par analogie, les poètes à l'étude emploient un vocabulaire emprunté à la religion car l'idée de création implique un créateur. Or, les poètes de la négritude dépassent la pensée que le poète n'est qu'un créateur puisqu'il est, à travers la perception, pris dans le passage d'un élément à un autre. Ainsi, cette pensée qu'est la négritude chez les trois poètes peut être considérée comme une spiritualité dans la mesure où elle ne nie pas le statut de l'écrivain dans la création poétique, mais qu'elle permet de l'intégrer dans l'animation du monde décrit par eux. L'animation fait référence, étymologiquement à l'âme, qui abrite la notion de mouvement, de vie. Par conséquent, la spiritualité englobe l'âme et s'étend comme l'infini en dépassant les limites spatiales et psychologiques.

Ainsi, l'étude s'intéressera à la question suivante : pourquoi la célébration de l'infini de la création poétique de la négritude passe-t-elle par l'idée de frontières ?

L'écriture poétique s'inscrit alors dans un mouvement et non dans un temps passé. C'est en tout cas ce que l'étude tente de démontrer. Le mouvement au centre du processus d'écriture entraîne le traitement du corps comme sujet d'écriture qui se transforme en écriture du corps puisque qu'opère le renversement lié à la perception. Le corps devient alors un moyen de communication. Par conséquent, les instruments et le langage qui font intervenir le corps dévoilent à leur tour un monde rythmé. Enfin, c'est ce rythme qui crée l'effet d'éclatement de la figure du poète et de tous

les lecteurs parce que l'expérience perceptive permet le mélange des corps à la lecture des poèmes.

I-Une mise en scène de l'écriture

L'écriture poétique de Léopold Sédar Senghor, José Craveirinha et Aimé Césaire laisse la place à une certaine liberté sur la mise en page et la ponctuation. L'écriture des poèmes des trois auteurs est mise en scène. Les mots résonnent dans l'espace de la page : le visuel et l'écoute sont ainsi étroitement liés. Les mots incarnent presque des rôles dans leur occupation de l'espace puisque l'absence de ponctuation ou le peu de ponctuation des poèmes amène le lecteur à réfléchir à plusieurs lectures pour plusieurs mots, un même vers, une strophe, un poème entier. Ce jeu sur les espaces va jusqu'à rapprocher certains poèmes de calligrammes sans pour autant verser dans des calligrammes tels qu'Apollinaire les présente. En outre, le jeu d'espaces dirige la poésie vers les arts plastiques et le domaine pictural puisque les couleurs viennent s'ajouter à la place donnée aux espaces dans la page. La lecture dépend de ce jeu d'espaces et de ponctuation en faisant intervenir la notion de temps par les pauses accordées ou les changements de rythmes choisis ou non par le lecteur.

1. Une mise en scène de l'écriture

1.1 Un jeu d'espace : la place des mots

La poésie des trois auteurs est une poésie le plus souvent caractérisée par une absence de ponctuation à l'exception souvent, du point final. La syntaxe semble ainsi écarter toute contrainte par cette absence et presque s'habiller de liberté chère aux poètes de la négritude. La poésie prend des allures d'émancipation. Aimé Césaire est le poète qui semble délaisser le plus la ponctuation. José Craveirinha l'exploite mais ne se l'impose pas tandis que Léopold Sédar Senghor y est attaché le plus souvent. Pourquoi cette absence de ponctuation ? L'absence de ponctuation permet au poète

d'exploiter la richesse syntaxique et sémantique.

La liberté syntaxique d'absence de ponctuation fait intervenir une réflexion qui existe depuis le XIXe siècle sur la signification des blancs en poésie. La réflexion n'est donc pas nouvelle. Cette absence de ponctuation permet aux poètes d'utiliser plus facilement l'espace de la page, c'est-à-dire le blanc de la page. Les blancs, les possibles espaces, les possibilités liées à l'espace, occupent ainsi une place en poésie, ils font partie de l'écriture du poème et participent au sens de celui-ci. L'absence de ponctuation amène le lecteur à recréer les séquences phrastiques signifiantes. Le poème *Les armes miraculeuses* d'Aimé Césaire invite le lecteur à s'interroger sur une séquence phrastique avec un enjambement :

« Le grand coup de machete du plaisir rouge en plein
front il y avait du sang et cet arbre qui s'appelle
flamboyant et qui ne mérite jamais mieux ce nom-là
que les veilles de cyclones et de villes mises à sac le
nouveau sang la raison rouge tous les mots de toutes
les langues qui signifient mourir de soif et seul quand
mourir avait le goût du pain et la terre et la mer un
goût d'ancêtre et cet oiseau qui me crie de ne pas ma
rendre et la patience des hurlements à chaque détour
de ma langue »¹⁹

Il semble compliqué de ne citer qu'une partie de la strophe sans ponctuation. L'image du scolopendre dans ce poème d'Aimé Césaire et qui intervient plus tard à plusieurs reprises semble correspondre à l'absence de ponctuation. Les idées du poètes paraissent être entraînées les unes derrière les autres à l'image des pattes d'un scolopendre. Le lecteur naturellement rétablit une ponctuation en s'interrogeant sur la légitimité de celle-ci par rapport au sens du poème.

¹⁹ Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p 31.

L'organisation syntaxique latine, ne permettait pas de distinguer les mots entre eux au premier regard dans un texte. La séparation entre chaque unité sémantique a permis une première lecture plus efficace. Cet espace appelé « blanc » est, depuis le XIX^{ième} siècle, considéré en poésie « comme l'équivalent visuel du silence »²⁰. Il intervient dans le sens et dans le rythme selon Szilagyi. Au signifié et au signifiant vient s'ajouter l'acoustique des mots. Lors de sa conférence à Sao Paulo, *Entre blanc et voix, syntaxe et ponctuation. Fragments de littérature du XX^{ème} siècle*²¹, Véronique Braun Dahlet énonce en 2010 que le blanc en typographie est l'insertion de l'image de la voix dans l'écrit. Elle rejoint Szilagyi dans le sens où le blanc traduit l'absence de son par l'absence de signes graphiques. Le blanc poétique confère alors à la poésie un rythme particulier puisqu'il permet plus d'absence de sons. Parfois nommé « ponctuation blanche », notamment par Michel Favriaud. Il permet également une construction verticale du texte qui, nécessairement, trouve une signification parce qu'elle permet de segmenter des syntagmes voire des propositions tant visuellement qu'auditivement. Selon Michel Favriaud, dans son article « L'information grammaticale »²², la « ponctuation blanche » peut être un outil de segmentation des phrases en séquences signifiantes. Le blanc a une fonction organisatrice. C'est d'ailleurs ce qui semble se manifester dans un poème de Senghor :

« je pousse, comme une plante
sans remords et sans gauchissement
vers les heures dénouées du jour
pur et sûr comme une plante
sans crucifiement

20 Szilagyi, Lidiko PhD, « Ecritures du silence » in *Logosphère*, Universida de Granada, n° 5, 2009, p 115.

21 La clé des langues, <http://cle.ens-lyon.fr> [13/02/13].

22 Favriaud Michel. Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche -par la poésie contemporaine. In: *L'information grammaticale*. N. 102, pp. 18-23.

vers les heures dénouées du soir »²³

Le poème « Mampsincha », qui désigne un fruit tropical typique du Mozambique, montre des vers qui sont aussi des séquences. Voici les trois premiers vers :

« A mampsincha
é um fruto africano
rasteiro ali onde nasce »²⁴

La *mampsincha*
est un fruit africain
rampant là où il croît²⁵

Les pauses presque imposées par la construction des vers en séquence ralentissent la lecture. Ce ralentissement permet de mieux faire résonner les vers pour le lecteur. Les allers-retours en lecture dominant dans cette poésie. Ce phénomène créé charge le texte de sens puisque le lecteur a tendance à écouter chacun des mots qu'il lit. Le texte a donc une certaine épaisseur. En revanche, et c'est ce que souligne Michel Favriaud, le blanc de l'enjambement perd son rôle de « ponctuation blanche » mais le texte n'en est pas moins chargé de sens.

Le lecteur retrouve une place centrale en poésie car c'est lui qui reçoit la parole du poète. A lui ensuite d'en ressentir le sens. Le lecteur, actif, cherche à mettre des temps de pause à la lecture afin que le texte fasse sens pour lui, c'est-à-dire qu'il rétablit culturellement une ponctuation car son absence peut être déstabilisante pour la compréhension.

Cette lecture sans ponctuation rappelle la lecture ancienne, la lecture continue, où les mots n'étaient pas séparés les uns des autres. Elle nécessitait une attention particulière du lecteur dans la

23 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p 19.

24 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p 66.

25 Traduction personnelle.

mise en voix du texte pour en faire ressortir le sens. Aimé Césaire, José Craveirinha, Léopold Sédar Senghor, segmentent les mots mais certains de leurs poèmes se présentent sans ponctuation ce qui nécessite une relecture, une lecture à voix haute. L'effet semble probablement recherché par les trois auteurs. Peut-on y voir un simple retour aux sources de la lecture continue ou une création poétique chargée de significations ?

Le lecteur peut également, à la première lecture, choisir de ne pas imposer au texte des temps de pause. Le texte multiplie alors les lectures possibles et donc les sens possibles. Ces lectures qui coexistent dévoilent une pluralité au sein de la poésie, c'est-à-dire une création plus étendue (d'où l'image du scolopendre chez Aimé Césaire). C'est précisément parce qu'il existe différentes utilisations du blanc en poésie qu'il y a une multiplicité sémantique de chaque poème à travers des séquences phrastiques diverses, des associations différentes qui créent un renouvellement poétique. Le blanc et l'écriture poétique sont par conséquent liés dans l'objectif d'étendre la création poétique. Les associations entre les mots formées par le lecteur sont comme un jeu de piste, une orientation perpétuelle dans chaque poème. Il s'agit d'une poésie de la suggestion qui fait naître des idées chez le lecteur sans les exposer explicitement. Bertrand Marchal dans son œuvre Mallarmé précise que « l'émotion poétique, ainsi que toute forme élevée d'Art, devait résulter, dans l'âme du lecteur, d'un travail de création pareil à celui qu'à, d'abord accompli le poète ».26

La poésie est ainsi un cheminement proposé au lecteur vers la création. L'émotion poétique qui est l'essence de la création doit être retrouvée par le lecteur. La difficulté que la poète a eu à la décrire doit être une difficulté de lecture afin que l'émotion soit la plus proche de celle ressentie par le poète. Le poème « La forêt vierge »²⁷ d'Aimé Césaire offre au lecteur la sensation de la forêt vierge à la lecture dense. Le poème est même difficile à citer sans citer le poème entier car il ne

26 Marchal Bertrand, *Mallarmé*, Presses Paris Sorbonne, 1998, p107.

27 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p 46-48.

comporte pas de vers organisés par séquence sémantique. Le lecteur a simplement des majuscules pour guider sa lecture mais au sein des « phrases », il n'a aucun indice pour faciliter la lecture. Le poème est en prose et remplit la page comme la forêt vierge remplit un espace. L'absence de ponctuation amène le lecteur à rapprocher les mots entre eux pour créer du sens. Le lecteur a donc bien des difficultés pour s'orienter dans la lecture parallèlement à l'orientation dans la forêt vierge. Ce poème recrée les sensations que le poète a ressenties pour le lecteur. Ainsi le poète transmet des sensations et fait de poésie une poésie expérimentale pour le lecteur.

La poésie expérimentale transmet des sensations qui sont fondées sur des associations. Ces associations sont le résultat d'une écriture de la suggestion qui permet à deux images de se rencontrer dans le but d'en créer une troisième. L'étymologie latine est d'ailleurs porteuse de cette idée d'union d'images puisque le nom « symbolisme » vient du grec *symbolon* qui était un objet coupé en deux constituant un signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient assembler les deux morceaux »²⁸. Si la poésie des trois auteurs se rapproche d'une poésie symboliste, elle est donc interprétative parce qu'elle est constituée de signes. L'émotion poétique naît ainsi de l'interprétation de ces signes. *Correspondance* de Léopold Sédar Senghor ferait-il référence au poème de Charles Baudelaire, « Correspondances » ? Mettrait-il en avant par le titre même de son poème des correspondances entre les idées, des associations d'idées ?

Léopold Sédar Senghor évoque, dans son *Dialogue sur la poésie francophone*, le poète Charles Baudelaire et son poème « Correspondances » comme un poème presque avant-gardiste qui fait entrer le symbole en poésie. Plus loin, Léopold Sédar Senghor met en avant la définition réductrice « européenne » du substantif « symbole ». La terminologie semble être moins pertinente pour le poète que « les images analogiques ». Le sens de représentation qui se lit dans le nom « symbole » est de ce fait écarté par cette recatégorisation. L'analogie est fondée sur une image de

²⁸ *Le Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert 2014.

l'action de l'homme sur la nature pour le poète : « la greffe du verbe dans le chair et le sang »²⁹. Les analogies naissant de l'absence de la ponctuation dite « blanche » sont des analogies qui s'inscrivent dans la chair de l'homme. Ces analogies deviennent incarnées. Elles sont l'expérience qui se grave dans la peau de l'homme. Le symbolisme est un symbolisme d'expérience. L'écriture a donc une dimension dramatique par l'expérience interprétative et émotionnelle qu'elle propose au lecteur. Les mots deviennent des actions, la poésie une expérience.

Le lecteur se trouve face à jeu dramatique qu'il vit. L'analogie est pour Léopold Sédar Senghor « affirmation entre l'image et l'être »³⁰. Le lien est établi entre un extérieur (« l'image ») et un intérieur (« l'être »). Par la poésie, l'homme apparaît d'emblée dans un environnement constitué de significations. Tous les êtres semblent liés dans la poésie de la négritude. Léopold Sédar Senghor explique dans son *Dialogue sur la poésie francophone* qu'une « réalité d'un être ou d'une chose » est « un nœud de rapports avec les réalités des autres êtres »³¹. Chaque élément de la nature est présent en lien avec les autres éléments naturels. Le poète est de même pris dans ce lien avec la nature. Ainsi, les poèmes de Léopold Sédar Senghor, José Craveirinha et Aimé Césaire accordent une place presque prédominant aux espaces parce qu'ils matérialisent ce « nœud de rapports » entre les choses et les êtres.

Le lecteur n'est pas un simple spectateur mais il fait partie de l'écriture poétique comme un acteur car c'est lui qui est responsable d'associations sémantiques. Il est lui aussi créateur de cette parole performative car par les rencontres d'images, il crée une nouvelle image qui se présente à lui dans le même temps. L'« affirmation entre l'image et l'être » peut renvoyer au pouvoir performatif de la parole poétique qui rend présent l'image des objets prononcés. La parole devient acte dès lors qu'elle est prononcée, elle donne naissance aux choses.

Les blancs ont une fonction dramatique. Ces blancs qui peuvent être rapprochés des vides

29 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p380.

30 Jouanny, Robert, *Profil – Senghor (Léopold Sédar) Ethiopiennes*, Paris, Hatier, 2002, p18.

31 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p395.

n'en sont pas car ils sont chargés de significations en devenir. Ce devenir appartient au lecteur. Léopold Sédar Senghor évoque la symétrie des jardins à la française par un jeu de blancs et d'écriture dans son poème *Jardin de France*. Le poète met également en parallèle l'appel bondissant du tam-tam avec ce jeu d'espace :

« Mais l'appel du tam-tam
bondissant
par monts
et
continents,
Qui l'apaisera, mon cœur,
A l'appel du tam-tam
bondissant,
véhément,
lancinant ? »³²

Les vers bondissent à l'appel du tam-tam. La poésie est rythmée comme le cœur du poète et le rythme du tam-tam face aux jardins symétriques à la française qui semblent plus « grave[s] » selon un terme du poète plus tôt dans ce poème. L'affirmation évoquée plus haut entre « l'image et l'être » se retrouve à nouveau dans la disposition des vers de *Jardin de France*. Un parallèle est présenté entre le rythme du tam-tam et la fougue du poète pour ce rythme qui transparaît dans l'écriture. Cette lecture poétique peut exister puisqu'il semble ne pas y avoir de limites d'interprétation à cette poésie ouverte. Le lecteur est donc son propre architecte à travers les images qu'il fait naître des analogies, il construit son expérience poétique.

Les blancs permettent également de faire entrer en poésie le silence et l'espace à la fois. La

32 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p229.

poésie fait paraître cette double dimension d'un monde sonore et matériel. Ce qui se dit prend une consistance physique, matérielle dans la poésie des trois auteurs à l'étude. La poésie devient poésie dans l'espace de la page mais pas seulement, elle est aussi une poésie dans l'espace intime à travers sa fonction expérimentale. Il y a donc une superposition de ces deux espaces permise par l'absence de ponctuation et les blancs.

La fonction expérimentale du langage poétique est l'entrelacs de l'objectivité (l'écriture lue) et la subjectivité (l'être du lecteur) qui forme l'image poétique. Gaston Bachelard souligne ainsi, dans son œuvre *La poétique de l'espace*, que l'image poétique a un « retentissement » : « c'est le retentissement que nous pourrions éprouver des résonances des répercussions sentimentales, des rappels de notre passé. Mais l'image a touché les profondeurs avant d'émouvoir la surface. »³³ L'image poétique est donc entrée dans l'être du lecteur. Elle fait partie de lui à partir de cet instant. Cette image devient ainsi constitutive de l'être après l'expérience poétique vécue. C'est d'ailleurs de cette façon que Gaston Bachelard précise sa pensée : « cette image que la lecture du poème nous offre, la voici qui devient vraiment nôtre. Elle prend racine en nous-mêmes. Nous l'avons reçue, mais nous naissons à l'impression que nous aurions pu la créer, que nous aurions dû la créer. Elle devient un être nouveau de notre langage, elle nous exprime en nous faisant ce qu'elle exprime, autrement dit elle est à la fois un devenir d'expression et un devenir de notre être. Ici, l'expression crée de l'être.»³⁴.

Cette création de l'être est peut-être à chercher dans la présence à soi qui est révélée par la poésie. En d'autres termes, par l'écriture expérimentale de la place des mots un espace intérieur s'ouvre au lecteur. Une révélation d'un événement passé, d'une sensation passée, d'une image passée. Cet espace intérieur ou l'âme selon Elie During³⁵ permettrait parce qu'il a été stimulé d'ouvrir les

³³ Bachelard, Gaston, *Poétique de l'espace*, coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, Presses Universitaires de France, 1957, p14

³⁴ Op cit.

³⁵ During, Elie, *L'Âme*, , Corpus, Paris, GF, 1997, p37.

interactions poétiques non pas seulement aux réalités qui entourent l'homme mais à une vie mystique, c'est-à-dire une union quasi directe avec le divin. La création poétique rapprocherait le poète de la création divine.

L'image reçue, c'est-à-dire au sens étymologique (re- et -capio en latin), reprise, donne l'impression au lecteur d'avoir « pu la créer » car elle a été re-crée par lui. La création poétique est ainsi une récréation quasi inépuisable. Le poète ne décrit pas simplement la nature ou sa propre expérience mais la recrée pour la partager. L'enthousiasme ressenti par le poète lors de l'écriture poétique est tel qu'il tient à le transmettre.

La re-créeation est liée à la richesse des blancs, c'est-à-dire à la richesse des possibilités d'associations. Léopold Sédar Senghor dédie le poème « Masque nègre » à Pablo Picasso :

« Elle dort et repose sur la candeur du sable.

Koumba Tam dort. Une palme verte voile la fièvre des cheveux, cuivre le front courbe

Les paupières closes, coupe double et sources scellées. »³⁶

Les deuxième et troisième vers semblent n'en former qu'un seul où le nom « une palme verte » est le sujet du verbe « courbe » et « les paupières closes » serait le complément d'objet du verbe « courbe ». Dans ce cas, le blanc devient un enjambement. Une autre lecture possible serait la suivante : imaginer un point à la fin du deuxième vers et comprendre le troisième vers comme une description averbale. Le « front aurait ainsi la forme « courbe » comme les masques africains. La place des mots montre dans ce poème les possibilités de significations. La disposition en colonne et l'énumération du poème amène le lecteur à s'interroger sur des associations sans en choisir une au détriment de l'autre. L'écriture se dévoile dans son devenir, dans une dynamique cherchant sans cesse un sens. Dans un des poèmes d' Aimé Césaire, il est possible de faire un parallèle entre

36 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p19.

l'utilisation des blancs en poésie et les vers suivants du poème « Les pur-sang »³⁷ :

« Je m'ébroue en une mouvance d'images
de souvenirs néritiques de possibles
en suspension, de tendances-larves,
d'obscurs devenir. »

Le poète se présente comme un animal par le verbe « ébrouer ». Il se situe d'emblée dans une métamorphose. Le changement de forme ou plutôt le mouvement vers un changement de forme fait écho au nom « mouvance » qui peut clarifier l'utilisation des blancs. Ils participent aux images que le poète offre au lecteur. Les blancs sont la toile blanche de l'imagination du lecteur. Ils sont les « possibles » évoqués, ils sont des significations naissantes pour le lecteur, des significations en devenir. La poésie est sans cesse inscrite dans un mouvement. La poésie est une poésie vivante. Progressivement, le poète est dématérialisé pour se glisser dans les images (« je m'ébroue en une mouvance d'images »). Son être s'éparpille en images, se dématérialise. Par le verbe « ébrouer », le poète met en relief le lien entre le corps et l'écriture. L'écriture est à la fois mouvements (analogies, mouvements liés au geste de l'écriture) et révélations (des images entraînent d'autres images).

Les blancs offrent au lecteur une expressivité redoublée à la ponctuation présente chez les trois auteurs, à la moindre virgule, au moindre point. Ainsi, « Guerra » de José Craveirinha est partagé en deux par une ligne de points de suspension qui marque peut-être un silence pesant, une attente. L'usage hyperbolique de ce signe de ponctuation interpelle. Cette ligne pourrait tout aussi bien représenter une frontière et elle deviendrait ainsi figurative. La ponctuation de ce poème acquiert une fonction représentative. Une tension naît entre la fonction syntaxique et la fonction figurative.

Les blancs et la construction verticale des poèmes, outre les enjambements et les rejets

³⁷ Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p 15.

propres à la poésie, dépassent le vers habituel : le vers se fait mot et le mot se fait image.

André Breton évoque les mots comme des réseaux entre eux : « je m'étais mis à choyer immédiatement les mots pour l'espace qu'ils admettent autour d'eux, pour leurs tangences avec d'autres mots innombrables que je ne prononçais pas. »³⁸ Ces réseaux, créés par la proximité des mots entre eux, donnent naissance à ce qu'André Breton nomme « l'espace », un espace qui est au-delà de la page du poème et qui agit dans une sorte de « labyrinthe » mental pour reprendre un terme de Martine Antle. L'étendue infinie des réseaux sémantiques en poésie est une liberté où la pensée humaine établit des connexions quasi infinies, elles aussi. Le lecteur est le façonneur des dimensions de cet espace qui lui devient propre, intime. Il est aussi le spectateur de sa propre pensée dans le même temps par les hésitations et les retours en arrière lors d'une lecture attentive pour trouver un sens au poème. Edouard Glissant nomme ce phénomène d'évocation d'images par les mots le « déparler », la « poétique de la trace ».³⁹ Le « déparler » repose sur une multiplication et une hybridation d'images, de langues. Le titre « To a dark girl »⁴⁰ de Léopold Sédar Senghor dont le poème est pourtant écrit en français, les noms de « Marx », de « Charlie Chaplin » et de Jean-Paul Sartre cités par José Craveirinha dans son poème « Africa »⁴¹, le titre « Batouque »⁴² d'Aimé Césaire en africaine sont autant de témoignages de cette hybridation des langues. Léopold Sédar Senghor donne même à un de ses poèmes un titre latin : *Lætare Jerusalem*⁴³. Aimé Césaire emploie également dans ses poèmes, contrairement aux attentes de ce genre, un vocabulaire précis en botanique. De ce fait, il croise le genre poétique avec le vocabulaire technique, scientifique.

« Nous montons

nattes de pendus de canéfices

38 Breton, André, *Manifestes*, p50 in *Théâtre et poésie surréalistes* d'Antle, Martine, 1988 , p20.

39 Glissant, Edouard, *Au cœur des mots* in *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p224.

40 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p356.

41 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p 15.

42 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, NRF, Cher, Gallimard, 2009, p62.

43 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p157.

le bourreau aura oublié de faire leur dernière toilette

nous montons belles mains qui pendent de fougères »⁴⁴

Un univers végétal local habille la poésie d'Aimé Césaire. Marc Cheymol et Philippe-Ollé Lapruné, dans leur ouvrage *Aimé Césaire à l'oeuvre : actes du colloque international*, mettent en avant un certain hermétisme de la poésie d'Aimé Césaire. Mais n'est-il pas possible d'y lire aussi cette hybridation langagière de couleur locale notée par Edouard Glissant, « un déparler » ? Nous avons déjà vu plus haut que l'utilisation des espaces permet de créer une poésie en devenir et c'est d'ailleurs par cette caractéristique que la poésie est plus ouverte et non hermétique au contraire.

Ce que Marc Cheymoll nomme l'hermétisme, Dominique Chancé dans son œuvre *Edouard Glissant un traité du déparler : essai sur l'œuvre romanesque d'Edouard Glissant* le nomme le « déparler ». Le mot est surprenant. Afin de fournir une explication de ce terme, Dominique Chancé évoque le personnage de Silacier dans *Malemort* d'Edouard Glissant comme un personnage délirant qui pratique le « délire verbal »⁴⁵. Le préfixe « dé- » ajouté au verbe « parler » donne le nom le « déparler ». Une parole incompréhensible pour ceux qui écoutent selon Dominique Chancé mais qui n'est pas insensée pour celui qui la prononce. Son seul délire, qui au sens étymologique signifie « sortir du sillon » (*delirare*), est son expression. L'incompréhension du « déparler » de Silacier repose sur l'insensibilité de ceux qui le rencontrent. Sortir du sillon c'est sortir d'une certaine norme ; Le lecteur semble presque déchiffrer ce « déparler » par les associations qu'il fait entre les mots. Edouard Glissant fait référence par cette phrase de *Malemort* à l'expression « sortir du sillon » : « Il ne cherchait pas un endroit, il s'étendait sans s'arrêter ». La dernière expression « il s'étendait sans s'arrêter » explique la « poétique de la trace » dont il était question plus haut. Le personnage de Silacier (dont le nom ressemble étrangement à celui de Selassié, empereur

⁴⁴ Césaire, Aimé, *Ferremets et autres poèmes*, Seuil, 1994, p306.

⁴⁵ Chancé, Dominique, *Edouard Glissant un traité du déparler : essai sur l'œuvre romanesque d'Edouard Glissant*, Karthal, 2002, p122.

d'Ethiopie) laisse des indices d'expérience poétique. L'incompréhension ou l'hermétisme soulevé serait ainsi une étendue de significations plutôt qu'une parole fermée.

Ne peut-on pas observer également dans ce « déparler » évoqué par Edouard Glissant une sensibilité au monde exacerbée ? Le poète de Tam-tam I⁴⁶ et « Tam-tam II » est pris d'une ferveur par le rythme du tam-tam. La répétition des premiers vers : « à même le sang » (« Tam-tam I ») et « à petits pas de » (« Tam-tam II »⁴⁷) peut figurer le rythme régulier des mains sur le tam-tam. Les vers suivants longs et courts de « Tam-tam II » font varier le rythme de lecture jusqu'à l'embrassement du poète pris dans le rythme comme une sorte de transe par les impératifs dans « Tam-tam I » : « montez et brûlez » et « alleluiah » pour « Tam-tam II ». A la première lecture, les images évoquées par le poète paraîtraient pour Marc Cheymoll obscures. Cependant, ces images dans « Tam-tam I » ont le sème de l'embrassement :

« à même le sang de soleil brisé
à même le sang d'un cent de clous de soleil
à même le sang du suicide des bêtes à feu
à même le sang de cendre le sang de sel le sang des sangs d'amour
à même le sang incendié d'oiseau feu
hérons et faucons
montez et brûlez ».

Le sème de « Tam-tam II » est plutôt de l'ordre de la ferveur :

« à petits pas de pluie de chenilles
à petits pas de gorgée de lait
à petits pas de roulement à billes

46 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, NRF, Cher, Gallimard, 2009, p50.

47 Idem, p51.

à petits pas de secousses sismiques

à grands pas de trouée de paroles dans un gosier de bègues

orgasme des pollutions saintes

alleluiah »

Ces sèmes sont liés au frappement des mains sur le tam-tam. Ce frappement donne de l'élan au poète qui est emporté dans un rythme effréné qui va jusqu'à l'embrasement (« montez et brûlez »), jusqu'à atteindre un monde divin, un monde inaccessible (« orgasme des pollutions saintes »). Le poète s'étend, monte, brûle par l'expérience du rythme rapide du tam-tam qu'il recrée à travers sa poésie organisée en colonne et dont le dernier vers est « montez et brûlez », « alleluiah ». La parole est ainsi mise en scène parce qu'elle se montre dramatique c'est-à-dire qu'elle montre une émotion, une sensation plus qu'un sens : la lecture recrée le rythme effréné qui transporte le lecteur au même titre que celui qui a transporté le poète. Le frappement des mains associé à différentes images issues de la nature participe à l'étendue évoquée par Edouard Glissant : « il s'étendait sans s'arrêter ». Le rythme du tam-tam a permis au poète d'être dématérialisé.

Le mouvement à la fin de « Tam-tam I » est vertical : « hérons et faucons/montez et brûlez » tandis que celui de « Tam-tam II » est inversé : « orgasme des pollutions saintes/alleluiah ». (l'orgasme s'étend sur tout le corps tandis que le seul terme « alleluiah » évoque une louange céleste donc une louange verticale). Le dernier vers de chaque poème est retardé et confère à l'écriture une certaine dramatisation qui accentue l'intensité de ces deux vers. La verticalité dans les deux derniers vers est mimétiquement représentée par l'organisation des poèmes en colonne.

L'étendue de significations de la parole, lorsqu'elle est écrite sur la page, Roger Bellet y

voit une « théâtralisation sur espace nu, [une] gestuelle sans décor »⁴⁸. Cependant, la théâtralisation impliquerait une exagération de la parole. Or, les termes chez Roger Bellet son à entendre métaphoriquement. L'étude évoquera plutôt la mise en scène de la parole poétique sur la page puisqu'elle devient presque un objet physique lorsque les mots occupent une place particulière.

Le verbe « avance » de « Parole due »⁴⁹ se trouve contre la marge à sa première apparition et au centre de la ligne la deuxième fois. L'avancée du verbe sur la ligne accentue le sens du verbe en lui donnant une existence physique sur la page par l'alliance du signifié et du signifiant. André Breton caractérise ce phénomène de « théâtre ». Il emploie la métaphore de l'armure pour évoquer les mots : « Jacques Larrige, lui, évoque : « O théâtre éternel, tu exiges que non seulement pour jouer le rôle d'un autre mais encore pour dicter ce rôle, que nous nous masquions à sa ressemblance, que la glace devant laquelle nous posons nous envoie de nous une image étrangère [...]. Je suis dans un vestibule de château ma lanterne à la main, et j'éclaire tour à tour les étincelantes armures. Plus tard qui sait dans ce même vestibule quelqu'un sans y penser endossera la mienne. »⁵⁰. Les mots seraient un costume, une apparence extérieure et non l'essence de la poésie. Cette orchestration dont il était question avec Roger Bellet ne paraît pas pour André Breton refléter l'essence de sa poésie.

Cette essence recherchée semble se situer plutôt dans un mouvement, c'est-à-dire un va-et-vient entre une écriture du « dehors », le costume de théâtre, et une écriture du « dedans » qui « consiste à reconstruire le monde à partir de paysages intérieurs »⁵¹. Ces « paysages intérieurs », ces paysages état d'âme sont la traduction de pensées et de sensations. Mais le va-et-vient entre l'écriture du « dehors » et l'écriture du « dedans » serait la signification profonde de la poésie. Le lecteur, un extérieur, est ainsi celui qui par les connexions qu'il crée met en scène au sens où il

48 Bellet, Roger, *Stéphane Mallarmé : l'encre et le ciel*, Champ Vallon, 1987, p130.

49 Maximin Daniel et Carpentier Gilles, *La poésie*, Paris, éditions du Seuil, février 1994, p 497.

50 Breton, André, *Manifestes*, in *Théâtre et poésie surréalistes* d'Antle, Martine, 1988 , p20.

51 Lajarrige, Jacques, *L'Allusion en poésie*, coll. Littératures, Paris, Presses universitaires Blaise Pascal, 2002, p466.

fabrique un sens au poème qu'il lit ou écoute. Il expérimente les aller-retour entre les « paysages intérieurs » du poète et le sens qu'il donne aux mots dans un réseau lexical qu'est le poème. Jean-Charles Vegliante évoque l'idée des aller-retour par une « dynamique entre la poésie et la prose »⁵² pour « une construction nouvelle de l'œuvre littéraire »⁵³. Le lecteur est donc bien au centre de la signification de l'œuvre littéraire. « L'œuvre implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots. »⁵⁴ Ainsi, les mots auraient, d'une certaine façon, une indépendance de sens par rapport à ce que le poète aurait décrit car il y a cette part du lecteur non maîtrisée par le poète. Le lecteur entre dans la dynamique de la création poétique. La description d'un monde par les mots est ainsi bien une re-présentation permise par un tissu lexical. Les mots rendent présent le monde mais le monde compris par un lecteur particulier et c'est en cela d'ailleurs que la poésie est multidimensionnelle.

Les aller-retour entre l'écriture du « dehors » et l'écriture du « dedans » peuvent également être le travail du poète :

« pour moi je n'ai rien à craindre je suis d'avant Adam
je ne relève ni du même lion
ni du même arbre je suis d'un autre chaud et d'un autre
froid
O mon enfance lait de luciole et frisson de reptile »⁵⁵

Le poète paraît s'insurger contre une naissance divine qu'il aurait bien que le terme « reptile » fasse écho au nom « Adam ». Le poète est né d'une substance intérieure à une luciole et d'une sensation d'un « reptile ». Il est ainsi lié à l'écosystème qui l'entoure car il en est le produit.

52 Vegliante, Jean-Charles, *De la prose au cœur de la poésie*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p120.

53 Idem.

54 Gefen, Alexandre et Audet, René, www.fabula.org [consulté le 16/07/2015].

55 Césaire, Aimé, *Visitation in Les armes miraculeuses*, NRF, Cher, Gallimard, 2009, p25.

L'Adam, qui fait référence à une religion donc un discours extérieur au poète, est renié en tant qu'ancêtre. Peut-être qu'une acculturation est volontairement mise de côté au bénéfice de l'environnement naturel dans lequel le poète a grandi. Le poète se décrit comme un enfant de la nature qui l'entoure.

Ainsi, le vers n'est plus une séquence dont les rejets et les contre-rejets seraient les seules exceptions. Le *Littre* rappelle que le mot « vers » qui vient du latin *versus* est la ligne, la rangée, le sillon. La confusion parfois entre le vers et la ligne est ainsi explicable historiquement par le sens du terme latin. Les poètes à l'étude voire de façon plus générale, la poésie joue avec ce parallèle du vers considéré comme une phrase. L'enjambement permis par le blanc en est un premier exemple. Les vers formés uniquement d'un mot sont aussi un témoignage de ce jeu entre blancs et expressivité du langage. Les poètes sont dans ce « déparler » à la fois parole significative et « délire » parce qu'ils sortent de ce sillon traditionnel qui s'est laissé voir depuis des siècles en poésie. Mallarmé avait réduit le vers à un mot et José Craveirinha fait du vers une seule conjonction de coordination « E » qui par la langue portugaise se transforme en une extrême réduction : une lettre à la huitième strophe de « Hino as maes » voire une onomatopée « Ah! » dans « Gado mamparra-magaiza » (cinquième et septième strophes), « Oh! » et « Ah! » dans le poème « Manifesto » à la première et cinquième strophes. Il brise ainsi l'image du vers traditionnel et fait du vers un son. Les mots prennent peu à peu une consistance plus importante jusqu'à former des images. La poésie des trois auteurs tend vers le calligramme sans y parvenir entièrement.

1.2 Une écriture presque calligramme

Le blanc est l'intrusion de l'espace et donc du matériel en poésie. La poésie offre ainsi des objets quasi sculpturaux au lecteur. L'écriture poétique prend forme et devient un matériau de création chez les trois auteurs. L'écriture qui se transforme presque en calligramme redonne une place à la poésie en tant qu'objet plastique. Le presque calligramme place la poésie entre continuité de la poésie traditionnelle et rupture avec celle-ci. Par ce moyen d'entrer dans la poésie à travers l'image, la poésie multiplie les approches pour le lecteur. Cependant, comme les poètes ne présentent pas leurs poèmes entièrement comme des calligrammes, la lecture vient en premier éclairée la forme du poème.

La vision devient une entrée poétique parce que la poésie des auteurs à l'étude se rapproche des calligrammes dont l'étymologie est une association de termes grecs (*kallos* qui désigne la beauté et *gramma* qui désigne la lettre). La poésie est ainsi un objet de contemplation au même titre qu'un tableau par exemple. L'écriture devient le visuel, le beau au sens étymologique. Si le beau entre dans la poésie de Léopold Sédar Senghor, d'Aimé Césaire et de José Craveirinha, il y a dans la poésie une part de contemplation pour le lecteur. Or, celui-ci ne peut mettre un sens sur la forme du poème si le contenu lui est inconnu. Le lecteur ne se trouve pas en présence de poèmes sur l'analogie de ceux de Guillaume Apollinaire où le visuel offre du figuratif. La place des mots amène plutôt le lecteur, chez les trois auteurs à réfléchir au sens de l'espace en lien avec le texte poétique. L'espace sur la page invite ainsi le lecteur à passer de la forme au fond.

Le regard revient au centre de la poésie. Il est présent dans le recueil *Les Armes miraculeuses* une vingtaine de fois sous l'occurrence les «yeux»⁵⁶ et une trentaine de fois dans ses recueils poétiques (*Cahier d'un retour au pays natal* ; *Les Armes miraculeuse* ; *Soleil cou coupé* ; *Corps perdu* ; *Ferrements* ; *Moi, laminaire* ; *Noria*). Une strophe du recueil *Ferrements* témoigne de l'utilisation du regard chez Aimé Césaire.

⁵⁶ Mansfield, Eric, *La Symbolique du regard : regardants et regardés dans la poésie antillaise d'expression française*, Paris, éditions Publibook, 2006, p226.

« mais sous la marche de ronce du venin
ils ont prévalu leurs yeux intacts au plus fragile
de l'image impardonnée
de la vision mémorable du monde à bâtir
de la fraternité qui ne saurait manquer de venir
quoique malhabile »⁵⁷

Le regard est d'abord celui du poète avant d'être celui du lecteur-spectateur dans le cas de la poésie qui est presque un calligramme. Selon Gaston Bachelard, le regard n'agit pas seul en poésie. Il est en corrélation avec la parole. Cette corrélation permet, selon lui, de « concilier les contraires, de faire passer le petit dans le grand, le lointain dans le proche, l'extérieur vers l'intérieur et réciproquement »⁵⁸. Le regard est donc rattaché au mouvement des contraires, cher aux auteurs à l'étude. Ce mouvement est décrit comme un effet de miroir qui renvoie systématiquement les opposés. Mais les opposés ne se font pas seulement face comme devant un miroir, chaque élément, selon Gaston Bachelard, contient son opposé. L'impression de complétude semble se retrouver en poésie par cette définition que donne Gaston Bachelard. Il rejoint le concept de totalité que les auteurs à l'étude expérimentent.

Ce regard donne naissance, toujours selon Gaston Bachelard, au rêve poétique. Or l'étymologie de « rêve » se présente comme problématique car d'après le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, le terme n'aurait pas eu la même signification selon les siècles. Au XIIe siècle, il aurait signifié « délirer » ; au XIIIe siècle, « radoter » ; au XVIIe siècle, « penser », « imaginer », « désirer ». Ce qui est certain c'est que le terme est lié à la pensée et par extension, le regard du poète le serait aussi. Quoi qu'il en soit, le langage dit la pensée, les

⁵⁷ Césaire, Aimé, *Ferrements et autres poèmes*, Lonrai, Seuil, Poésie points, 1994, p34.

⁵⁸ Bachelard, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p160.

émotions, les sensations à travers l'espace. Gaston Bachelard précise dans son ouvrage *La poétique de l'espace* que « les mots - [il] l'imagine souvent – sont de petites maisons, avec cave et grenier »⁵⁹. L'invention de Gustave Flaubert résonne en le lecteur. Le romancier avait mis au point une technique qui consistait à crier les phrases afin qu'elles passent l'épreuve de l'oreille. Les phrases conservées étaient celles qui résonnaient dans l'espace. La Bibliothèque nationale de France rappelle cette épreuve du gueuloir. L'oreille et l'écrit sont déjà complémentaires. De plus, l'espace intervient aussi bien dans l'écriture que dans la diction. La frontière de la poésie chez les trois poètes entre une poésie dont la présentation est travaillée fait appel à cet espace en l'intégrant visuellement afin que, dans un second temps, le lecteur pense à l'intégrer dans le monde sonore.

La pensée n'est jamais figée et donc le regard du poète non plus, ce qui laisse une part importante e liberté dans la création poétique. Le regard est révélé par la parole qui permet au poète de mettre des mots sur ce qu'il voit même si parfois les mots ne sont pas suffisants pour exprimer l'ensemble des émotions. Le lecteur, quant à lui porte peut-être un regard nouveau sur la poésie des poètes. De plus, l'association des mots est ainsi importante afin de créer une multitude de sens comme une multitude d'émotions. Les combinaisons visuelles et scripturales sont alors multiples. Les mots prennent, principalement chez Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor une forme particulière, proche du calligramme. L'écriture poétique devient une matière à exprimer la pensée du poète puisque « pour rêver profondément, il faut rêver avec des matières »⁶⁰. Ainsi, les mots sont modelables car ils sont la matière du poète et le poète devient le sculpteur d'une écriture poétique.

Le lecteur se transforme en spectateur puisqu'on fait appel à sa vision avant même de faire appel à son écoute poétique. Ceci ne remet pas en cause les propos énoncés plus haut car les mots dans les poèmes d'Aimé Césaire et de Léopold Sédar Senghor occupent un ou des espaces

⁵⁹ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, p139.

⁶⁰ Bousquet, Joë, *Le Livre heureux*, in Béhar, Henri, *Dedans-dehors*, Paris, L'Age d'Homme, 2003, p194.

particuliers et c'est ce qui interpelle le lecteur avant la lecture. Une distance entre lui et l'objet poétique se crée d'emblée, comme si l'objet poétique devenait une énigme qu'il fallait révéler à soi-même. Même si la vue devance l'ouïe, il n'est pas écarté que des aller et retour entre les deux sens aient lieu, ce qui rapproche la poésie d'un art universel puisque cet art mêle deux sens.

Il s'agira plus loin d'observer si cet art réconcilie d'autres sens pour être véritablement totalisant et donc universel au sens où il est fondé sur un tout. Cependant, il s'agit parfois de l'effet inverse, c'est-à-dire que le lecteur débute par la lecture du poème avant de se rendre compte de l'apparence physique que prend le poème, c'est le cas de « Ton portrait » d'Aimé Césaire étudié plus loin. Le poème traite physiquement sur la page des mouvements de l'eau. La poésie éveille plusieurs sens et tend à devenir multidimensionnelle par l'aspect calligramme qu'elle revêt. Cet aspect est esquissé chez les auteurs tandis qu'à d'autres moments il est une image aux contours qui semblent parfaitement délimités. « Ton portrait » de Césaire met en scène le détachement suivant :

« je dis fleuve, corrosif
baiser d'entrailles,
fleuve, entaille, énorme étreinte
dans les moindres marais,
eau forcée forçant aux vertelles
car avec les larmes neuves
je t'ai construite en fleuve
vénéneux
saccadé
trionphant
qui vers les rives en fleur de la mer
lance en balafre ma route manceniillère 61 »

61 Maximin, Daniel & Carpentier, Gilles [édition établie par], *Aimé Césaire La poésie*, Paris, Seuil, 1994, p 231.

Un adjectif qualificatif, un participe passé en fonction d'adjectif et un adjectif verbal semblent libres sur la page. Plusieurs lectures coexistent et c'est ce qui était à l'étude précédemment. Il s'agit pour le lecteur de ne pas choisir une seule lecture mais bien d'en maintenir plusieurs et d'être attentif à leurs liens. Trois lectures sont d'ores et déjà possibles bien qu'elles ne soient pas les seules : le détachement typographique des trois adjectifs peut figurer les « remous » du fleuve, les « marées », les « entailles » textuelles au même titre que le fleuve crée des entailles dans les roches (image naissante chez le lecteur par la superposition de l'image de la force du fleuve et l'analogie avec le sang coulant dans les veines par le terme « cœur »). Les adjectifs détachés de la marge de la page et notamment l'adjectif « saccadé » devient un adjectif qui par sa présence crée l'action qu'il énonce. Il rythme de façon saccadée le poème par le nombre de syllabes qu'il contient et le silence avant son apparition. La poésie est dramatisée. Au sens étymologique, le drame étant l'action en grec, le poème d'Aimé Césaire donne aux mots une consistance physique. La suite du poème rejoint cette idée :

« Fleuve
à qui tout est permis
surtout emporte mes rives
élargis-moi
à ausculter oreille le nouveau cœur corallien des marées
et que tout l'horizon de plus en plus vaste
devant moi
et à partir de ton groin s'aventure
désormais
remous
et liquide »

Le terme « remous » devient un embrayeur isotopique parce qu'une partie du texte est

disloquée par l'énumération spatiale de trois adjectifs. De plus un glissement sémantique s'opère entre le « remous » des adjectifs dans le rythme de la lecture (les syllabes : 3/2/3 et les pauses devant chacun des adjectifs) et l'« aventure » des mots lancés dans l'espace de la page. L'alternance de vers longs et courts donne un rythme parfois saccadé et à d'autres moments plus long (la corrosion est liée au temps). La longueur des vers traduit une image : le flux, le flot. La longueur de la diction est nécessairement en lien avec le temps. Les trois composantes dont parlait Bachelard se retrouvent. Le lecteur a l'impression d'appréhender le sens de chaque poème par morceaux et jamais totalement. L'aspect calligramme du poème présente de nouveaux liens significatifs qui élargissent la lecture de la poésie.

Dans le premier poème cité, « Ton portrait » d'Aimé Césaire, le détachement des trois adjectifs du reste du poème montre une métamorphose du poème en calligramme. Le poème tend vers le calligramme. Cette direction est un moyen de créer un mouvement dans la poésie car la transformation n'est jamais totale pour le lecteur mais elle est en train de s'accomplir. En d'autres termes, le poète dévoile un monde changeant, éphémère. L'éphémère et la métamorphose de l'écriture donnent une écriture insaisissable et un monde insaisissable puisque sa rencontre passe par elle. Le langage entre en mouvement mais selon Leiris il a perdu sa valeur de signe et s'inscrit dans un réseau d'évocations par proximité avec d'autres mots. Le mot perd ainsi la simultanéité du signifiant et du signifié pour acquérir de plus vastes espaces au sens de plus vastes réseaux lexicaux. Le signifié ne conserve ici dans le poème Ton portrait d'Aimé Césaire que l'idée de la force du courant et donc la force du mouvement du fleuve. Le fleuve comme objet extérieur s'estompe et laisse place à ce qu'il suggère c'est-à-dire le courant comme vif désir d'expérience poétique (« élargis-moi / à ausculter oreille le nouveau cœur corallien des marées / et que tout l'horizon de plus en plus vaste ») et par les signes, le poète va jusqu'à se disperser (« J'éclate. Je suis

le feu, je suis la mer. / Le monde se défait. Mais je suis le monde. »62). Le monde est ainsi vu comme étant lui-même la poésie. L'élargissement est un flux et une explosion de sensations.

L'élargissement est aussi montré sur la page car les mots résonnent dans cet espace. L'élargissement est également montré au lecteur dans le mouvement-même du poème. C'est ce qui a déjà été évoqué : cette tendance à se diriger vers le calligramme. Le poète disparaît donc derrière les images qu'il offre au lecteur. Il est non seulement celui qui fait voir, qui fait deviner des images mais aussi celui qui les façonne. De la sorte, le terme « poète » retrouve son sens originel, en d'autres termes il est le fabricant, le façonneur. Cependant les trois auteurs n'ont pas présenté leurs poèmes comme de purs calligrammes. Ils ne donnent pas l'impression au lecteur de les avoir façonnés comme des sculptures.

Un des seuls poèmes qui serait un calligramme, une sculpture (au sens de relief sur la page) se trouve dans *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. Le poème est véritablement un calligramme et fait figurer un homme debout. Le titre évocateur guide d'emblée le lecteur vers l'image poétique :

« debout

et

libre

debout et non point pauvre folle dans sa liberté et son

dénuement maritimes givrant en la dérive parfaite et la

voici :

plus inattendument debout

debout dans les cordages

debout à la barre

debout à la boussole

debout à la carte

62 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p 18.

debout sous les étoiles

debout

et

libre »63

La disposition textuelle est significative et l'emploi de « debout » associe le signifiant et le signifié puisque l'ensemble du texte renvoie l'image d'un homme debout. De plus, les vers qui composent la tête et les pieds sont identiques. L'anaphore « debout » résonne comme une idée obsédante au point d'ériger son poème. La poésie se fait signe de liberté. Les mots forment, déforment et re-forment un monde insatiable, celui de la création. Ce langage qui se montre comme un objet en devenir est le symbole d'une liberté de l'homme et donc d'une liberté du poète avec les mots. Le substantif « liberté » apparaît et est également repris par le pronom complément « la ». Il est envisageable que le poème décrive la liberté elle-même comme étant debout, faisant face au monde. L'allégorie de la liberté étant ainsi l'homme par la disposition du texte.

Le poète fait passer le message que la liberté est dans l'homme et que c'est à lui de la faire vivre. L'écriture est accompagnée d'un geste : « debout ». Les poèmes d'Aimé Césaire accordent une importance particulière à la mise en page verticale de la poésie. Cette organisation typographique se retrouve chez José Craveirinha alors que Léopold Sédar Senghor y prête moins attention. Le poète martiniquais, Aimé Césaire, et le poète mozambicain, José Craveirinha emploient l'anaphore pour donner cet effet de verticalité même quand l'ensemble du poème ne tend pas à cet effet, il revient comme un besoin chez les auteurs. Alors certes, il crée un rythme dans la lecture et à l'écoute mais il est aussi visuel, et c'est ce point qui intrigue à présent. « Prophétie » d'Aimé Césaire fait partie de ses poèmes qui adoptent l'anaphore « là où » puis termine avec l'anaphore « d'avoir » :

63 Maximin, Daniel & Carpentier, Gilles [édition établie par], *Aimé Césaire La poésie*, Paris, Seuil, 1994, p 55.

« là où l'aventure garde les yeux clairs
là où les femmes rayonnent de langage
là où la mort est belle dans la main comme un oiseau
saison de lait
là où le souterrain cueille de sa propre gémiflexion un luxe
de prunelles plus violent que des chenilles
là où la merveille agile fait flèche et feu de tout bois ».

La première strophe du poème marque un rythme lancinant et répétitif. Quant à l'avant dernière strophe, elle présente une répétition qui met en avant les sons différents que la voix peut produire par les verbes « injurié », « gémi », « crié » et « supplié » :

« d'avoir injurié mes maîtres mordu les soldats du sultan
d'avoir gémi dans le désert
d'avoir crié vers mes gardiens
d'avoir supplié les chacals et les hyènes pasteurs de caravanes ».64

La répétition à l'attaque des vers devient plus importante que les rimes qui, elles, sont inexistantes dans cette dernière strophe. « Le Grand midi » qui n'a pas dès le départ tendance à aller vers une verticalité est vite rattrapé par cet effet :

« Kolikombo goutte de nuit au cœur jaune de pensée
Kolikombo aux larges yeux de cassave claire
Klikombo milan de feu tassé dans l'oreille des années
Kolikombo
Kolikombo

64 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p 35.

Kolikombo

dans les tourbillonnants beuglements des cécropies... »65

Les « cécropies » quant à eux sont des arbres d'Amérique dont les troncs creux pouvaient servir à faire des canalisations. Kolikombo est le dieu de la mort pour les Banda, un peuple d'Afrique centrale. Ainsi, le dieu représentant la mort revient inlassablement dans les paroles du poète. La mort à la fin du poème semble emporter progressivement le poète :

« Je pars. Je n'arriverai point. C'est égal, mais je pars sur
la route des arrivées avec mon rire prognathe ».

Ainsi la verticalité n'est pas seulement dans la disposition textuelle mais dans le sème des termes de la strophe : un Dieu et un arbre reliant ainsi la poésie au ciel et à la terre. La verticalité ne relèverait-elle pas du sacré ? Ainsi, le titre du poème, « Prophétie », lié déjà le poème au sacré chez Aimé Césaire. Malgré la verticalité, c'est le sens du poème qui est multiple. Le grand midi s'échappe du front du poète à la fin du poème. Ce grand midi est cette chaleur décrite aussi dans le poème à travers le vocabulaire rattaché à la lumière, au feu et à la blancheur. Le dernier vers est à la fois la mort du poète et par analogie la perte de la chaleur du grand midi. La verticalité pourrait être une sorte de martèlement de la condition humaine. Une nouvelle fois l'explication d'un poème d'Aimé Césaire se heurte à la pluralité des sens qui de toute évidence démontre que les poèmes doivent se ressentir.

Pour en revenir au caractère sacré, d'autres poèmes dont les titres ne renseignent pas ce caractère sacré de la poésie témoignent de celui-ci quand même. Chez Léopold Sédar Senghor, *Blues* est un poème avec un rythme decrescendo.

65 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p 58.

« Je suis envahi de brume
Et de solitude
Aujourd'hui,
Et je fuis. »⁶⁶

La construction verticale n'est pas liée à la mise en valeur des rimes puisqu'elles sont absentes de cette première strophe du poème à l'exception des deux derniers vers. La présentation verticale est plutôt une représentation de la tristesse dans les vers qui diminuent en nombre de syllabes. L'idée de départ évoquée par l'écriture presque calligramme se retrouve dans la mesure où l'émotion est transmise par les mots mais aussi par la vision du poème sur la page. La verticalité de la poésie n'est pas uniquement une relation de signifié-signifiant mais la dépasse pour tendre vers une relation de signifié-émotion. La verticalité est le souvent exprimée par l'anaphore. Dans les poèmes de José Craveirinha elle intervient comme une litanie. « Carta para a mãe dos meus filhos »⁶⁷ (« Lettre pour la mère de mes enfants »⁶⁸) fait apparaître « Santa » au début des quatre premières strophes suivie de « minha esposa Maria de Lurdes » (Sainte / mon épouse Maria de Lurdes »⁶⁹). La femme du poète devient une muse pour lui : « minha mulher companheira e mãe » (« ma femme, compagne et mère »⁷⁰). Le poète semble prier sa femme dans cette litanie et la qualifie de sainte (« Santa »). La verticalité est associée au religieux par la prière et l'adjectif « sainte », ce qui unit le sacré à sa poésie.

Pourtant, dans ce qui semble être une manifestation du sacré par la verticalité, Jean-Claude Pinson n'y voit aucunement du sacré malgré le mouvement de transcendance, comme il l'explique, dû à cette verticalité. Selon lui la « hiérophanie n'introduit pas une théophanie »⁷¹. L'amalgame est

66 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p 345.

67 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p 194.

68 Traduction personnelle.

69 Traduction personnelle.

70 Traduction personnelle.

71 Pinson, Jean-Claude, *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p 132.

tendant mais erroné. Le « sacré se manifeste comme différence dans l'immanence du réel »⁷². Ce surgissement du réel au poète, Jean-Claude Pinson l'explique par la captation de la parole poétique de ce réel furtif. La poésie est ainsi une fixité de l'éphémère selon lui et le sacré n'apparaît que par manifestations du sacré et non comme le sacré car Jean-Claude Pinson entend détacher le sacré de la religion. Lorsqu'il évoque le sacré comme « différence dans l'immanence du réel » il révèle que ce sacré est l'écart entre la représentation par les mots du monde et le monde lui-même. Ce qui revient à penser que le sacré intervient dans la quasi totalité des œuvres littéraires. Le sacré n'est plus l'opposé du profane mais devient une sorte de fascination pour le monde. La verticalité est ainsi présente comme élément typographique et comme l'essence même de la poésie dans sa relation au monde. En d'autres termes, la poésie élève au sens où le poète et le lecteur découvre dans la lecture poétique le monde dont il font partie, comme si dans ce moment de lecture, ils prenaient de la distance par rapport au monde qui les entoure.

Le nom de mouvement vertical est important puisque la verticalité chez les trois poètes à l'étude n'est pas indispensablement joint à une fixité même si la fixité n'est pas exclue par moments. C'est le cas dans le poème d'Aimé Césaire qui représente une figure humaine se tenant debout. L'idée de ne pas rester figé, enfermé dans une immobilité apparaît comme un besoin pour le poète et notamment chez Aimé Césaire. Les formes des poèmes ne sont donc pas fixes. Le poème *Tam-tam I* d'Aimé Césaire présente une typographie verticale. Cette dernière accentue l'aspect sacré apporté par le terme « alleluiah ». C'est de cette manière que le poème donne une impression d'élévation. La poésie de José Craveirinha, de Léopold Sédar Senghor et d'Aimé Césaire s'éloigne du calligramme mais conserve une présentation parfois verticale qui montre une frontière entre le calligramme, le sacré et le vers mallarméen qui n'est dirigé que par le rythme et laisse une place importante aux blancs sur la page.

Mais le calligramme est dans un premier temps visuel. Dans le calligramme, la

⁷² Idem.

représentation semble quasi imposée pour le visuel. Or le sens donné par la lecture vient compléter cette première représentation. Le calligramme opère donc un mouvement inverse de celui du théâtre dans ce cas parce que la liberté du metteur en scène met à nu un sens particulier à l'œuvre. Ce qui différencie les deux écritures est que le calligramme ne permet pas d'être simultanément lecteur et spectateur. Néanmoins, si l'on considère l'acte de lire signalé par son sens figuré dans le *Littré* comme une « reconnaissance, un discernement de quelque chose par une espèce de travail qui ressemble à la lecture »⁷³. Cet « espèce de travail qui ressemble à la lecture est l'assemblage de signes pour en révéler le sens. Ainsi, les deux rôles, celui de lecteur et celui de spectateur, ne forment qu'un seul rôle, celui de lecteur. A nouveau, le lecteur est actif dans sa lecture puisque c'est lui qui choisit les syntagmes qui font sens dans la forêt de signes.

Outre le texte qui est mis en scène, le poète José Craveirinha met, quant à lui, en scène dans son poème « Guerra » (« Guerre »), un objet plus étonnant, la ponctuation :

« Aos que ficam
resta o recurso
de se vestirem de luto
.....
Ah, cidades!
Favos de pedra
macios amortecedores de bombas. »⁷⁴

A ceux qui demeurent
il reste le recours
de porter la douleur
.....

⁷³ Gannz, François, www.littré.org [consulté le 17/02/2016].

⁷⁴ Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p 67.

Ah, les villes!

Gâteaux de pierres

moelleux amortisseurs de bombes. 75

Les points de suspension attirent l'attention du lecteur par leur nombre important. Ils occupent un vers entier et renvoient peut-être à l'image des bombes qui ne cessent de s'abattre sur les villes. La ponctuation semble perdre son rôle de ponctuation et se métamorphose en image. Elle passe de l'écoute lorsqu'elle s'entend dans le rythme de la lecture à l'image visuelle. José Craveirinha n'a pas laissé de blanc mais a volontairement placé le point au centre du poème. Cette suspension signifie t-elle une attente ? Suggère t-elle une image en rapport avec le titre, une séparation retranscrite entre les populations et l'environnement? Le point dans le poème ne perd pas en réalité sa fonction de ponctuation puisque graphiquement il sépare deux parties du poème comme une frontière. Cette frontière symbolique donne à la lecture un temps suspendu avant la reprise de la lecture. Ainsi la ponctuation quasi calligramme par l'image des bombes qu'elle véhicule serait aussi une ponctuation du temps, une ponctuation du rythme. Le rythme marqué par les points semble agir comme un métronome.

Cet emploi du point-vers se retrouve dans « Frio nos suburbios »⁷⁶ (« Froid dans nos banlieues ») à la fin de la deuxième strophe. La séparation est à nouveau marquée dans le poème. Dans cette deuxième strophe l'expression « tentáculos de silencio » (« tentacules de silence »), peut être rapprochée de l'utilisation des points de suspension, s'il s'agit toujours de points de suspension.

« E a cidade

ensaboada de inútil fraternidade

é como um polvo insaciável

espremendo o sangue das ruas

75 Traduction personnelle.

76 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p 201.

a tentáculos de silêncio.

..... »77

Et la ville

savonneuse de vaine fraternité

est comme une pieuvre insatiable

exprimant le sang des rues

sous des tentacules de silence.⁷⁸

La ligne que forment les points de suspension devient l'image de ces tentacules de silence. Ce ne sont plus les mots qui suggèrent cette image mais la ponctuation chez Craveirinha qui se fait calligramme. Le lien entre la ponctuation et le mot est aussi ténu que le lien entre signifiant et signifié. La ponctuation est l'image de l'objet désigné par le mot qui lui est une image acoustique. De plus, la métaphore de la tentacule du silence montre un lien entre l'absence de son et l'espace-temps occupé par ce silence qui s'étend à la manière d'une tentacule. La ponctuation comme les mots deviennent des matières pour amener une émotion poétique. Une deuxième lecture peut être envisagée : celle des points de suspension comme les gouttes de sang qui tombent et qui rejoint l'idée de rythme déjà présente dans son poème *Guerra*. Les points de suspension sont ainsi utilisés à deux reprises dans le volume *Obra Poética*. L'abondance de points de suspension dans la poésie de Craveirinha donne une atmosphère énigmatique à ses poèmes et interpelle le lecteur car le poète bouleverse culturellement le mot et la ponctuation. Les mots comme la ponctuation sont des signes pour le lecteur-spectateur et des matières pour le poète. La ponctuation entre, au même titre que les mots, dans l'émotion poétique. Les mots parfois insuffisants pour exprimer ce que ressent le poète, ce dernier fait appel à d'autres signes. Les signes sont ainsi la partie d'un tout et ce tout étant le poème. Le poème est un monde puisqu'il est constitué des êtres c'est-à-dire des poètes qui

77 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p 201.

78 Traduction personnelle.

s'investissent dans l'écriture et qui partagent leur expérience puisque les poèmes font appel à des sons, des couleurs, des objets, des végétaux constitutifs d'un monde. Le poème n'a pas pour but d'être une simple énigme à déchiffrer pour le lecteur mais il est plutôt à vivre au sens de vibration intérieure avec les trois auteurs à l'étude par les choses-mêmes qui le composent. L'expérience psychique et physique car la vibration peut être épidermique semble prédominante par rapport à une analyse de chacun des poèmes. L'expérience implique quant à elle une notion de temps, d'éphémère, d'immédiateté et cette vibration implique un rythme qui semble être plus important que la vision de la page. Léopold Sédar Senghor évoque ce rythme que le poète ne peut taire même lorsqu'il se trouve face à un paysage qui laisse paraître une absence d'émotion.

Jardin à la française décrit un paysage « grave » qui perd son intérêt pour le poète qui préfère écouter « toutes les angoisses bruissantes de la ville » « glissant sur les toits lisses ». De plus, le poème figure une certaine symétrie par la disposition textuelle mais cette symétrie apaisante est une apparence car le poète sent vibrer en lui « l'appel du tam-tam ». L'adjectif verbal est mis en évidence par la rime en /mã/ et à deux reprises « bondissant » apparaît. Ainsi, la lecture et la plastique du poème sont en corrélation pour créer le rythme « bondissant » lui aussi du poème de Léopold Sédar Senghor :

« Mais l'appel du tam-tam

bondissant

par monts

et

continents,

Qui l'apaisera, mon cœur,

A l'appel du tam-tam

bondissant,

véhément,

L'acculturation est ici vaine car l'essence même de l'être pour le poète, c'est-à-dire dans ce poème le rythme ne s'éteint jamais. La disposition des mots est à la fois la figuration du rythme bondissant et la symétrie des jardins à la française. Le poète est séparé de ce paysage qu'il observe et semble préférer son paysage intérieur dont il est à l'écoute. L'écriture est ainsi mise en scène car elle endosse une gestuelle bondissante.

L'auteur Henri Gouthier prononce la thèse suivante : « Qu'est-ce que la représentation ? L'accompagnement du langage parlé par les gestes et la mimique qui sont des moyens d'expression inférieurs. »⁸⁰ Le geste étant défini comme « un mouvement, une action du corps » dans le Littré, l'écriture physique du calligramme accompagne par conséquent le langage poétique énoncé. Dans la suite de son œuvre, il précise que le théâtre était à l'origine « une communion » parce qu'il existait une communauté de spectateurs réunit autour de « la religion ou du patriotisme » selon l'auteur. Henry Gouthier évoque progressivement un changement au sein de cette communion. Il la décrit comme fondée « sur l'accord d'une multiplicité d'admiration particulières »⁸¹. Les spectateurs ne sont plus une seule et même entité mais comme une composition d'individus pluriels. Peut-être que cette conception du spectateur définit comme un spectateur-lecteur par l'écriture calligramme permet de créer plusieurs entrées possibles dans la poésie. Aimé Césaire comme Léopold Sédar Senghor varient les approches de la poésie (la vision, l'écoute). De ce fait, la poésie paraît se donner comme objectif de toucher tous les les lecteurs-spectateurs et de tendre vers la totalisation.

Le poète souligne le genre poétique comme un genre aux limites de l'image et de l'écrit. La poésie est les deux à la fois pour les poètes à l'étude. Une partie du « Grand midi » d'Aimé Césaire présente une verticalité qui donne au poème une impression de grandeur en écho au « jaillissant

79 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p229.

80 Gouthier, Henry, *L'Essence du théâtre*, Paris, Vrin, 2002, p85.

81 Idem, p87.

palmier » et à la « colonne » :

« ma hourde
lourde
écrase
la vase
avance
et
monte! »⁸²

Les vers du poème se font colonne par une verticalité. Une lourdeur s'installe par les phonèmes /on/ et /ou/ qui encadrent l'image de la colonne textuelle. La lourdeur est accentuée par la lenteur de la lecture qui accompagne la verticalité du poème. L'écriture est réellement signe au sens étymologique de marque graphique sur la page mais également aussi au sens de marque iconographique qui tend vers un rassemblement des signes auditifs et visuels. Les paronymes créent une lourdeur recherchée par le poète qui redouble la lourdeur de la disposition du texte. René Hénane associe dans *Les armes miraculeuses d'Aimé Césaire : une lecture critique* deux expressions pour n'en former qu'une seule et caractérise ces vers de « verset-calligramme ». Le terme « verset » est défini dans *Le Littré* comme une écriture qui a un rapport avec l'Écriture sainte, c'est en tout cas ce à quoi le mot fait le plus généralement référence⁸³. Néanmoins, il est également spécifié que ce substantif désigne « une petite section composée ordinairement de deux ou trois lignes, et contenant le plus souvent un sens complet »⁸⁴. Dans le poème d'Aimé Césaire, la section verticale présente un court poème qui à lui seul fait sens même s'il est pris dans un poème plus vaste à l'origine dans *Les armes miraculeuses*. La verticalité n'est donc pas qu'une affaire de vision ; elle

82 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p 55.

83 La notion de verset sera abordée plus en détail dans la quatrième partie du recueil, en raison de son lien avec la spiritualité et l'écriture de Léopold Sédar-Senghor.

84 [www. Littré.reverso.net](http://www.Littré.reverso.net) [consulté le 30/12/15].

est aussi une question de rythme. Ne serait-ce pas d'ailleurs ce que les auteurs à l'étude recherchent en premier ? Le visuel serait au service du rythme.

Il ajoute également que « le mot est dépouillé de son sens propre et devient signe d'émotion ou de sentiment ». Le mot n'est plus un signe graphique classique mais un mot qui se ressent, qui trouve une vibration dans l'être qui le reçoit. Les mots deviennent les instruments de musique du poète. L'œuvre *Le savoir écrire moderne* définit la poésie à l'aide de différentes expressions et notamment de deux verbes : « sentir » et « dévoiler »⁸⁵. Le premier verbe concerne le désir d' « enfermer dans un discours les données brutes de nos sensations ». Ainsi, la poésie est associée au corps puisque naturellement les sensations viennent de notre corps. La poésie est donc d'abord une expérience avant de devenir une œuvre. C'est là peut-être le lien entre l'écriture presque calligramme, physique et l'expérience corporelle, sensuelle du poète. Le poète ne chercherait-il pas à créer par ces aspects, une symbiose entre le vécu et l'écriture poétique ?

Fabio Landa⁸⁶ rapproche le substantif « expérience » du radical *periri* latin qui se retrouve dans le nom commun « péril ». De cette façon, il établit une relation entre l'expérience et la mise en danger. Le vécu est donc une prise de risques. La poésie devient également une prise de risques parce qu'elle permet au poète de revivre une expérience en la mettant en mots. La fidélité à cette expérience à travers l'usage des mots est la partie la plus compliquée pour le poète. Le deuxième terme utilisé dans l'œuvre *Le savoir écrire moderne* est le verbe « dévoiler » qui est défini de la façon suivante : « écrire c'est, par le canal de ce langage des sens chercher à donner à voir soit la face cachée des hommes et des choses soit le réel perceptible que l'habitude, la routine, le travail, les occupations de la vie quotidienne recouvrent d'une sorte de masque »⁸⁷. La poésie est l'art, d'après, cet ouvrage, l'art qui permet de révéler une vérité sur nous ou notre monde. L'écriture presque calligramme est un moyen de révéler une vérité par le biais de plusieurs sens (l'ouïe pour le

85 (Sous la direction de) Pesez, Yvette et Richaudeau, François, *Le savoir écrire moderne*, Retz, 1980, p395.

86 Landa, Fabio, *Le coq-héron*, érès, n°182, 2007/2, p7.

87 (Sous la direction de) Pesez, Yvette et Richaudeau, François, *Le savoir écrire moderne*, Retz, 1980, p395.

rythme, la vue pour la lecture et la place des mots).

Si l'on s'intéresse à la pensée de Paul Valéry : le poème ; cette hésitation prolongée entre le son et le sens », la poésie presque calligramme vient à l'encontre de cette pensée puisque le son, le rythme permet de donner sens aux poèmes d'Aimé Césaire, de José Craveirinha et de Léopold Sédar Senghor. Le rythme est si présent que c'est lui est presque parfois le sens d'un poème entier. Tout ceci étant permis par l'espace et le modelage du texte poétique.

L'espace et le rythme sont plus étendu par l'absence de ponctuation. Celle-ci donne une liberté au lecteur d'expérimenter le tissu lexical offert par la poésie. Jean Peytard dans son ouvrage *Sémiotique différentielle de Proust à Pérec*, explique que le « poème-calligramme » est un « prototype monstratif du travail de l'écriture ». Il « laisse voir l'entrecroisement germinatif des significations libérées par la transgression codique »⁸⁸. Les poèmes qui s'approchent des calligrammes ont donc un intérêt qui est au-delà de l'association signifié-signifiant. Ils permettent d'accentuer ce qui déjà était le cas par l'absence de ponctuation, c'est-à-dire la part de création du lecteur à la réception de chaque poème. C'est d'ailleurs ce que José Craveirinha suggère par l'expression « um polvo insaciável » (une pieuvre insatiable) dans son poème « Frio nos subúrbios ». Le lecteur peut donner un sens presque infini au poème puisque la métaphore montre une image tentaculaire de la poésie comme si les sens n'avaient jamais de fin.

Les auteurs à l'étude gardent des distances avec le calligramme travaillé à la manière d'Apollinaire. Les images en « monstration » chez José Craveirinha, Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire ne renvoient pas à une réalité immédiate d'un objet reconnu au premier regard. La disposition des poèmes apparaît comme énigmatique au point où le lecteur doit entrer dans le texte afin de saisir le lien entre la plastique du poème et les émotions. L'image n'est ainsi pas imposée au lecteur. Si le poème entre dans la plastique et que les mots forment une image par assemblage entre eux, c'est que la poésie se rapproche de la sculpture. Elle se façonne au même titre qu'une œuvre

⁸⁸ Peytard, Jean, *Sémiotique différentielle de Proust à Pérec*, Presses Universitaires, Franche-Comté, 2001, p75.

physique.

2. Une écriture picturale du monde

2.1 Une écriture picturale émotionnelle

Chez les trois auteurs, les poèmes ne sont pas qu'écoute. Ils sont aussi par l'espace qu'ils occupent sur la page et par une parenté avec le calligramme un objet qui se donne à voir. Le texte se rapproche de la sculpture mais aussi de la peinture. Il se donne à voir comme objet plastique coloré car une attention aux couleurs et à la lumière est accordée jusque dans les titres : « Orla azul da noité com mambas » (« Lisière azur du soir avec les mambas »), « Pao fanfarras de ouro » (« Pain exubérant d'or ») chez José Craveirinha ; « To a dark girl », « À la négresse blonde », « chant d'ombre », « Et le soleil » chez Léopold Sédar Senghor pour n'en citer que quelques-uns. Paul Eluard parle de véritable langage des couleurs car il est le reflet de l'aspect psychique et physique. Albert Milgengrün associe la rhétorique à la peinture : « la rhétorique, c'est la peinture du langage, comme la peinture, c'est le langage des couleurs »⁸⁹. La frontière entre les arts n'est plus distincte. La rhétorique se transforme en palette de couleurs que le rhéteur montre. Il est possible d'imaginer le langage poétique non pas comme de la rhétorique puisque cela reviendrait à dire que la poésie n'est régie que par des règles. Cependant, la poésie des trois auteurs à l'étude rejoint la seconde partie de la parole d'Albert Milgengrün, à savoir que le langage poétique s'intéresse au couleurs et à la lumière et qu'il est sur la page comme des touches de couleurs. Ces touches de couleurs et de lumière participent à l'ensemble du poème qui se transforme en véritable tableaux. Un passage du

⁸⁹ Milgengrün, Albert, *L'Evolution esthétique de Paul Eluard*, l'âge d'homme, 1979, p 14

poème « Les pur-sang » d'Aimé Césaire montre la préoccupation de la lumière chez le poète :

« Taillés à même la lumière, de fulgurants nopals
des aurores poussantes, d'inouïs blanchissements,
d'enracinées stalagmites porteuses de jour

O ardentes lactescences près hyalins
neigeuses glanes

Vers les rivières de néroli docile des haies
incorruptibles mûrissement de mica lointain
leur longue incandescence »⁹⁰.

Chez Léopold Sédar Sendar, le poème « C'est cinq heures » est construit autour de la couleur rouge même si d'autres couleurs sont présentes :

« Et la lumière sur la mer trop verte et bleue
Et la lumière sur Gorée, sur l'Afrique noire blanche
 mais rouge.
Il y a – pourquoi le Dimanche ? - la guirlande des
 bateaux blancs
Vers les rivières du Sud, vers les fjords du Grand Nord.
Ta lettre telle une aile, claire parmi les mouettes voiliers.

Il fait beau, il fait triste.
Il y a Gorée, où saigne mon cœur mes cœurs.
La maison rouge à droite, brique sur le basalte

⁹⁰ Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p 11.

La maison rouge du milieu, petite, entre deux gouffres
d'ombre et de lumière ».

La lumière en début de poème amène peut-être ces couleurs. Ainsi la dichotomie entre le lecteur d'un côté et le spectateur n'a plus sa place puisque les couleurs permettent au lecteur de visualiser les objets du monde dans le temps de sa lecture. Dans ce poème, les connecteurs spatiaux permettent au lecteur d'imaginer le paysage. La poésie devient plus visuelle à travers les couleurs pour le lecteur et se rapproche de la peinture.

Les couleurs peuvent décrire aussi bien le physique d'un objet qu'une émotion chez le poète. De ce fait, les associations des couleurs dans l'écriture poétique ne sont pas le reflet objectif du monde environnant mais plutôt la transcription des émotions lorsque les mots ne suffisent plus le visuel prend le dessus. Suggérer devient plus fort que dire.

Les couleurs primaires (rouge, bleu, vert) sont évoquées explicitement ou sont suggérées la plupart du temps par des éléments naturels comme le sang, le vin, la mer, le ciel, la forêt. Ces couleurs dans « Lettres d'hivernage » et notamment en ce qui concerne le poème « C'est cinq heures »⁹¹, se mélangent :

« Et la lumière sur la mer trop verte et bleue

Et la lumière sur Gorée, sur l'Afrique noire blanche mais rouge ».

Il y a plusieurs couleurs en même temps dans ces deux vers. Cette multitude de couleurs montre un monde complexe qui s'appréhende de plusieurs manières et qui possède différents contours. Le poète ne dit pas une mer bleue-verte mais une mer bleue et verte. Les couleurs sont par

91 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p233.

conséquent intenses et cohabitent sans nécessairement se mélanger. La mer est colorée par touches picturales qui évoque l'impressionnisme. Tout comme la poésie est sensible puisqu'elle passe par le corps, les couleurs donnent des impressions, c'est-à-dire des traces qui touchent la sensibilité du lecteur. Les couleurs deviennent une sorte de langage parce qu'elles résonnent en nous comme le langage poétique. Le nom de ce mouvement pictural, l'impressionnisme, n'est pas choisi par hasard est l'empreinte laissée sur la toile. Une toile impressionniste, lorsqu'elle est regardée de près laisse voir les touches de couleurs, c'est-à-dire tous les éléments qui composent la toile. Une toile impressionniste, lorsqu'elle est regardée de loin, donne une vision d'ensemble de l'objet représenté. Les couleurs sont mises en scène afin de rendre une impression d'ensemble tout en signalant que cette impression d'ensemble est composée de plusieurs impressions.

Léopold Sédar Senghor fait appel à des souvenirs pour évoquer ses sensations d'Afrique e manière fragmentée. Le poète se souvient qu' « un vent tiède nous apportait son parfum plus chaud de femme noire/Ou celui que le vent souffle d'un champ de mil quand se heurtent les épis lourds et que vole au-dessus une poussière or et brun »⁹². Le poète fait appel à des couleurs chaudes (« or et brun ») et montre ainsi que ces couleurs agissent comme une poussière sur le paysage et teinte le « champ de mil ». La poésie picturale de Léopold Sédar Senghor dans le poème « Méditerranée » est une poésie en mouvement. Ce que le poète décrit est un paysage qui se meut. Le mouvement des épis de mil provoque cette poussière qui vient tacher le paysage de deux couleurs chaudes. A cette vision colorée, Léopold Sédar Senghor propose au lecteur un parfum « chaud » amené par un « vent tiède ». Il propose au lecteur d'entrer dans sa poésie par tous les sens. De plus, il assortit les couleurs du paysage à des sensations. Les impressions naissant du paysage semblent authentiques parce que l'or symbole du mil et le brun symbole de la peau noire évoqué par le groupe nominal « femme noire » sont aussi les symboles de la terre et du soleil chers au poète.

Aimé Césaire emploie même une personnification de la terre et du soleil dans son poème

⁹² Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p66.

Les purs sang: « la terre ne fait plus l'amour avec le soleil »⁹³. Le soleil est souvent transformé en être de chair comme pour lui donner une présence physique (« prendre aux cheveux la tête du soleil »⁹⁴) jusqu'à ce qu'il devienne si important que le poète le fasse figurer en lettres capitales : « SOLEIL »⁹⁵ dans le poème « Batouque ». Cette personnification est aussi dans l'écriture poétique de Léopold Sédar Senghor. Le soleil émet des sons : « le soleil chantant »⁹⁶, « le cri blanc du soleil »⁹⁷. Lorsque le nom soleil n'apparaît pas c'est le champ lexical de la lumière qui entre dans le poème.

« Taillés à même la lumière, de fulgurantes nopals
des aurores poussantes, d'inouïs blanchissements,
d'enracinées stalagmites porteuses de jour. »⁹⁸

Cette lumière est envahissante et le poète la veut envahissante puisqu'il rêve d'un monde de lumière. Léopold Sédar Senghor écrit dans *Chants d'ombre*, ce qui est paradoxal, qu'il a rêvé « d'un monde de soleil dans la fraternité des mes frères aux yeux bleus »⁹⁹. Ceux qu'il appelle ainsi sont les hommes méditerranéens qui portent la couleur de la mer dans leurs yeux. Le soleil et la lumière sont donc rassurants et offrent une idée de paix entre les hommes pour le poète. La nécessité de la lumière est une poésie qui se dit parole éclairante pour le monde. La lumière pourrait révéler les couleurs du monde qu'elle irradie mais sa blancheur semble substantielle à la poésie puisqu'elle se retrouve dans les matières comme le lait qui rappelle l'innocence de l'enfance et le désir de renaissance, de souvenir maternel réconfortant. Ce lait est apaisant et purificateur. Il s'agit pour l'instant de s'attacher à la présence des couleurs. Pourquoi alors accorder une plus grande

93 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p 12.

94 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p 13.

95 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p 66.

96 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p64.

97 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p77.

98 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p 10.

99 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p52.

importance aux matières plutôt qu'aux couleurs ? Les mots sont la matière de la poésie. Revenir à la matière c'est revenir à des formes, des objets que l'on peut toucher, ce qui n'est pas le cas des couleurs.

Si le langage devient une matière c'est qu'il est modelable. Alors que la couleur n'est que visible. C'est peut-être là la raison pour laquelle la matière est privilégiée car elle permet de mettre le lecteur à l'épreuve en lui laissant sa part d'expérience. L'espace travaillé entre les couleurs et les matières n'est pas le même. Les matières permettent au poète un espace à plusieurs dimensions.

Les seules couleurs qui pourraient être révélées par la lumière sont celles de « C'est cinq heures » de Léopold Sédar Senghor. La lumière se diffracte et montre du bleu, du vert, du rouge. Le noir étant l'absence de lumière, « l'Afrique noire » est alors éclairée et dévoile ses couleurs. La lumière intervient dans les poèmes comme un leitmotiv. Les couleurs évoquent à la fois un paysage pictural par la mer possédant deux couleurs et la violence de l'opposition coloniale de la Gorée par le rouge dans le poème « C'est cinq heures ». Le lecteur est mis sur la voix de la colonisation par le vers suivant : « il y a la Gorée, où saigne mon cœur mes cœurs ». Le rouge est la couleur du sang dans le poème. Elle n'est pas une couleur apaisante mais qui délivre une certaine violence, une certaine haine. Dans *Ethiopiennes*, la couleur rouge est aussi associée à une émotion (« ta voix est rouge de haine Chaka »)¹⁰⁰. Toujours dans le poème *Ethiopiennes*, la voix est à nouveau en lien avec un adjectif. Soit celui-ci qualifie la voix des colonisateurs soit il se rapproche d'une couleur.

Cependant, le rouge qui symbolise le sang amène le lecteur à penser que la première hypothèse est la plus plausible. De plus, un personnage porte le nom de « la voix blanche ». Voici le vers : « Ah ! Te voilà Voix Blanche, voix partiale voix endormeuse ». Le poète n'utilise pas la symbolique populaire de la voix blanche comme la voix pure, bien au contraire. Il est donc logique que pour le vers du poème « C'est cinq heures » la couleur rouge soit liée à la violence pour le lecteur car par analogie le rouge évoque souvent le sang chez Léopold Sédar Senghor.

100 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p128.

En revanche, le bleu dans la section « Lettre d'hivernage » est quant à lui attaché au rêve (« ta parole de songe bleu »¹⁰¹, « rêves bleus des îles au loin, des fleurs de la Baltique belle »¹⁰², « le lait à laver mon amertume bleue »¹⁰³). Le bleu est aussi associé à la mer et au ciel chez Léopold Sédar Senghor. Les oiseaux sont aussi bleus dans cette même section pour le poème « Ta lettre trémulation » : « tu m'as demandé un oiseau, bleu comme la sauge d'un / songe ». Des objets sont bleus : « bleue comme la chemise neuve que lisse le jeune homme ». Cette couleur préoccupe le poète. Elle est une couleur froide mais douce, qui n'exprime pas la violence.

Les couleurs seules sont rares dans les poèmes, elles sont rapidement associées à une émotion ou un autre objet créant des associations plus qu'étonnantes. La couleur devient elle-même une impression, pour reprendre l'impressionnisme, au sens où elle marque un objet ou une émotion comme une empreinte. Les couleurs suggèrent plus qu'une simple description par leur association à d'autres mots. Elles semblent ici traduire une émotion tantôt agréable, douce, amère pour le bleu et tantôt agressive pour le rouge.

L'union des couleurs et des noms crée également des images poétiques fantastiques voire surréalistes :

« L'amour s'accroche aux branches

l'amour perce les narines du soleil ; l'amour d'une dent bleue

happe la blanche mer. »¹⁰⁴

Les métaphores nombreuses, ici la dent bleue pour la vague, permettent au lecteur une vision plus libre, plus créative du monde décrit. Elles sont une tentative de saisie de l'ambivalence des choses par l'éclairage imaginaire sur l'aspect figuratif d'un objet.

101 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p235.

102 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p260.

103 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p52.

104 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p 55.

L'imagination est libérée par le surréalisme de la description, et les poètes s'affranchissent une fois de plus des règles poétiques existantes et le langage véhicule une émotion, une impression. La première lecture des quelques vers de « Le grand midi » d'Aimé Césaire décrit un paysage maritime se métamorphosant en monstre ou en être humain dans un poème qui relate un voyage. La manifestation de l'amour à travers la métamorphose de la matière en être de chair et les couleurs ne peuvent empêcher le lecteur de penser qu'il y a un lien mythologique avec la naissance de Vénus, née de l'écume de la mer. D'ailleurs plus haut dans le poème, le nom apparaît : « Écume ! ». L'amour ressenti par le poète est un amour originel et donc intense. Il est aussi intense parce que cet amour provient de la terre et de la mer, comme un amour premier. Le paysage est un paysage ressenti plus qu'un paysage à contempler : ce qui est décrit est l'amour de la terre et de la mer et non un paysage dans sa vue d'ensemble. Le paysage n'est pas photographique mais se transforme en un tableau des sens. L'amour du poète pour ce paysage est un amour qui envahit le paysage. Il « s'accroche aux branches », il est présent dans la mer, il « perce » le soleil. Il s'agit d'un amour pour le monde qui est si fort qu'il passe par les couleurs et les métamorphoses des éléments du monde pour être transmis au lecteur.

Francis Ponge dans son ouvrage *Le Parti pris des choses* explique qu'il « propose à chacun l'ouverture de trappes intérieures »¹⁰⁵ par sa poésie, « un voyage dans l'épaisseur des choses »¹⁰⁶ c'est-à-dire un voyage dans l'épaisseur sémantique des mots. Cette relation d'épaisseur est perceptible par le mélange matières-couleurs. L'expression « une dent bleue » fait naître une image bleue de la mer qui côtoie la blancheur de la dent ou à l'inverse, la mer devient blanche par l'écume et la « dent bleue » est la vague. La seconde expression « la blanche mer »¹⁰⁷ inverse la nomination couleur-matière mais les mêmes couleurs sont évoquées. Ce voyage du poète et du lecteur dans l'épaisseur sémantique est un moyen de transformer le monde et le regard sur le monde.

105 Ponge, Francis, *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard nrf, 1948, p176.

106 Ponge, Francis, op cit.

107 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p 55.

Mais n'était-il pas dangereux de faire confiance à cette épaisseur des choses ? Ne pourrait-elle pas écartier le lecteur des sentiments ressentis par le poète et qu'il souhaiterait peut-être partager ?

Le tissu lexical ou l'épaisseur sémantique est si dense que le risque est pris par les poètes. Toute la liberté est laissée au lecteur mais cette liberté est quelque peu angoissante puisque les erreurs de sens peuvent être grandes. Dans son ouvrage *La Peinture dans la poésie du XXe siècle*, Marina Ondo explique que « les peintres et les poètes présentent des objets artificiels qui affectent l'âme sensible, elle s'efface peu à peu pour laisser place à une impression faite par le pouvoir de l'objet créé. La force de la vie qu'il emprunte à l'objet réel tient de la nature »¹⁰⁸. L'impression est un terme important rapprochant les poètes et les peintres. Cette impression est permise par une sorte de pouvoir que possèdent la poésie et la peinture et qui perce l'âme sensible pour laisser une trace chez le lecteur et le spectateur. L'objet décrit par les poètes est un objet « artificiel » sur le modèle du tableau de Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*. C'est l'image mentale de l'objet décrit qui laisse l'impression de l'objet dans la conscience du lecteur par la nature de l'objet, c'est-à-dire par ses qualités. Chez Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor, le soleil devient intéressant parce qu'il a des propriétés qui le caractérisent comme la lumière, la chaleur, la blancheur des rayons à midi par exemple. Ces propriétés sont les impressions que les poètes vont communiquer. Le salut du jeune soleil se termine par ce vers : « Dieu ! Que je te retrouve, retrouve ta voix, ta fragrance de lumière vibrante »¹⁰⁹. Autant dans *Lettres d'hivernage*, c'est le bleu qui est la couleur dominante, autant dans les autres poèmes de Léopold Sédar Senghor c'est la lumière qui occupe une place importante. La couleur est dépassée dans son lien avec la peinture, c'est un autre lien avec cet art qui s'établit : un lien d'observation et d'expérience parce que le monde s'écoute dans l'âme. Les poètes percent par leur écriture ce que le monde a comme conséquences en eux.

Des matières font naître des couleurs dans l'esprit du lecteur et les couleurs des sensations

108 Ondo, Marina, *La Peinture dans la poésie du XXe siècle*, tome I, Paris, Connaissances et savoirs, 2014, p 40.

109 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p262.

(l'amour originel par l'écume de la mer par exemple). L'« épaisseur » est la convocation de plusieurs sens possibles ou de plusieurs connotations qui font du tableau poétique un tableau dense qui permet au lecteur de révéler des pensées enfouies dans sa propre intériorité. Les mots sont des explosions sémantiques et visuelles par la parole du poète et c'est cette « épaisseur » des mots par leurs connotations qui dévoile au lecteur des paysages intérieurs car ils sont étroitement liés à des sensations. C'est dans ce sens que la poésie emprunte des caractéristique à la peinture. Les couleurs deviennent des couleurs chargées en émotions. Elles font « surgir » des émotions, des visions comme le dit Georges Charbonnier dans *Le Monologue du peintre* : « j'attends d'être intérieurement submergé, enseveli. Je peins peut-être pour surgir »¹¹⁰. De même pour la poésie, le poète ressent et écrit pour ressentir à nouveau certaines émotions en les déracinant, en les extirpant de lui.

D'autres manifestations d'impressions par les couleurs sont présentes. Des couleurs associées à certains objets interpellent le lecteur. Dans « ...mais il y a ce mal », c'est « un original noir sanglot des ronces », dans « Fantômes » c'est « la beauté bleue des soleils à la source » d'Aimé Césaire. Les couleurs semblent être associées à des objets: le noir pour les « ronces » et le bleu pour la « source ». Le terme « source » peut être la métaphore du ciel et les « sanglots » la métaphore de la pluie. Le noir suggère la douleur comme les ronces. Une couleur qui redouble une émotion ici. Le lecteur peut imaginer des explications différentes selon ce que les couleurs suggèrent. Mais ces explications sont peut-être liées à la culture du lecteur.

La vue et l'odorat se rejoignent dans les tableaux poétiques afin de créer un paysage presque total dans son saisissement. Chez Léopold Sédar Senghor, il est question de « l'odeur verte des rizières » dans « Chants pour signare ». La peinture du paysage par les poètes est une peinture subjective et vivante car elle interagit avec le sujet qui décrit le paysage. Le titre même du poème « Chants pour signare » révèle cette analogie entre un sujet et le monde qui l'entoure, ici c'est la femme et la nature qui sont évoqués car « signare » est le terme qui désigne des femmes issues d'un

110 Charbonnier, Georges, *Le Monologue du peintre*, Paris: Durier, 1959, p143-145.

mariage entre portugais et peule. Ainsi, une question se pose dans cette section de « Chants pour signare » : le « je » poétique est-il un rôle pris par le poète pour évoquer une réalité féminine ? La question du « je » sera évoquée plus tard dans l'étude. Quoi qu'il en soit, les sens se mêlent même avec la présence des couleurs.

Néanmoins, José Craveirinha évoque moins la couleur que l'objet « carvão » (« charbon ») chargé de significations. C'est à travers la matière que la couleur est perçue par le lecteur. Le poème « Grito negro » (*Cri nègre*) dans lequel il est question du charbon a un titre suggestif qui renseigne le lecteur sur un cri de révolte. La force de travail, c'est-à-dire les hommes esclaves, est considérée par le poète comme le charbon du patron :

« E seu carvão !

E tu arrancas-me brutalmente do chão

E fazes-me tua mina

Patrão ! »¹¹¹

Et ton charbon !

Et tu m'arraches brutalement du sol

Et tu fais de moi ta mine

Patron !¹¹²

Le nom charbon fait écho à « negro » du titre et qualifie la couleur de peau des travailleurs des patrons colons. Mais la noirceur de ce charbon dans la première strophe montre aussi la vie sombre de ces hommes. La matière charbon, elle, est une façon de souligner l'appartenance des hommes à la terre. La dénonciation du travail des esclaves est fondée sur une relation contre nature avec l'environnement : la terre. Si les hommes sont réduits en esclavage, c'est la terre qui ressent ce

111 Craveirinha, José, *Obra Poética I, Grito negro*, Caminho, 1999, p 11.

112 Traduction personnelle.

manque comme un morceau qu'on lui aurait arraché. José Craveirinha, en un seul terme, évoque la matière et la couleur. Cette densité sémantique de « carvão » témoigne de ce lien infini entre les choses et le monde entre l'intérieur et la vision car la matière est ce qui compose tout corps. Le charbon étant un composant terrestre, il est la partie qui fait référence au tout. Léopold Sédar Senghor évoque la « couleur de flamme », et la « couleur de bois »¹¹³. La matière ou l'objet et la couleur semblent intimement liés pour les poètes. La matière est elle-même évocatrice et suffit à décrire des sensations.

Le poète donne à l'objet une dimension plus importante parfois que la couleur. L'association des couleurs et des objets est en retrait par rapport à l'association entre objets. Chez Léopold Sédar Senghor, le poème « À la négresse blonde » offre dès les premiers vers une image surprenante: « Et puis tu es venue par l'aube douce, / Parée de tes yeux de près verts / Que jonchent l'or et les feuilles d'automne. »¹¹⁴. La couleur est présente mais semble plutôt rappeler la nature verdoyante tandis que les yeux de la femme se transforment dans la description en un élément naturel par le terme « près ». Les yeux de la femme sont soit le reflet du monde environnant soit ils sont un paysage pour le poète qui les regarde. Cependant, la figure féminine pourrait aussi être l'incarnation de la terre natale pour le poète personnifiée. Le poète serait si attirée par sa terre natale que la relation avec elle en serait charnelle. La couleur arrive en dernière position et paraît ainsi moins évocatrice que le lien entre la nature et les yeux. La « négresse blonde » du titre devient un paysage sous les yeux du poète. Or, le lecteur doute sur la signification de cette description : ne serait-ce pas le paysage qui se transformerait en une femme ? Le titre d'ailleurs donne un indice sur la lumière qui envahirait la terre nommée négresse connaissant l'importance de la lumière chez Léopold Sédar Senghor.

Quant à la nature chez Léopold Sédar Senghor elle est un objet qui revient souvent, il est

113 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p45.

114 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p344.

possible de conclure que cet entrelacement conscient entre la femme et la nature a pour but de diriger le lecteur vers la sensation de réconfort du poète (« et je me suis reposé au creux / De ton épaule »¹¹⁵).

Pour en revenir aux couleurs qui se mêlent au paysage par touches, la poésie fait écho au mouvement pictural du fauvisme. De plus, ce mouvement utilise des couleurs intenses à la manière des poètes qui utilisent les couleurs sans les nuancer. L'association des termes entre les objets qui se mêlent par le langage poétique fait écho au fauvisme. On pense notamment à un tableau de Matisse, « La femme au chapeau », où le visage est parsemé de touches de couleur verte, rose, orange, bleue, jaune. Des couleurs qui se retrouvent autour de « la femme au chapeau » et qui se reflètent sur son visage. Un écho peut-être « aux yeux de prés verts » chez Léopold Sédar Senghor. Ces couleurs et en particulier le vert et le bleu suscitent l'attention du spectateur sur le visage de « La femme au chapeau ». Une diffraction de la lumière semble avoir été réalisée, comme si le spectateur retrouvait l'ensemble des couleurs qui compose la lumière blanche sur le visage de la femme. De plus, il y a un lien évident entre le personnage et son environnement qui est mis en avant dans le tableau de Matisse et de façon analogue, les trois auteurs par les couleurs et les associations d'objets du monde établissent un lien étroit entre le monde poétique et le monde réel.

Le premier vers du poème « Mythologie » d'Aimé Césaire fait de l'homme décrit une synthèse naturelle : « à larges coups d'épée de sisal de tes bras fauves »¹¹⁶. Le sisal est une plante qui a de longues feuilles pointues qui semblent tranchantes comme des épées. Les transformations opérées quel que soit le sens de lecture (des hommes vers la nature, de la nature vers l'humanisation) convoquent une tradition surréaliste en peinture où les caractéristiques de chaque objet poétique sont inattendues. Le « chien bleu et la métamorphose »¹¹⁷ met l'accent sur le chien du songe du poète parce le bleu pour Aimé Césaire est peut-être associé au rêve comme chez

115 Senghor, Léopold Sédar, op cit.

116 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p 27.

117 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p 26.

Léopold Sédar Senghor.

Le passage d'une poésie à un tableau par les couleurs qui sont des émotions et les analogies entre la figure féminine et la nature démontrent que le langage une nouvelle fois est la matière même de la poésie pour les trois auteurs. Le langage poétique à travers les correspondances matières-couleurs est un miroir des rapports entre l'homme et le langage. En d'autres termes, l'homme et le langage sont indissociables, quel que soit la forme du langage comme la matière et la couleur.

Hormis les couleurs, ce qui est le plus remarquable chez les trois auteurs est l'opposition incessante entre une luminosité éclatante et une noirceur qui est une sorte de leitmotiv dans leurs poèmes, une sorte de jeu de lumière. Ce qui ressort des poèmes est une lumière qui inonde au point de « rêver d'un monde de soleil »¹¹⁸ pour Léopold Sédar Senghor. José Craveirinha évoque un soleil violent dans « Poema de Joaquim chofer » :

« E o sol bateu em cheio no zinco das casa velhas
o sol bateu em cheio nas rodas arrebentadas
o sol bateu em cheio ! »¹¹⁹

(Et le soleil a frappé de plein fouet le zinc des vieilles maisons
le soleil a frappé de plein fouet les roues déchirées
le soleil a frappé de plein fouet)¹²⁰

La violence du soleil vient du fait qu'il frappe. Cette violence de la chaleur du soleil se retrouve chez Aimé Césaire. Le poète parle d'un soleil qui est ravageur : [la savane] « arpentée nuit et jour d'un sacré soleil vénérien » ou encore « une vieille misère pourrissant sous le soleil,

118 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p52.

119 Craveirinha, José, *Obra Poética I, Grito negro*, Caminho, 1999, p 191.

120 Traduction personnelle.

silencieusement » dans *Cahier d'un retour au pays natal*.

La luminosité évoquée par le soleil est tantôt écrasante tantôt proche d'un espoir, d'une renaissance. Léopold Sédar Senghor évoque d'ailleurs une lumière solaire symbolisant la renaissance : « Qu'au jour de la Résurrection, notre enfant se lève / soleil d'aurore »¹²¹. Le contraste se poursuit par l'obscurité pensée à travers la couleur de la peau et la nuit chez les trois auteurs. L'obscurité voire le noir dans les poèmes confère une importance plus grande à la lumière qui n'occupe pas nécessairement une place plus importante dans le poème mais qui apparaît plus grandie devant l'œil du lecteur. Et le soleil évoque notamment ce contraste chez Léopold Sédar Senghor dans la section « Lettres d'hivernage » de *l'Oeuvre poétique*. Le coucher du soleil fait naître chez le poète une angoisse et des pensées sombres : « Saignent les grès du cap de Nase quand s'allume le phare des Mamelles / Au loin. Le chagrin tel me point à ta pensée. »¹²² A l'inverse, la lumière est rassurante et réconfortante. « Chants pour signare » met en relief par l'italique l'expression qui débute le poème au premier vers :

« *une main de lumière* a caressé mes paupières de nuit »

Et ton sourire s'est levé sur les brouillards qui flottaient
monotones sur mon Congo. »¹²³

La lumière révèle au poète les trésors visuels (« sourire ») et auditifs (« monotones ») de son environnement. La lumière est presque la muse du poète qui voit le monde différemment en couleurs et en sons. La lumière qui semble envahir les poèmes sur le modèle du fauvisme est une métaphore de la création chez Léopold Sédar Senghor. Elle est celle qui dévoile tout. La lumière inonde le paysage poétique. Chez Aimé Césaire les couleurs ne sont pas explicitement nommées

121 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p296.

122 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p241.

123 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p177.

dans les titres mais la lumière est très présente par le soleil : « Soleil serpent », « Conquête de l'aube », « Poème pour l'aube ». Les couleurs jointes aux émotions et la lumière très présente dans les poèmes rapprochent les poèmes du fauvisme. Il s'agit du jaune sous les termes de soleil, aurore, pollen, or qui rapprochent les poèmes parfois de ce mouvement pictural qui fait la part belle à une lumière dans les couleurs : « Arbres de feuilles d'or, leurs fleurs flamboyant / - est-ce donc le Printemps ? »¹²⁴, « vrai soleil de vrai feu de terre vraie »¹²⁵. Cette peinture produit une lumière éclatante dans le tableau et des formes simples. La dominante jaune crée des tableaux particulièrement lumineux et chaleureux. Le terme fauve revient d'ailleurs dans les poèmes de Senghor et Césaire: « noire, fauve, rouge »¹²⁶, « or fauve »¹²⁷. Les couleurs vives, intenses du fauvisme sont appliquées par touches et recomposent un paysage ou un objet par l'addition de touches de couleurs différentes. L'œil du spectateur est attiré par les couleurs plus que par les formes primitives. La vision du paysage est une vision éclairée, clairvoyante.

Les couleurs sont parfois même remplacées par les matières : « la mer jusqu'à la passe est pareille à tes yeux de sable et d'algues »¹²⁸. Les paysages et les hommes se mêlent sans aucune retenue dans la poésie des auteurs. La limite entre l'homme et l'environnement est moins évidente. Elle sans cesse des relations sur tous les plans entre les choses, le monde, les hommes. La parole poétique à travers les couleurs orchestre les éléments du monde (sentiments du poète et objets du monde) et les met en scène en révélant les liens entre les éléments. Le langage est combiné comme le collage en peinture qui permet de joindre des éléments qui n'ont pas de liens visibles entre eux. L'image se fragmente et laisse apparaître d'autres images. La poésie est une poésie de l'éclatement dans son principe organisationnel. La rencontre d'Aimé Césaire et de Pablo Picasso où deux mondes se répondent fait du lien peinture-poésie un lien explicite. Cependant, il est encore plus

124 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p182 .

125 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p 49.

126 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p356.

127 Maximin, Daniel & Carpentier, Gilles [édition établie par], *Aimé Césaire La poésie*, Paris, Seuil, 1994, p 78.

128 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p238.

explicite pour Léopold Sédar Senghor qui consacre un poème à Pablo Picasso dont le titre « Masque nègre » évoque une dissimulation à la première lecture. Historiquement, en préroman, le terme de masque vient de «maska» et signifiait « tâche noire, salissure »¹²⁹. Les couleurs employées pour décrire le « masque nègre » sont empruntées au végétal comme le vert de la palme et au minéral comme le « cuivre ». Les couleurs de ce poème ne sont pas simplement juxtaposées mais s'interpénètrent et créent de nouvelles teintes: « une palme verte voile la fièvre des cheveux, cuivre le front courbe ».¹³⁰

Par la synthèse de la poésie, du fauvisme et du cubisme leurs poèmes recomposent un monde regardé par unités et renvoient au lecteur des émotions semblables à celles ressenties par le poète ou nouvelles. Léopold Sédar Senghor dévoile une « couleur humaine » dans son poème « Chant d'ombre ». La dénomination est surprenante comme si cette couleur était le principal intérêt du poète. Est-ce la couleur que les hommes sur leur peau pour signaler que la couleur est depuis l'origine plurielle ? Est-ce pour rappeler aux colonialistes qu'ils viennent eux aussi de la terre ? Voici les vers où apparaît « la couleur humaine » :

« Voici le temps et l'espace, entre nous précipice et altitude
Que se dresse ton orgueil porte-neige jadis couleur humaine »¹³¹

Le terme « homme » est proche du latin humus qui signifie la terre. N'y aurait-il pas un rapprochement sémantique, même s'il est implicite entre les deux mots. Le poète rappelle ainsi cette égalité originelle qui lie tous les hommes. La couleur est plus une impression qu'une couleur réelle. De plus, si elle est humaine, elle est universelle puisque le poète entend laisser une empreinte dans

129 Dendien, Jacques, *Atil.atil.fr* [Trésor de la langue française en ligne], consulté le [16/07/13].

130 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p19.

131 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p43.

l'âme du lecteur. L'adjectif « universel » est issu de univers qui lui-même vient de *universus*¹³² en latin construit à partir de *unus*, un et du verbe *vertere*, tourner vers. La définition complète donnée par *Le Littré* est « rassembler en un ». La couleur est donc rassemblée dans le genre humain. Le poète s'adresse directement à la nature humaine qui fait la diversité des lectures de sa poésie. Le « un » de « l'universel » devient ainsi pluriel.

Le paysage devient objet de points de vue différents et devient donc re-création. En peinture, puisque le poète et le peintre sont étroitement liés par le but de leur création, il s'agit du principe du cubisme. La cohabitation ou la coopération de plusieurs points de vue permet une création quasi infinie. Elle est re-création parce que les lectures sont plurielles, la résonance des couleurs est plurielle. Cette re-création renvoie à l'étymologie du nom « théâtre » puisque le terme vient du latin *theatrum* lui-même issu du grec d'après *Le Littré* qui signifie voir. Le théâtre est le lieu qui montre à nouveau ce que l'on ne peut voir dans la réalité soit parce que le voile du quotidien obstrue la vision des hommes soit parce que les hommes ne font plus attention à leur sensibilité. La poésie se rapproche du théâtre, c'est-à-dire qu'elle dévoile non pas la réalité telle qu'elle est mais une certaine réalité.

De cette manière, les couleurs seraient un outil pour la poésie des trois auteurs dans la description du monde afin de raviver la sensibilité du lecteur. Mais la description du monde est-elle le but premier des poètes à l'étude ? N'y a-t-il pas plutôt un désir de mouvement de l'écriture par la mise en scène des mots ? Les mots ne sont-ils pas finalement les costumes des sensations partagées ? Les costumes peuvent donc être trompeurs ou révélateurs et c'est ce qui complexifie l'expérience poétique mais qui la rend intéressante.

Ce n'est pas une réalité qui est écrite mais plutôt une exaltation des sens par les mots choisis. Le poème « Vertige » de Léopold Sédar Senghor rapproche deux noms par leur consonance : « odeur couleur du musc ». Le visuel et l'odorat sont ainsi présents dans un seul et même objet, le

132 www.littre.org [20/06/2016].

« musc ». Le vers entier laisse paraître un souvenir visuel confondu avec un souvenir olfactif : « quand montaient à ma mémoire à mes narines / vibrantes, les peaux brunes odeur couleur du musc ». L'objet est regardé sous différents aspects: il devient pluriel. En ce sens, la poésie des trois auteurs rejoint ou du moins est en résonance avec le symbolisme. La poésie des trois auteurs se transforme en poésie à signes. Les signes sont autant des signes des émotions de chaque poète que des signes qui ont une résonance corporelle pour le lecteur parce que les couleurs sont associées à d'autres sens comme l'odorat dans *Vertige* par exemple de Léopold Sédar Senghor. De cette manière, les poèmes donnent une impression de mouvement aux lecteurs parce que les frontières entre les sensations n'existent presque pas, si ce n'est les mots différents employés pour les désigner. La poésie des auteurs paraît ouverte, c'est « un vrai système » au sens où l'entend Henri Bergson car il définit un « vrai système » comme l'« ensemble de conceptions si abstraites, et par conséquent si vastes, qu'on y ferait tenir tout le possible, et même de l'impossible à côté du réel ».¹³³ Peut-on alors parler de poésie mélangeant le réel et le fantasme ?

Les auteurs à l'étude n'ont pas revendiqué écrire une poésie réaliste mais en regardant certains de leurs poèmes, ceux-ci se rapprochent de faits qui se sont passés, notamment le poème que José Craveirinha consacre à Maria João intitulé « Carta para uma Maria João » (Lettre pour une Maria João). Cette femme a été soutenue par le poète et est devenue une grande athlète pour le Mozambique. Il est question d'instantanéité de réalité lorsque Léopold Sédar Senghor nomme Bordeaux dans ses poèmes car il s'est effectivement trouvé à Bordeaux à l'Académie des belles-lettres et des Arts. Cependant, certains poèmes comme *Conquête de l'aube* d'Aimé Césaire décrivent un état assez fantasmagorique dans sa description seulement et non l'état lui-même :

« Nous mourons

¹³³ Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant*, Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, Paris: PUF, 35^{ème} édition, 1960, p1.

parmi les substances vivantes renflées anecdotiquement
de préméditations
arborisées qui seulement jubilent, qui seulement s'insinuent au cœur même
de nos cris, qui seulement se feuillent de voix d'enfants,
qui seulement
rampent au large des paupières dans la marche percée
des sacrés myriapodes
des larmes silencieuses »¹³⁴.

Le lecteur a des difficultés à imaginer ce qu'il lit. Il a seulement la sensation que cette mort décrite fait partie du monde et qu'elle n'est pas associée à une tristesse. Elle semble même être presque une renaissance dans le sens où elle est s'étend dans la nature parmi les éléments du monde à travers un vocabulaire de relatif au monde végétal et au monde animal. Le fantasme rapprocherait la poésie de la négritude du surréalisme puisque ce mouvement littéraire et pictural utilise des objets au sens étymologique et les associe à d'autres objets afin de créer un univers imaginaire qui paraît irréel voire plutôt tenir du rêve, tenir de l'inconscient.

Cependant, le désir de partager des sensations et le fait de créer des paysages fantastiques par les transformations comme les métaphores et les personnifications tendent en quelque sorte à présenter des paysages fantasmés. Il faut noter que les termes fantastique et fantasme ont des définitions proches. Dans le *Trésor de la langue française*, le fantasme est défini comme « une illusion, une fausse apparence »¹³⁵ ; l'adjectif fantastique signifie « qui est créé par l'imagination, qui n'existe pas dans la réalité »¹³⁶. Le paysage décrit par la poésie serait donc à la fois un paysage qui a eu une résonance dans l'âme du poète mais qui est transformé par cette même âme pour devenir un paysage qui s'écarte de celui que le poète a eu sous ses yeux. Le paysage est à la fois

134 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p 41.

135 Dendien, Jacques, [www ;http://atilf.atilf.fr](http://atilf.atilf.fr) [21/06/2016].

136 Dendien, Jacques, [www ;http://atilf.atilf.fr](http://atilf.atilf.fr) [21/06/2016].

désiré et imaginé. Il est une illusion dans la mesure où il n'existe pas fidèlement à la description qu'en fait le poète, mais il n'est pas illusion par rapport aux sensations ressenties par le poète et la quête de transmission des ses sensations au lecteur. Le paysage devient une sorte de vérité. Antonin Artaud affirme, le 13 novembre 1926, qu'il « ne pense pas que la vie soit représentable en elle-même ou qu'il vaille la peine de courir sa chance dans ce sens »¹³⁷. Antonin Artaud oublie le réalisme pur car il ne peut pas être atteint d'après lui. Ce qui l'intéresse ce sont ce qu'il appelle « les couches sombres de la conscience qui nous préoccupent dans l'esprit »¹³⁸. Le souvenir de l'expérience de la vie, le souvenir des sensations font partie de notre esprit. Il est vrai qu'il est peut-être difficile de parler d'inconscient parce que la poésie des trois auteurs à l'étude est travaillée et qu'elle n'est pas une écriture automatique. Mais, si certaines descriptions se rapprochent d'un rêve pour le lecteur, celui-ci peut évoquer l'inconscient de manière erronée.

Ces sensations transparaissent dans les « conceptions » impossibles se ressentent dans les associations d'images comme « le cheveu des pierres » chez Senghor, la foule qui devient cigales chez Craveirinha dans « Carta para uma Maria Joao ». Ces conceptions transforment un monde par les possibilités entrantes qui sont multiples dans les images poétiques et qui créent un lyrisme particulier. Le terme « cubisme » serait apparu chez un critique d'art Louis Vauxelles pour qualifier des toiles de Braque. Le terme est formé du suffixe nominal « -isme » et de la racine « cube ». Le nom « cubisme » désigne donc un mouvement pictural formé de cubes, c'est-à-dire d'une pluralité de points de vue qui participent à un ensemble plus vastes: la toile ou le tableau. Les poèmes des trois auteurs se rapprochent en ce sens du mouvement cubiste parce que les nombreuses sensations concourent à un objet : le poème. On a alors une combinaison de signes sur les toiles cubistes au même titre qu'en poésie les signes sont des combinaisons de graphèmes et de sons. Deux champs s'interpénètrent dans le poème : la peinture et la musique créant ainsi une approche du monde

137 Artaud, Antonin, *Antonin Artaud*, Bruxelles, Gallimard, 2006, p51.

138 Idem.

particulière qui se retrouve dans l'expression « mon œil monocorde ».

Souvent, des critiques évoquent une poésie hermétique en raison des dislocations créées par la multiplicité des sensations et des points de vues. C'est d'ailleurs le point de vue de Germain Kouassi dans son œuvre *La poésie de Césaire par la langue et le style* (2006) qui qualifie « d'hermétique » une partie du vocabulaire et de la construction syntaxique d'Aimé Césaire. Cet hermétisme qu'évoque Germain Kouassi peut être analogue à ce que Picasso annonçait: « je peins les choses comme je les pense pas comme je les vois ». Germain Kouassi rejoint ainsi la pensée d'Antonin Artaud. L'hermétisme qu'il évoque devient de ce fait une manifestation des « couches sombres » de l'esprit du poète. C'est là que la création poétique naît parce que l'esprit humain est complexe, l'écriture poétique est complexe, mais c'est ce qui fait sa richesse plutôt que son hermétisme. L'écriture poétique d'Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et José Craveirinha pourrait s'apparenter à une écriture de la pensée.

Le poète a une impression du paysage qui est elle aussi fragmentaire car il reçoit le paysage dans tout son être et par tous ses sens. Lorsque Aimé Césaire qualifie le paysage d'« essentiel »¹³⁹ dans « Les pur-sang », l'emplacement de l'adjectif n'est pas un hasard : « essentiel paysage ». L'essentiel du paysage tient à son essence. En d'autres termes à ce qu'il renvoie : « taillés à même la lumière, de fulgurants nopals / des aurores poussantes, d'inouïs blanchissements, / d'enracinées stalagmites porteuses de jour. »¹⁴⁰ Le lever du soleil envahit le paysage au point presque d'hypnotiser le poète. A ce lever naturel, le poète associe l'éveil poétique dans ce même poème :

« C'est bon

Je veux un soleil plus brillant et de plus

pures étoiles

Je m'ébroue en une mouvance d'images

139 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p 10.

140 Césaire, Aimé, op cit.

de souvenirs néritiques de possibles
en suspension, de tendances-larves,
d'obscurs devenirs »¹⁴¹.

La lumière, principalement dans les poèmes d'Aimé Césaire et de Leopold Sédar Senghor, est une lumière qui révèle la création poétique. Le poète se met en avant par l'emploi de la première personne du singulier et manifeste le désir d'une plus grande intensité de lumière que ce qu'il a jusqu'à présent. Il est constitué d'images changeantes et surtout de « possibles » et « d'obscurs devenirs ». Le poète se place comme détenteur d'évocations, origine du mouvements ; il a le pouvoir de dévoiler les images. Cependant, par le verbe « s'ébrouer », le poète signale que son moi est évanescent. Le paysage décrit devient miroir de l'écriture poétique parce qu'il est changeant lui aussi. De plus, la lumière est un élément qui agit sur le paysage est c'est possiblement une des raisons pour lesquelles elle est importante dans la poésie des trois auteurs. Les images du monde ne sont pas le paysage réel et sont donc par définition ambivalente. Le mot image aurait une parenté avec le verbe latin *imitari* qui signifie imiter. Or les images évoquées par les poètes semblent plutôt fantastique parce qu'elles exploitent des émotions et donc se détournent d'une description objective.

2.2 Un environnement équivoque

La poésie de José Craveirinha, de Léopold Sédar Senghor et d'Aimé Césaire est une poésie ambivalente dans le sens où les significations sont multiples pour un même poème. Il serait même

141 Césaire Aimé, op cit. p15.

possible de parler de multivalence. Cette multivalence est aussi en lien avec les cultures différentes des lecteurs. Dans une culture une couleur peut ne pas exprimer la même émotion que dans une autre culture. L'exemple le plus évident est la couleur de l'enterrement selon les cultures. Les images poétiques sont aussi l'instant où le lecteur ressent d'abord la poésie avant de mettre ses mots sur le poème lu pour essayer d'expliquer ce qu'il a ressenti à travers les images employées par le poète.

Pour en revenir à la métaphore qui participe à la multivalence, Paolo Mottana affirme que la métaphore « met hors jeu la possibilité d'une distinction tranchée ; mais sa vertu est précisément celle de laisser intacte, dans sa richesse, l'ambivalence subtile et irréductible de l'expérimentation »¹⁴². L'expérimentation est ce qui laisse une impression au lecteur plus qu'une explication. Un sens multiple devient une richesse poétique. La métaphore se concrétise par l'expérimentation pour le lecteur, elle est sensé dans l'expérience poétique.

Le monde créé par les mots, les métaphores des auteurs lient de façon moléculaire la nature et l'homme. Aimé Césaire décrit un « sémaphore anéanti/ [qui] sonne aux amygdales du cocotier. »¹⁴³ La métaphore des amygdales donne un aspect humain à la nature et c'est là que l'ambivalence poétique est créée. Le lecteur saisit un monde à la fois humain et végétal. La nature est anthropomorphisée, ce qui donne un souffle de vie au monde. C'est aussi ce qui défamiliarise le monde décrit puisque la figuration pose des difficultés pour le lecteur. De plus, si l'homme et la nature se confondent, le poète se confond aussi avec la nature : « j'éclate. Je suis le feu, je suis la mer. Le monde se défait. Mais je suis le monde. »¹⁴⁴ Le poète est éparpillé dans le monde puisqu'il précise qu'il est chaque élément de son énumération. Il va jusqu'à être le tout. Il se sent intégré au monde qui l'entoure par les différents composants le « feu » et la « mer » et se voit comme une

142 Mottana, Paolo, *Le regard imaginal* : essai, Bruxelles, Primento, 2015, p12.

143 Maximin, Daniel & Carpentier, Gilles [édition établie par], *Aimé Césaire La poésie*, Paris, Seuil, 1994, p 74.

144 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p18.

totalité à travers l'expression « je suis le monde ». La partie vivante du monde à travers le pronom personnel « je » devient une totalité. Il n'est donc plus un individu puisqu'il est tout à la fois. Ce « je » traduit le statut du poète qui divulgue le monde par sa parole et son appartenance au monde en tant qu'être vivant. L'identité du poète disparaît pour laisser la place au monde. Une relation de va-et-vient entre l'homme et le monde s'établit, entre l'individu et le tout. Dans cette relation, l'homme peut peu à peu se perdre dans le monde par lequel il est happé.

En filigrane, la vision du poète de la cité en rapport avec l'histoire d'Aimé Césaire se lit ; le poète peut être investi aussi d'une mission en quelque sorte puisqu'il porte une parole au public. Il a ainsi un rôle important, clairvoyant. Il devient un individu qui porte une parole commune. Pour donner un exemple, le poète peut parfois avoir une poésie « manifeste » comme dans le numéro 5 de *Tropiques* en avril 1942 :

« Inutile de durcir sur votre passage, plus butyreuses que des lunes, vos visages de
trépomène pâle

Inutile d'apitoyer pour nous l'indécence de vos sourires de kystes suppurants

Flics et ficaillons [...]

Nous vous haïssons vous et votre raison, nous vous réclamons de la démence précoce, de
la folie flambante, du cannibalisme tenace ».

D'ailleurs le « je » n'apparaît pas et laisse place au « nous ». Le poète se range derrière une communauté, un « nous » représentant le peuple noir. Pour en revenir à l'environnement ambivalent, la nature n'est pas qu'humanisée, elle est composée de contraires dans la poésie des trois auteurs. Les contraires sont d'abord orientés sur l'intensité de la lumière et sur la couleur de la peau, principalement lorsque les poèmes sont dédiés à la figure féminine. Aimé Césaire oppose

d'ailleurs les « « étraves de lumière » aux « enclumes de la chair sombre » dans son poème « La femme et le couteau ». Léopold Sédar Senghor crée une métaphore dans le même vers sur la description d'une « Femme noire » :

« Les perles sont étoiles sur la nuit de ta peau »¹⁴⁵.

Une fois de plus, la lumière et la couleur de la peau s'opposent. La femme et le monde se rapprochent. Cette opposition devient une source poétique pour les auteurs. José Craveirinha emploie peu ce contraste du clair-obscur dans ses poèmes. Lorsqu'il évoque le noir, c'est pour parler de la force de l'homme comme combustible issu de la terre qui se consomme dans le travail. Le poète le précise dans son poème « Grito negro » (« Cri noir »¹⁴⁶). José Craveirinha ne se prive pas pour autant d'utiliser des contraires bien qu'ils ne soient pas présents au sein d'un même vers. « Em quantas partes »¹⁴⁷ (« En combien de parties? »¹⁴⁸) fait apparaître une rapide opposition entre « sol » (« soleil ») et « um negro » (« un noir »).

« Em quantas partes se divide um grito

em quantos corações se parte uma terra

em quantos olhos se come o sol

e em quantos pães se mata um sonho ? »¹⁴⁹

145 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p18.

146 Traduction personnelle.

147 Craveirinha, José, *Obra Poética I, Grito negro*, Caminho, 1999, p 209.

148 Traduction personnelle.

149 Craveirinha, José, *Obra Poética I, Grito negro*, Caminho, 1999, p 209.

(En combien de parties se divise un cri
en combien de cœurs se rompt une terre
en combien d'yeux se mange le soleil
et en combien de pains se tue le rêve?)¹⁵⁰

Le début de la troisième strophe fait apparaître le terme « negro » :

« E quando é certo que um negro
dorme os velhos sonos tão completamente
só imitando outra pessoa a dormir quando já não pode
carregar um saco
ou levar o menino à escola »

(Et quand c'est certain qu'un noir
dort des vieux sommeils aussi complètement
n'imitant une autre personne qui dort que lorsqu'il ne peut plus
porter un sac
ou mener un petit garçon à l'école)¹⁵¹

Le poète réalise une analogie entre le soleil qui est ravageur et la fatigue du noir sous les tâches. Une nouvelle fois, la nature et l'homme se rejoignent dans le sens où la chaleur du soleil est écrasante et se nourrit des yeux des hommes et l'homme noir s'endort sous la chaleur éreinté par le

150 Traduction personnelle.

151 Traduction personnelle.

travail. Malgré l'opposition entre le soleil et la peau noire, le lecteur établit des liens entre les strophes et parce que d'autres poèmes ont offert une analogie entre l'homme et la nature, le lecteur crée aussi ce lien dans des poèmes où elle est moins évidente.

Dans les poèmes d'Aimé Césaire, de José Craveirinha et de Léopold Sédar Senghor, l'antithèse entre la lumière, le soleil et le noir de la peau est une opposition picturale entre toutes les couleurs contenues dans la lumière blanche du soleil et l'absence des couleurs du noir. Pour les arts plastiques le noir n'est pas une couleur. Le noir se définit par l'absence de couleurs. Cette absence est comblée par la lumière qui revient à de nombreuses reprises dans la poésie et qui peut marquer l'opposition entre les Noirs et les Blancs, mais la lumière est aussi une manifestation de l'espoir dans l'imaginaire occidental en tout cas, de la connaissance et de la révélation du monde puisqu'elle permet de le voir. D'autres couleurs naissent par la lumière, ce qui devient un moyen de mettre en scène les couleurs et les matières les unes avec les autres. Dans les poèmes d'Aimé Césaire et de Léopold Sédar Senghor, la blancheur intense parfois extrême et les couleurs qui offrent des tableaux étonnants de la nature sont peut-être des façons de s'appropriier un monde et de le faire intense à soi comme les sensations sont intenses. Or, l'appropriation de ce monde passe par le voile du langage car celui-ci n'est pas nécessairement le reflet immuable de la réalité. La parole poétique se situe donc plutôt dans la représentation du monde. C'est l'agencement des mots dans l'espace du poème et dans l'espace de la page qui donne une mise en scène particulière et qui rapproche le langage poétique de la représentation théâtrale.

Le « je » employé semble être universel dans la mesure où le poète se situe en homme dans le monde environnant: un homme qui appréhende l'environnement par tous ses sens. L'environnement dans les poèmes des trois auteurs ne se limite pas à un monde porté au sens d'une conviction spirituelle. Ce monde est également l'homme lui-même dans la mesure où l'être est composé de sensations qui offrent des résonances avec le monde et « éveillent un écho dans notre

corps parce qu'il leur fait accueil »¹⁵². Voici peut-être l'explication du principe de réalité qui consiste là à comprendre que l'homme est un tout parce que le monde résonne en lui. La vision du monde est enrichie par les noms chez Aimé Césaire qui dénotent une grande connaissance en botanique « surgeon », « sisal », « cyathée ». L'apport de cette connaissance donne aux poèmes d'Aimé Césaire un aspect local par les descriptions des paysages.

Une précision sur les noms des plantes montre un poète attaché à son île et à la connaissance de la nature. Par cette connaissance, le poète va reconstruire la nature qu'il connaît dans la poésie. A l'exception du fait que cette reconstruction n'est pas une reconstruction nécessairement fidèle à la réalité. Elle est une reconstruction aussi existante que ressentie. Les précisions sur les termes botaniques agissent comme un vent d'exotisme aux oreilles du lecteur. Rarement, les noms des végétaux apparaissent en latin, mais plutôt en français. Il est le seul des trois poètes à l'étude à accorder autant d'importance à la faune et à la flore scientifiquement. La poésie d'Aimé Césaire est à la fois scientifique et poétique. La frontière entre les langages est estompée.

A moins que les écrits de l'auteur n'en deviennent par barbarisme « impoétiques », comme l'évoque José Craveirinha dans son poème « Msaho de aniversário » (« Msaho à son anniversaire »¹⁵³) :

« E tu continuarás

mesmo assim

no teu dúbio silêncio.

Mas eu

do primeiro ao último invendido cromossoma

152 Merleau-Ponty, Maurice, *L'oeil et l'Esprit*, folio essais, Cher: Gallimard, 2002, p22.

153 Traduction personnelle.

desnutrido moçambicano da cabeça aos pés
da concessão dos alvarás de exploração dos jazigos de Moçambique
e da tua conforme cobardia
farei para ti em mil novecentos e sessenta e um
inteiro o som
e completa a fúria
desta minha inexorável
impoética poésia. 154»

(Et tu continueras
même ainsi
dans ton douteux silence.
Mais moi
du premier au dernier chromosome indu
mal nourri mozambicain de la tête au pied
par la concession des licences de l'exploitation des gisements du Mozambique
et par ta pareille lâcheté
je rendrai pour toi en mille neuf cent soixante et un
entier le son
et complète la furie
de mon inexorable
impoétique poésie).155

154 Craveirinha, José, *Obra Poética I, Grito negro*, Caminho, 1999, p 49.

155 Traduction personnelle.

José Craveirinha met en garde quelque part les poètes et les lecteurs de ne penser la poésie que par le son et la furie, c'est-à-dire un emportement qui tourmente au point de ne plus créer une poésie qui a du sens. La poésie de José Craveirinha se détache des poésies connues parce qu'elle a la particularité d'évoquer les bruits de la ville entre autres. La poésie impoétique de José Craveirinha ne s'attache pas à la nature comme celle d'Aimé Césaire et de Léopold Sédar Senghor même si à certains moments des métaphores liant le monde animal et humain ponctuent les poèmes. La manière de dire le poème paraît plus importante que sa forme physique pour José Craveirinha. José Craveirinha évoque des villes en guerre (« ceu de bombas », « toxicas de gaz ») dans « Hossanas ao Hôssi Jesus ») et dénonce les abus du régime sur la population dans « Cântico do passaro azul em Sharpeville » (« Cantique de l'oiseau bleu dans Sharpeville »¹⁵⁶). La défense des opprimés occupe une grande place dans sa poésie. La ville est aussi un objet d'écriture pour les autres poètes et notamment Léopold Sédar Senghor.

Léopold Sédar Senghor évoque également les grandes villes et en particulier « New York » qui lui inspire « l'angoisse au fond des rues à gratte-ciels » et qui le plonge dans un étouffement dû à l'absence de ce que le poète connaît: « quinze jours sans un puits ni pâturage » ou encore « des jambes et des seins sans sueur ni odeur ». La ville est un éloignement de la nature que connaît le poète et qui est une liberté des sensations. Cependant, le poète n'oublie pas le caractère rythmique de la ville New York qu'il attribue au peuple noir : « New York ! Je dis New York, laisse affluer le sang noir / dans ton sang / Qu'il dérouille tes articulations comme une / huile de vie », « écoute au loin battre ton cœur nocturne, rythme et sang / du tam-tam, tam-tam sang et tam-tam ».

A travers l'image de villes oppressantes et suffocantes, les poètes semblent accentuer l'idée d'un monde poétique plus ouvert avec les paysages qu'ils rencontrent et qui écartent la ville. La

156 Traduction personnelle.

poésie se construit ainsi en partie en opposition à ce qu'elle décrit. D'ailleurs, le comité de rédaction de *Léopold Sédar Senghor, un poète*¹⁵⁷ présidé par Charles Bonn analyse la ville de New York dans la poésie senghorienne. Cette ville étouffante et peu accueillante pour le poète, du moins c'est ce que comprend le lecteur, serait, d'après l'étude faite, une ville qui n'a aucune ressemblance avec la ville réelle de New York. Charles Bonn et son comité de rédaction montrent que le simple fait d'avoir occulté Central Park qui est le poumon vert de la ville pour la présenter comme une ville bétonnée est une vision du poète qui se détache de la réalité. C'est d'ailleurs ce dont il a été question plus haut dans l'étude, à savoir que la description d'un paysage en poésie n'est pas une réplique fidèle de la réalité.

La conclusion de cette étude est que « la poésie n'est pas comme une peinture »¹⁵⁸ et « il ne faut pas que, dans *Ethiopiennes*, le vert paraisse à New York proprement dit, le New York blanc »¹⁵⁹. La poésie permet une construction du monde par les sentiments : une ville blanche et une nature noire puisque la nature devient une bouffée d'air pour le poète. Cependant, la peinture peut aussi suggérer des sentiments et ne pas être une représentation fidèle de ce qu'elle peint. Le travail de la lumière chez certains peintres le montre et ce n'est pas par hasard si le fauvisme a été noté plus haut. Le fauvisme permet un travail de la lumière qui accentue l'intensité des couleurs et les paysages s'écartent ainsi des paysages réels. Pour en revenir au poème *New York* chez Léopold Sédar Senghor, la ville devient une représentation négative de la véritable ville New York et le poète valorise, au contraire, l'Afrique. Le poète dresse un portrait de la ville qui se définit par son absence, son manque de saveur avec l'emploi de la négation. La ville ne fait donc naître aucune émotion pour le poète. Léopold Sédar Senghor construit une dichotomie poétique. La nature l'inspire puisqu'elle met tous les sens en éveil alors que la ville, au contraire, est un environnement froid qui ne raconte rien. Aimé Césaire accorde peu ou pas d'importance à la ville tandis que José

157 Bonn, Charles, *Léopold Sédar Senghor, un poète*, vol.9, Paris, L'Harmattan, 1988.

158 Idem, p16.

159 Idem, p17.

Craveirinha dénonce la misère et la guerre dans les villes. José Craveirinha imagine un poème pour
« le futur citoyen » : « Poema do futuro cidadão » :

« Vim de qualquer parte
de uma Nação que ainda não existe.
Vim e estou aqui !

Não nasci apenas eu
nem tu nem outro...
mas irmão »¹⁶⁰.

(Je suis venu d'une quelconque partie
d'une Nation qui n'existe encore pas.
Je suis venu et je suis ici !

Je ne suis pas né que moi
ni toi ni un autre...
mais frère)¹⁶¹.

José Craveirinha défend l'égalité entre hommes quel que soit le lieu. La ville n'est pas est un lieu de misère lorsqu'il y décrit les conflits mais il n'oublie pas que les habitants se détachent de leur environnement. Dans la nature même de l'homme, il y a une égalité. C'est en tout cas le message

160 Craveirinha, José, *Obra Poética I, Grito negro*, Caminho, 1999, p 17.

161 Traduction personnelle.

que semble faire passer José Craveirinha dans son poème « Poema do futuro cidadão ».

Léopold Sédar Senghor marque une rupture entre la ville et la nature sans pour autant dévaloriser ses habitants. La sensation du lecteur que les habitants est le fait que les hommes des villes se sont éloignés de leur condition d'être au monde. Un nouvel exemple de la multivalence de la poésie chez les auteurs à l'étude. La « porte dorée » de Léopold Sédar Senghor se situe d'ailleurs entre « la Ville et la plaine, là où / S'ouvre la Ville à la fraîcheur première des bois et des rivières »¹⁶², un monde se situant aux confins de deux mondes. Un monde, donc, qui n'appartient à aucun monde. Léopold Sédar Senghor peint le poète comme puisant son écriture entre plusieurs mondes. Le poète est de ce fait la figure de cette ambivalence en poésie qui révèle la complexité de l'homme. Elle devient une source d'inspiration poétique. La poésie est ainsi la poésie de tous les possibles.

La poésie peut-être symbolisée par « la porte dorée » est vue comme une rupture au départ puis comme ce qui réunit les deux mondes, dans un deuxième temps, puisque la « porte dorée » est au milieu des deux mondes et l'image claire donnée par le poète montre que sa poésie permet d'accéder à l'un et à l'autre des deux mondes puisqu'elle est à la charnière de ceux-ci. La ville est vécue en opposition à la nature verdoyante et rafraîchissante. Deux lieux antéposés comme l'opposition auparavant rencontrée de la peau noire et de la lumière blanche. L'environnement qui inspire la poésie aux poètes Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor est fondé sur des ambivalences. Leur poésie semble se nourrir du dialogue des contraires. Néanmoins, la porte dorée est également le nom d'un quartier parisien qui abrite le musée des Arts africains et océaniques. N'y a-t-il pas un écho à ce lieu dans le poème de Léopold Sédar Senghor qui choisit de ne pas préciser l'article devant le groupe nominal « porte dorée », le titre de son poème ? A regarder de plus près le premier vers du poème entretient le doute du lecteur :

162 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p12.

« J'ai choisi ma demeure près des remparts rebâties de ma
mémoire, à la hauteur des remparts ».

De plus, le quartier de la porte dorée se situe non loin du bois de Vincennes, un espace vert, et d'un parc. La situation géographique du lieu fait écho au vers suivant : « je l'ai choisi entre la ville et la plaine, là où / S'ouvre la Ville et la plaine à la fraîcheur première des bois et des / rivières » . A la place d'une rivière, c'est le lac Daumesnil qui est proche de la porte dorée. Il y a bien le ruisseau de Gravelle qui passe dans les bois de Vincennes. La majuscule au nom « Ville » donne à penser au lecteur qu'il s'agit d'une ville importante et le guide sur la piste de la capitale, Paris. L'ambivalence est entretenue par le poète.

Chez José Craveirinha, la ville est le lieu de la parole dénonciatrice. Elle est aussi le lieu d'une parole engagée. La parole politique au sens étymologique est une parole issue de la cité. La parole du poète est une parole d'un homme citoyen et non une parole d'un homme contemplatif. *Guerra* n'est pas le seul poème qui met en avant la parole du poète en tant que parole chargée de sens qui dénonce des injustices et des horreurs. Les hommes sont vus comme une force, que ce soit une force de travail ou une force guerrière selon les poèmes. José Craveirinha fait de la poésie une voix résonnante par le rythme et le message transmis aux lecteurs. La ville est aussi le lieu où la force naît parmi les hommes qui y habitent. La ville n'est pas décrite chez José Craveirinha comme chez Léopold Sédar Senghor où le lecteur a l'impression de parcourir les rues de New York. Elle est chez le poète mozambicain, un environnement qui agit sur les hommes. Le poème « Jambul » montre dans une ville propre un individu, Jambul, qui balaie ses déchets et qui balaie ainsi les hommes qui lui sont étrangers :

« Na cidade

Jambul está varrer lixo

Jambul está limpar alcatifa

Jambul está carregar baldes de machimba

Jambul está carregar pedra

Jambul está carregar vagão

Jambul pisado até lá no fundo

...pisado até lá no fundo do coração em sangue

diz : - « Baietê... Baietê... » - e na sua terra

humilhação de Jambul segundo xibalo

com vassoura na mão

e correntes nos pés

continua. »163

(Dans la ville

Jambul va balayant des ordures

Jambul va nettoyant des paillasons

Jambul va chargeant des sacs d'excréments

Jambul va chargeant de la pierre

Jambul va chargeant des wagons

Jambul piétiné jusqu'au fond

... piétiné jusqu'au fond du cœur dans le sang

dit : - « Baietê... Baietê » - et dans sa terre

163 Craveirinha, José, *Obra Poética I, Jambul*, Caminho, 1999, p 37.

humiliation de Jambul second esclave

avec le balai à la main

et des chaînes aux pieds

il continue.)164

Jambul, un héros de la lutte contre l'occupant d'après la note de bas de page de l'ouvrage *Obra Poética* de José Craveirinha. Jambul devient la figure de la liberté chez José Craveirinha. Le poète considère la poésie comme une parole libre, Jambul représente ainsi un combat comme le poète qui par la poésie s'engage à écrire ce qui a fait le Mozambique et les injustices de son temps avec, principalement, l'esclavage. De plus, la répétition du nom « Jambul » à l'attaque des vers est le témoin de l'acharnement de sa condition d'esclave mais aussi du respect que lui donne le poète parce qu'il fait résonner son nom dans l'espace poétique. Pour José Craveirinha, la ville est le lieu des injustices entre les hommes. L'environnement de la ville crée un dégoût de la ville chez Léopold Sédar Senghor alors que le poème « Jambul » montre un monde à l'origine d'un héros révolté. Aimé Césaire exploite peu le thème de la ville dans ses poèmes et préfère la nature.

La fuite de la ville comme thème explique que l'homme pour Aimé Césaire est en harmonie avec la nature comme s'il y avait une continuité entre ce qui constitue corporellement l'homme et la nature. Le poète représente l'homme à sa source puisque la nature semble être un besoin pour l'homme. Au-delà du lien physique entre l'homme et la nature, l'environnement est aussi sonore ; l'homme semble vivant parce que des rythmes l'unissent au monde. Les auteurs peignent l'environnement des hommes avec les couleurs et font, par là, appel au visuel du lecteur et avec les sons. Ces angles différents d'approcher le monde sont comme des panneaux qui se complètent pour donner une vision d'ensemble par plusieurs entrées. Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor

164 Traduction personnelle.

consacrent un poème à New York. Même si Léopold Sédar Senghor intitule son poème du nom de la ville de New York, Aimé Césaire compare la ville de New York à une habitation africaine qui est la Soukala. Il s'agit d'une habitation faite de terre cuite et soutenue à l'intérieur par des troncs d'arbres.

« Jour ô jour de New York et de la Soukala

je me recommande à vous

à vous qui ne serez plus l'absurde jeu du sphinx à tête

de mort et de l'eczéma rebelle

et le jour très simplement le jour

enlève ses gants

ses gants de vent bleu de lait cru de sel fort

ses gants de repos d'œuf de squal et d'incendie de paille

noire

sécheresse

sécheresse vous ne pourrez rien contre mes glandes aquifères »165.

D'après le poète, la ville de New York et l'habitation africaine lui inspirent la sécheresse. Un possible lever de soleil est décrit par Aimé Césaire de la même manière pour New York et l'Afrique. Le poète n'accorde pas de différence entre les deux lieux. De plus, il précise que les yeux du poète sont la « clef du monde » plus loin dans le poème. Le poète a donc un rôle de révélateur et d'ouverture du regard du lecteur. La poésie ouvre des portes au sens métaphorique. Le poème ne traduit pas une ambivalence puisque les deux lieux sont proches pour le poète en raison

165 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p69.

de leur sécheresse. Cependant, il y a une opposition entre le poète et les deux lieux. Le poète incarne une source intarissable par l'expression « mes glandes aquifères » contre la sécheresse des deux lieux : « vous ne pourrez rien contre mes glandes aquifères ». L'environnement citadin a deux sens pour le poète Aimé Césaire : celui d'être simplement un environnement construit par l'homme sans lien avec la nature pour New York et qui donc n'a pas de saveur, et un environnement qui valorise la parole poétique parce que celle-ci se construit à l'inverse de son environnement.

Cependant, l'homme ne se construit pas à l'inverse de son environnement puisque Aimé Césaire revendique son pays natal à travers différentes expressions : « vous ne pourrez rien contre mes glandes aquifères / le ballet chimique des terres rares / la poudre des yeux finement pilés sous le bâton »¹⁶⁶. Le titre du poème d'Aimé Césaire ne laisse présager aucune allusion à une ville. Le poème des « oubliettes de la mer et du déluge » donne un indice sur la sécheresse qui est au cœur de la pensée du poète à ce moment-là. L'ambivalence du terme « sécheresse » est exploitée par le poète jusque dans des allusions géographiques. Ainsi le poète se métamorphose en végétal qui croît inlassablement : « quand s'éveille des ruisseaux de mon écorce »¹⁶⁷ comme croît sa poésie. Léopold Sédar Senghor exploite la sécheresse du lieu qu'il décrit comme motif d'écriture : « une goutte d'eau n'est tombée depuis six mois, pas un mot tendre et pas un bourgeon à sourire »¹⁶⁸.

L'écriture a donc deux sens et ainsi deux rôles pour les poètes ; celui de dire le monde et celui de rétablir un lien perdu dans les villes occidentales entre l'homme et la nature qui pour eux semble ne jamais s'effacer totalement. L'écriture est une source intarissable. Lydie Moudileno reprend, comme elle le précise, une expression de Jean Paul Sartre pour confirmer le choix des auteurs de la négritude de se tourner vers la poésie. Dans son œuvre *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature : mise en scène et mise en abyme du roman antillais* Lydie Moudileno évoque

166 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p70.

167 Idem.

168 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p115.

« l'holocauste des mots » qui convient à « l'urgence du cri nègre »¹⁶⁹. L'urgence de ce cri donne naissance à un sacrifice des mots au sens d'immolation des mots comme si les mots brûlaient sur la page tant ils sont écrits dans une frénésie qui emporte le poète. Cette frénésie peut aussi passer par les contraires qui emportent le poète dans des sentiments contradictoires. Ces sentiments contradictoires peuvent prendre naissance dans « l'urgence du cri nègre ». Les poètes ont reçu plusieurs cultures suite à l'acculturation et leurs sentiments peuvent s'exprimer envers l'une et l'autre culture de façon différente. Le poème « Que m'accompagnent kôras et balafong » :

« Fontaines plus tard, à l'ombre étroite des Muses latines

que l'on proclamait mes anges protecteurs

Puits de pierre, *Ngas-o-bil* ! Vous n'apaisâtes pas mes

soifs.

Mais après les pistaches grillées et salées, après

l'ivresse des Vêpres et de midi

Je me réfugiai vers toi, Fontaine-des-Eléphants à la

bonne eau balbutiante

Vers vous, mes Anciens, aux yeux graves qui appro-

fondissent toutes choses ».

Le poète est nettement porté vers son pays natal. Il ne rejette pas la culture européenne mais il précise qu'elle seule ne suffit pas à le nourrir. Le poète affirme son besoin de retour aux sources mais montre son appartenance aux deux cultures. L'écriture poétique n'est pas seulement la

¹⁶⁹ Moudelino, Lydie, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature : mise en scène et mise en abyme du roman antillais*, Paris, Khartala, 1997, p24.

description d'un monde imaginé, appréhendé ou réel comme déjà évoqué par les couleurs ; elle est aussi l'occasion de faire sacrer les mots. Les mots occupent une place importante non seulement parce qu'ils sont le matériau de la poésie et aussi parce que comme les mots résonnent, ils sont importants pour le rythme dans l'espace.

L'écriture poétique vise encore à dénoncer les injustices tel l'esclavage qui est la préoccupation des trois poètes. La parole poétique rend présent les événements pour le lecteur et dans l'esprit du poète. Elle est ce qui rend présente « l'Absente »¹⁷⁰ selon Léopold Sédar Senghor. Le poète a ce double rôle : à la fois, il est la parole qui dévoile ce qui est vain et il est celui qui fait parler plusieurs cultures :

« Ma gloire n'est pas sur la stèle, ma gloire n'est pas sur

la pierre

Ma gloire est de chanter le charme de l'Absente

Ma gloire de charmer le charme de l'Absente, ma gloire

Est de chanter la mousse et l'élyme des sables »¹⁷¹.

Le poète de la négritude est certes celui qui s'exprime en français mais il est celui qui fait entendre des hommes qui n'ont pas la parole et ddes choses qui semblent insignifiante pour le lecteur. Cependant cette langue employée par Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor est celle de la métropole. Les deux poètes ont étudié le français et ses auteurs à Paris. De plus, la langue française est la langue officielle de la Martinique et du Sénégal. Léopold Sédar Senghor parsème ses poèmes d'expressions et de mots créoles tandis que Aimé Césaire reste plus discret sur le sujet.

170 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p114.

171 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p114.

Les poètes cherchent à dépasser le discours des critiques sur le choix du français plutôt que le créole afin de multiplier les rythmes différents selon les langues. C'est ce que fait d'ailleurs Léopold Sédar Senghor. L'ouvrage *La poésie sénégalaise d'expression française (1945-1982)* de Sana Camara fait état d'« une situation incommode »¹⁷² pour l'écrivain. Sana Camara évoque des difficultés pour rendre compte des « valeurs intrinsèques »¹⁷³ à la culture de l'écrivain. D'après ce même auteur, choisir une autre langue « arrache à sa culture les éléments fondamentaux »¹⁷⁴. Cet arrachement est présent chez Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire lorsque les poètes ressentent l'appel du tam-tam. Le lecteur est témoin à cet instant que les poètes n'oublient pas leur culture même si la langue avec laquelle ils écrivent est le français. Les poètes ne semblent pas tirailler entre les deux cultures comme l'affirme Sana Camara :

« Voici que le Printemps d'Europe
Me fait des avances
M'offre l'odeur vierge des terres
Le sourire des façades au soleil
Et la douceur grise des toits
En douce Touraine.
Il ne sait pas encore
L'entêtement de ma rancœur aiguisé par l'Hiver
Ni l'exigence de ma négritude impérieuse...
Aujourd'hui,
Qu'il me suffise le sourire

172 Camara, Sana, *La poésie sénégalaise d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 2011, p11.

173 Idem.

174 Idem.

Qu'ébauchent tes lèvres hâtives,
Qui se perd dans le rêve marin de tes yeux
Et la fauve colline de ta chevelure frémissante
Sous le vent ! »175

Ce poème *Le portait* décrit l'état d'esprit du poète à deux saisons en Europe. Il ne cache pas que le Printemps suscite de la douceur chez lui et que par ce fait Touraine en cette saison devient agréable. Lorsque le terme « négritude » apparaît, il est accompagné de points de suspension et de l'adjectif « impérieuse ». La négritude du poète paraît s'imposer à lui quel que soit le lieu où il se trouve. Dans ce poème, le poète ne montre pas d'arrachement particulier mais reconnaît la beauté d'un autre lieu sans que cela ne puisse taire ses racines. L'ambivalence est marquée dans les derniers vers du poème parce que le poète emploie l'adjectif « fauve » pour qualifier la « colline ». Le lecteur s'attendrait à voir cet adjectif qualifier le pays natal du poète ou un pays africain plutôt qu'une ville européenne. Ainsi, le lecteur peut s'interroger sur le désir du poète de retrouver son pays natal dans la description de Touraine. Le poète lui-même avait de toute évidence prévenu son lecteur : « Il ne sait pas encore / L'entêtement de ma rancœur aiguisé par l'Hiver / Ni l'exigence de ma négritude impérieuse... ».

Le français fait partie de la culture du pays et de l'histoire vécue par Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor. Sana Camara évoque par la suite une authenticité recherchée qui se perd. Peut-être que les poètes recherchent une cohabitation de deux langues, le créole et le français parce qu'ils puisent des vibrations différentes dans chacune d'elle. C'est en tout cas ce qui montrerait que les auteurs n'ont pas de rancune envers l'Europe et qu'il préfère explorer les rythmes différents des langues et les mélanger pour créer de nouveaux objets poétiques que sont leurs poèmes.

175 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p223.

Le choix de la langue française est un moyen de toucher un public plus élargi. Les poètes montrent le mélange des langues puisque dans un poème peuvent s'unir plusieurs langues. Ils exploitent de ce fait ce qui fait leur personne, c'est-à-dire que les poètes réalisent une union féconde pour la poésie, une sorte de croisement des cultures par les langues dans un même poème. Les auteurs sont à la fois issus d'une culture africaine et ont connu la culture européenne à l'exception de José Craveirinha qui connaît la culture africaine et la langue portugaise au Mozambique. Si des langues différentes cohabitent, c'est que les auteurs montrent aussi que la traduction pose problème. Par conséquent certains termes créoles ne sont pas traduits parce que la résonance n'est plus la même et le vibrato aussi. La présence des langues ne s'explique pas seulement par le vibrato qui crée dans la poésie des auteurs à l'étude une ondulation sonore et donc un changement d'intensité qui donne un rythme singulier à l'ensemble du poème. La présence des langues expliquent en partie un désir d'authenticité de l'expression au sens général. De plus, un mot en français et en anglais n'aura pas la même résonance chez le lecteur et donc ne sera pas à la source des mêmes émotions.

D'ailleurs le terme créole vient de l'espagnol « *collo* »¹⁷⁶ qui désigne un « espagnol de pure race blanche né aux colonies »¹⁷⁷. Le substantif comprend déjà deux langues puisqu'il s'est francisé par la suite. C'est aussi la raison pour laquelle Kathleen Gyssels évoque une poésie d'expression française. Les poètes ne cherchent pas à promouvoir la langue française mais à l'exploiter dans ses sonorités et à marquer l'assimilation par l'apparition de termes créoles qui surgissent dans la langue des poètes. La poésie des auteurs devient un véritable laboratoire de sonorités. La création poétique est d'autant plus grande que l'expression devient multiple avec les langues et le signifié d'un mot peut être pluriel selon l'espace qu'il occupe dans le vers, dans le poème.

Le critique Pierre Akinwande défend le choix de Léopold Sédar Senghor pour le français et

176 Pierrel, Jean-Marie, www.cnrtl.fr [consulté le 06/10/2016].

177 Idem.

parle de cohabitation de la langue créole et de la langue française. Selon sa thèse, le poète ne renie pas une langue au bénéfice d'une autre mais montre à ses lecteurs les « deux contributions complémentaires à la mise en œuvre de la Civilisation pan-humaine d'un universel pluriel »¹⁷⁸. La majuscule employée pour le terme « Civilisation » témoigne d'une grandeur du mot, c'est-à-dire que le terme renvoie à tous les êtres humains. Ceci n'est pas manqué d'être confirmé par l'adjectif « pan-humaine » et le groupe nominal « un universel pluriel ». L'adjectif « pluriel » vient souligner la combinaison des deux langues chez le poète pour former un tout : un univers. Une volonté de rassembler des éléments épars pour symboliser le monde est peut-être au cœur de cette écriture. Les langues offrent un vibrato différent mais les lieux sont aussi l'occasion de sons particuliers, dans les poèmes de José Craveirinha.

Le poète fait entrer des bruits citadins dans ses poèmes par le mime avec des lèvres. C'est le cas pour le poème « Hossanas ao Hôssi Jesus » :

« é hossana do carrinho de linhas
com chofer de Boas-Festas na areia
e nossos filhos ajudantes de mecânico de si mesmos
de si mesmo com o brrrrrrr !!! dos motores de lábios
os tiros de escapes da boca que até cheiram óleo »¹⁷⁹.

(c'est hosanna de voiture à ressorts
avec le chauffeur des Bonnes-Fêtes dans le sable

178 Akinwande, Pierre, *Négritude et francophonie : paradoxes culturels et politiques*, Paris, L'Harmattan, 2011, p14.

179 Craveirinha, José, *Obra Poética I, Jambul*, Caminho, 1999, p 166.

et nos enfants assistants mécaniques d'eux-mêmes

d'eux-mêmes avec un brrrrrr!!!! des moteurs des lèvres

les tirs d'échappement de la bouche qui même sentent l'huile)180

Le corps et l'environnement sont ainsi liés par l'imitation. Les bruits de la ville sont intégrés dans la poésie chez José Craveirinha.

Le poème de Léopold Sédar Senghor crée une atmosphère musicale autour de la ville de *New York* dès lors qu'il précise « (pour un orchestre de jazz: solo de trompette) ». La ville est associée à une ambiance musicale, ce qui donne une intention au poème. La ville n'est plus seulement ce qui éloigne l'homme de son origine naturelle avec la terre, elle est aussi un monde dont il faut exploiter ce qui la constitue : les bruits, les sons.

Cependant le rythme évoqué dans le poème et le rythme du cœur est lié au quartier de Harlem, là où se trouve une culture africaine. Dans cette ville blanche, le poète retrouve un peu de sa culture dans ce quartier. Il y voit des couleurs et y décrit des odeurs. Ces mondes qui semblent se confronter mettent en avant l'exotisme cher à Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire si l'on en croit Hermann Pollig : « l'exotisme donne l'apparence d'une confrontation avec des pays lointains, que l'on ne peut comprendre si l'on ne soulève la question de l'identification à la propre culture et la démarcation qui en résulte par rapport aux sociétés étrangères »181. Dans ce cas *New York* paraîtrait étrangère aux yeux du poète. D'ailleurs, le début du poème repose sur une opposition traduisant un sentiment éphémère d'émerveillement. Le poète est d'abord subjugué par la beauté de la ville pour ensuite, par l'emploi du connecteur logique « mais » montrer que ce sentiment s'est vite éteint pour laisser place à un sentiment de manque. Pour en revenir au propos d' Hermann Pollig, il

180 Traduction personnelle.

181 Pollig, Hermann, *Exotische Welten, Europäische Phantasien*, Stuttgart, Cantz, traduction de Bayart Jean-François, p25.

explique la construction de l'exotisme par l'étymologie du mot. Le préfixe grec *exô* signifie au dehors, il est de ce fait logique que la description de New York dans *l'Oeuvre poétique* de Léopold Sédar Senghor amène l'exotisme des poèmes lorsque le poète songe aux jambes de gazelle des femmes de son pays. Finalement, les poètes emportent partout leur exotisme. Cet exotisme est sans doute une nostalgie du pays natal qui revient comme une obsession et ce souvenir de leur pays fait vibrer les poètes.

Aimé Césaire qualifie la ville de « plate », d'« étalée » et d'« inerte » dans *Cahier d'un retour au pays natal*, une désillusion entre les attentes du poète à son retour et la réalité qu'il observe. Dans le poème, il est difficile de savoir de quelle est la ville décrite par le poète. Le lecteur a simplement l'indice suivant : « depuis Trinité jusqu'à Grand-Rivière ». A plusieurs reprises dans le poème, la ville est qualifiée de « plate ». Néanmoins, la ville est le lieu propice à l'ambivalence. Elle est, à la fois un univers attirant parce qu'elle permet de vivre des émotions différentes par la musique qui accompagne les images poétiques et transporte le lecteur et le poète et, en même temps, elle est un univers qui reflète un étouffement chez Léopold Sédar Senghor lié aux gratte-ciels, une perte d'attache naturelle de l'homme et de la nature. La ville est donc un lieu qui ne semble pas accueillant pour le poète. Le poète paraît prendre connaissance de sa condition d'homme et de sa place sur terre à travers l'écriture sur la ville. Il réécrit l'homme en prenant en compte toute sa dimension corporelle en lien avec la nature. Le manque de nature donne l'impression au lecteur que la création du poète étouffe mais où il reconnaît y trouver des rythmes proches de ceux qui lui rappellent sa terre natale. En définitive, la ville est un lieu ambivalent où le poète peut y trouver des rythmes en accompagnant les poèmes d'instruments de musique ou en introduisant les bruits de la ville en poésie et la ville est aussi, à certains moments, un lieu fade pour le poète qui n'y trouve pas l'inspiration qu'il vit dans la nature.

Hormis les lieux évoqués dans la poésie des trois auteurs, l'ambivalence est également

visible dans le contexte scriptural des œuvres. Elles mêlent, en particulier celle de Léopold Sédar Senghor et celle d'Aimé Césaire, le théâtre et la poésie. Une tragédie « Et les chiens se taisaient » apparaît dans le recueil *Les armes miraculeuses* tandis que le recueil *Œuvre poétique* mêle des poèmes et un poème dramatique à plusieurs voix dont le titre est *Chaka*, accompagné d'un fond sonore. Dans la conception du recueil déjà, les poètes ont fait le choix de réunir la musique, le théâtre et la poésie. Ce qui paraît être opposé dès le départ se révèle en réalité si proche. Les arts visuels et sonores participent à la naissance des émotions, mais de ce fait c'est la définition de la poésie qui pourrait être remise en cause puisque les genres tel le théâtre et la musique ne suffisent pas à donner une définition de ce qui n'est pas poétique. C'est bien parce que ces deux genres sont regroupés avec des poèmes que le terme de poésie acquiert un caractère plus élargi. Des auteurs critiques s'accordent pour dire que la poésie passe par le langage (Thomas Henri Martin dans son ouvrage *Analyse critique de la Poétique d'Aristote* et Didier Moulinier dans l'ouvrage *La poésie élémentaire Défense et illustration* qui regroupe ses textes). Cependant, il manque une définition précise de la poésie car, au regard des poèmes des auteurs à l'étude, seul le langage ne suffit pas en définition e la poésie. A quel point la poésie peut-elle dépasser les genres dans le sens où l'on parlera de langage poétique ? Profitant de la difficulté de la définition de la poésie, les auteurs ont choisi de montrer qu'elle était faite de possibles en travaillant les contraires et les arts visuels et sonores. Ce qui touche aux sons et à la vision ne fait pas toujours partie des arts mais participe à la poésie des trois auteurs pour décrire leurs émotions profondes.

La poésie a un sens qui s'appréhende plus qu'il se définit avec les poètes Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et José Craveirinha. Et puisqu'elle est un ensemble de possibles, elle possède une grande liberté de langage. La peinture de l'environnement des poètes crée un mouvement d'élan du poète vers l'environnement au point d'entendre « le souffle de l'aurore » dans « Chant de Printemps », jusqu'à se comparer grandissant à du « blé » dans « Elégie de Minuit » de

Léopold Sédar Senghor. L'hypersensibilité du poète va jusqu'à percevoir un « souffle » dans ce qui l'entoure. C'est ce souffle qui fait qu'il trouve une attirance envers la nature et se sent lui appartenir.

Ce souffle perçu est celui qui anime l'écriture poétique. Ce souffle n'est pas seulement le lien avec l'inspiration comme les Grecs parlaient des muses, mais il est aussi une communication entre le poète et l'environnement. Le souffle est un souffle qui anime, c'est-à-dire qui donne vie au sens étymologique. De cette manière, le souffle doit être perçu dans la poésie par le lecteur. Le mouvement peut participer à la création de ce souffle mais le poète doit également montrer que les éléments du monde sont liés par ce souffle de vie. Si le moindre élément qui entoure les hommes possède un souffle qui se révèle dans l'écriture poétique alors il y a une communication presque imperceptible sans la poésie entre les éléments du monde que la poésie dévoile. Le poète ressent la vie de l'environnement sans aller jusqu'à parler de spiritualisme, mais le souffle est aussi un souffle qui fait naître et disparaître les choses puisqu'il se transforme en haleine apportant un souvenir.

Le souvenir est éphémère pour le poète comme la sensation qu'il essaie de graver sur la page. La sensation du souffle est peut-être tout aussi éphémère pour le poète. Là aussi la nature à laquelle le poète se rattache est composée de contradictions, entre le désir du poète de fixer un souvenir, une émotion et le temps qui échappe au poète ainsi que le souffle de l'instant. La poésie est une écriture d'état. Le poème entier de Léopold Sédar Senghor est orienté sur l'écoute de la nature (« j'entends la chanson du soleil », « j'écoute la sève d'avril »). Le poète semble apaisé mais progressivement cette paix intérieure s'efface. La présence de la date « Paris, avril 1944 » met l'accent sur la tonalité du poème.

L'environnement des trois poètes est néanmoins ambivalent. Le lecteur oscille entre un monde chaleureux par les couleurs, dépayçant par la végétation et les animaux et un monde destructeur :

« Et dans la nuit où tonnent de grandes déchirures de

métal

Entends plus près de nous, sur trois cents kilomètres.

tous les hurlements des chacals sans lune et les

miaulements félins des balles

Entends les rugissements brefs des canons et les

barrissements des pachydermes de cent tonnes »¹⁸².

Une atmosphère de guerre est décrite dans ce poème « Chant de Printemps » avec une analogie au monde animal. Toujours dans les poèmes de Léopold Sédar Senghor, des forces naturelles agissent et deviennent le moyen de répandre la parole poétique. C'est le cas du poème « L'ouragan » dans les derniers vers qui est une force , cette fois, qui n'est pas seulement destructrice mais qui propulse la parole poétique en hauteur :

« Toi, qu'elle consume ta voix avec ton corps , qu'elle

sèche la parfum de ta chair

La flamme qui illumine ma nuit, comme une colonne

et comme une palme.

Embrase mes lèvres de sang, Esprit, souffle sur les

cordes de ma kôra

Que s'élève mon chant, aussi pur que l'or de Galam »¹⁸³.

182 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, 90.

Il y a dans la poésie de Léopold Sédar Senghor un élan porteur de la parole poétique et de la vie, comme un souffle. De plus, l'environnement est parfois hostile lorsque la chaleur est écrasante par exemple, comme cela a été vu plus haut dans l'étude. Le monde qui entoure les poètes est tantôt accueillant par le fait que la nature ressourçe le poète et qu'elle ne le quitte pas, comme cela est le cas quand le poète est en ville. Tantôt, la nature est hostile. L'expérience de l'inconstance du monde devient donc un objet poétique à travers l'ambivalence. Michel Bastit évoque « la double dimension de la nature »¹⁸⁴ d'Aristote qui est fondée sur la nature du mouvement et la nature de la matière. La nature est à entendre au sens d'essence des objets. Le mouvement est partie intégrante d'un sujet et est en devenir. La matière qualifiée de « puissance » est une potentialité. Elle est le terreau de l'écriture poétique. Impalpable, c'est la matière qui transmet l'élan au lecteur. La nature au sens étymologique est définie dans le *Trésor de la Langue française* par plusieurs groupes nominaux: « un ensemble, une organisation, une force, une faculté innée, une essence, un état constitutif, le cours des choses ». Ainsi, la nature au sens d'environnement présente des éléments dont chacun entre en résonance avec le poète. Cet ensemble qu'est la nature et plus largement l'univers, cette force qu'est l'élan vers la nature, la fascination des éléments sont ressentis par le poète.

Du latin « natura » qui signifie « le fait de la naissance » la nature aurait une parenté avec la création dans le sens où cette dernière est un acte de commencement, de naissance. Le rapprochement entre la nature et la poésie paraît alors Giorgio Del Vecchio dans la *Revue Philosophique de Louvain* ¹⁸⁵ dénoncer le fait de ne prendre en compte qu'une partie de la définition du mot « nature » en considérant qu'il s'agit uniquement de la naissance des choses. Cette

183 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p13.

184 Quilliot, Roland, *La nature*, « la nature aristotélicienne », Paris: Ellipses, 2000, p39-40.

185 Del Vecchio, Giorgio, L'homme et la nature in *Revue Philosophique de Louvain*, troisième série, tome 59, n°64, 1661, pp683-692.

naissance est aussi une naissance de la nature dans l'esprit humain : « l'homme est, sans aucun doute une partie de la nature, laquelle est par conséquent un idée ou une représentation humaine ». Giorgio Del Vecchio considère ces deux points de vue comme « opposés » et cherche à voir s'il n'y a pas un moyen de les réunir. L'auteur en vient dans son étude à ne pas fournir de solution mais à rapprocher les deux points de vue de l'idée d'absolu. Giorgio Del Vecchio reconnaît cependant une attache entre l'homme et la nature.

Par les dénominations utilisées pour la définir, la nature apparaît comme équivoque. Le terme est en lui-même complexe et l'homme est pris dans cette complexité. C'est en tout cas ce que démontre Giorgio Del Vecchio. De cette manière, les auteurs à l'étude offrent au lecteur une vision ambivalente de la nature afin de lui faire vivre la complexité dans laquelle il est pris. Cependant, la nature, qu'elle soit à comprendre au sens d'environnement ou d'essence de choses n'est en aucun un piège où l'homme évolue. Elle est l'espace où tout est possible pour l'homme et ce qui l'entoure. Elle est celle qui donne naissance aux émotions et aux rythmes corporels de l'homme et de son environnement. La nature peut aussi, au regard de la définition du *Trésor de la Langue française*, s'appliquer pour la ville puisqu'elle est une organisation. Cependant, le premier sens donné par le *Trésor de la Langue française* écarte la possibilité de faire entrer la ville dans la nature : « ensemble de la réalité matérielle considérée comme indépendante de l'activité et de l'histoire humaines ». Puisque l'homme est écarté de la définition de la nature, la ville trouve mal sa place dans la nature. Or, ce qui est étonnant, c'est que dans un autre temps, la nature est reliée à l'univers : « ensemble de l'univers, en tant qu'il est le lieu, la source et le résultat de phénomènes matériels » sauf que ce sens accordé à la nature est à comprendre comme une nature organique et non une nature pensée par l'homme. La nature est déjà existante avant l'homme et les auteurs cherchent peut-être à montrer que l'homme fait simplement partie de celle-ci sans la dominer. L'homme devient un élément parmi tant d'autres qui constituent l'organisation de l'univers.

Le renversement de la nature dans les poèmes traduirait peut-être aussi une pensée en transformation dans l'écriture. En d'autres termes, à partir de l'instant où le paysage, la nature environnante est décrite elle cesse d'être nature dans la mesure où elle n'existe plus en tant qu'objet indépendamment du poète mais où elle prend naissance par la parole du poète. On peut parler de renaissance de la nature. Dans ce cas, la poésie est ainsi re-naissance puisque les objets décrits passent tous par la plume du poète. Et si les objets passent par le poète, c'est qu'il y a une question de regard qui s'infiltré et qui peut voiler ou dévoiler l'objet de l'écriture poétique. De ce fait, le voile dû au regard qui n'est pas compris par le lecteur est sans doute ce qui a valu à Aimé Césaire notamment de voir sa poésie qualifiée d'hermétique. Marc Cheymol affirme, dans son ouvrage *Aimé Césaire à l'œuvre : acte du colloque international*, que cet hermétisme « n'est que la recherche éperdue de la vérité du mot et de la force de l'image. » Plus loin, et c'est là que l'idée de voile se retrouve, Marc Cheymol précise que la poésie césairienne n'a pas encore tout dévoilé. La poésie semble être les deux à la fois : elle révèle et cache des sens. Ainsi, c'est la poésie qui est, en sa nature, ambivalente et donc complexe. Si la poésie est ambivalente alors tout ce qu'elle va décrire le sera également.

L'environnement ambivalent dans les poèmes de José Craveirinha, Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire n'est peut-être pas un environnement présent qu'il est possible de contempler mais aussi une « nature » ou plutôt un paysage intérieur, spirituel. Le paysage spirituel n'est pas à comprendre au sens de paysage purement imaginaire dont l'objectif serait seulement la création mais également au sens de souffle. Premièrement, l'étymologie de l'adjectif « spirituel » vient du latin *spiritus* qui signifie « souffle, esprit ». Un paysage spirituel est aussi éphémère. Il est une vision du poète dans l'instant de l'émotion ressentie ou recherchée dans son souvenir. C'est là toute la difficulté de la poésie chez Aimé Césaire, José Craveirinha et Léopold Sédar Senghor, c'est-à-dire que lorsque le lecteur s'essaye à l'expliquer, leur poésie se révèle encore plus complexe et le lecteur ne cesse de faire des découvertes de sens. La communication des poètes avec l'environnement va

plus loin qu'une simple vision pour eux.

Le poète serait en communication avec la nature et son âme serait touchée par des « corpuscules »¹⁸⁶ provenant des objets ou bien ces corpuscules seraient présents dans l'air selon Lucrèce. Il nomme les effets produits par ceux-ci sur le poète des « simulacres ». Est-ce que ceci signifierait que les poètes sont trompés par les effets produits sur eux-mêmes ? L'environnement et le poète seraient physiquement en relation permanente puisque le terme de corpuscule est un petit corps qui rencontrerait celui du poète. L'environnement entrerait en relation aussi avec l'esprit par des moyens invisibles et produirait des impressions presque charnelles que le poète transmettrait par le langage. Ces impressions seraient le lieu de tous les possibles. Du moins c'est ce que José Craveirinha évoque dans son poème *Karingana ua karingana*, formule qui peut se comprendre comme le « il était une fois » des contes français. Le poète s'attache à cette formulation particulière qui débute les contes en expliquant:

« E nem
de outra forma se inventa
o que é propriedade dos poetas
nem em plena vida se transforma
a visao do que parece impossivel
em sonho do que vai ser. »¹⁸⁷

« Et ni
d'une autre façon ne s'invente
ce qui est la propriété des poètes
ni en pleine vie ne se transforme

186 Clouard, Henri, *Lucrèce De la Nature*, Manchecourt: GF Flammarion, 1964, p119.

187 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p65.

la vision qui paraît impossible
en un songe de ce qui va vivre. »¹⁸⁸

La seule formulation « karingana ua karingana » est naissance de toutes les possibilités et les mobilités d'un récit. Les ambivalences ont donc toute leur place en poésie. L'expression employée plus couramment pour les contes marque la possibilité pour le poète d'être libre dans sa création et de se détacher du réel. José Craveirinha semble être attiré par ce côté ouvert et infini. D'ailleurs Victor-Richard de Laprade le mentionne en deuxième division du sentiment poétique. Les deux autres étant « les faits humains, divins »¹⁸⁹. Le sentiment poétique s'apparente par cette définition à un sentiment d'incomplétude. Ce point pourrait expliquer la réserve des poètes pour ponctuer leurs poèmes. Un poème sans ponctuation finale n'apparaît plus comme un objet fini en soi mais comme un objet sans limite infini, en devenir. Cet infini crée une poésie vertigineuse puisqu'elle est infinie.

Cet infini pour Antonin Artaud est comparable à « un creusement perpétuel », un « appel incessant. »¹⁹⁰ par l'évocation de la totalité. Le poète et le lecteur sont pris dans un tourbillon poétique dont ils ont besoin. La totalité des arts en poésie (la musique, la peinture, la sculpture avec la poésie-calligramme) est bien présente chez Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et José Craveirinha. Elle n'est pas une recherche de rattachement mais elle est naturelle pour les poètes. Antonin Artaud va plus loin que l'idée de totalité lorsqu'il évoque le « creusement perpétuel ». Si la totalité est un creusement infini, le langage pour le décrire ou l'appréhender n'est peut-être pas suffisant. C'est ce qui expliquerait en partie que différents arts et par conséquent différentes formes de langage soient convoquées pour exprimer cette totalité. Les forces de la nature sont aussi celles qui sont issues de ce « creusement perpétuel » et il s'agit sans doute d'une autre manière d'évoquer

188 Traduction personnelle.

189 De Laprade, Victor-Richard, *Du sentiment de la nature dans la poésie d'Homère*, Comon, 1848, p13.

190 Lieber, Gérard, *Trois points de vue français sur l'oeuvre d'art totale: Baty, Valéry, Artaud in L'oeuvre d'art totale*, Paris: CNRS Editions, 2002, p38.

« l'appel incessant » dont fait part Antonin Artaud. Aimé Césaire rejoint cet appel dans son poème « Visitation » :

« forces éruptives tracez vos orbes
communications télépathiques reprenez à travers la
matière réfractaire
messages d'amour égarés aux quatre coins du monde
revenez-nous ranimés
par les pigeons voyageurs de la circulation sidérale »¹⁹¹

Chez Aimé Césaire, l'appel est présenté sous la forme de l'image des « forces éruptives » qui suggère le jaillissement de celles-ci traduisant ainsi le caractère soudain de l'appel pour le poète. Le poète est en quelque sorte victime de ces « forces éruptives » tout en souhaitant leur apparition pour leur création poétique et les sensations et les émotions ressenties.

Cette relation entre le corps, l'esprit du poète et les corpuscules de l'environnement et la relation entre les arts amène une poésie qui est en perpétuel mouvement comme l'image des corpuscules dans l'environnement. Florence Braustein énonce l'idée suivante en s'appuyant sur la pensée d'Antonin Artaud que « les différentes phases de la matière théâtrale ont pour conséquence, en supprimant le dualisme matière/esprit, corps matériel/corps spirituel, acteur/spectateur, théâtre/vie, de retrouver ce que Artaud nomme « le baratement inné de la vie » »¹⁹². Antonin Artaud décrit la vie de l'homme comme un tumulte permanent par le terme « baratement » qui vient de baratter, généralement employé pour faire le beurre dans une baratte. Ce tumulte originel traduit par le rythme chez les poètes montre pour l'auteur que les dichotomies d'usage sont illusoire et qu'il n'y a que des liens entre les éléments existants. De plus, les ambivalences lient d'une certaine

191 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p25.

192 Braustein, Florence, *Le théâtre et son double d'Antonin Artaud : les fiches de lecture d'Universalis*, Encyclopaedia universalis, 2016.

manière les éléments entre eux car s'ils s'opposent ils existent aussi parce qu'ils ont leurs opposés. La pensée d'Antonin Artaud se rapproche donc d'une conception totalisante du monde. Dans cette totalité, les poètes ne cherchent pas absolument à représenter le monde mais à générer des liens entre les éléments pour mettre à jour le fait que tout est lié dans notre monde au même titre que le monde créé par la poésie. La totalité chez les auteurs fait entrer la notion de temps même si l'appel est infini. Ce sont les éléments qui composent le monde qui sont soumis au temps.

3. La mise en scène du temps

3.1 Le temps du vivant

Ce concept de totalité se déploie par la notion du temps. Et cette notion de temps se rattache à la durée et à un instant précis dans le temps également. Les deux formes de temps sont à prendre en compte. Le temps est un des thèmes majeurs chez les trois auteurs. Le temps qui passe est symbolisé par des fleuves et des rivières. C'est un mouvement qui le figure : le courant de l'eau. De cette manière le temps et le mouvement font partie d'une même signification. Le temps intervient souvent métaphoriquement dans les œuvres. Il n'est jamais mentionné comme un temps. « Tam-Tam de la nuit » d'Aimé Césaire offre l'image d'une rivière aux « mille lunes », « mille morsures », « mille langues ». La répétition du quantitatif « mille » et de la construction des vers « mille lunes miroirs/tournants », « mille morsures de diamants », « mille langue sans oraison » en treize syllabes chacun donnent une impression de durée plus longue à la nuit. De plus, ce temps est associé au son du tam-tam qui s'entend loin dans la nuit et donne au temps instant qu'est la nuit une durée plus longue. Léopold Sédar Senghor écrit un poème qui dans son titre porte la notion du temps. Il s'agit du poème « Les heures » :

« C'est le glas des heures

En sueur,

C'est le glas des heures,

Lent

Tenace,

Implacable.

C'est la ronde des Sorcières

Dans ma chambre hurlant au frais.

C'est la ronde des Sorcières

Tournant l'effroi,

Tournant l'angoisse,

Tournant la mort »193.

Le temps qui passe fait naître l'idée de mort chez le poète. Cependant, ce temps biologique n'est pas un temps violent mais il semble plutôt doux. Les deux derniers vers de la troisième strophe font glisser l'évocation de la mort vers une douceur : « en s'injuriant. Vite la fenêtre au Sud / Ouverte sur la nuit tendre et claire ! ». Ainsi la fin du poème bascule vers cette douceur :

« Et je vais, flamme vagissante par les prés échevelés,

Criant à boire à la mousse des cascades d'amour,

193 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p350.

Grimpant aux arbres mélodieux,
Sautant sur les toits langoureux
Aimés de la lune et des étoiles, vers
Les clartés sereines du ciel impalpable.

Ah ! noyons-nous dans la mare ! »

L'exclamation finale montre une mort presque désirée et tendre. De plus, l'isotopie de l'amour et de la mort ravive dans l'esprit du lecteur la réunion de *eros* et *thanatos*. A l'exception du fait que, dans le poème de Léopold Sédar Senghor, la mort et l'amour ne font naître aucune violence mais un souhait de connaître la mort. José Craveirinha ne présente pas de poème tourné vers le temps.

Le temps de la lecture comme le temps des saisons est tout aussi important. Le lecteur retrouve toutes les manifestations du temps dans la poésie des trois auteurs, comme si les poètes avaient regroupé les formes du temps afin d'en montrer la totalité. Cependant, les poètes en reviennent à une description particulière du temps qui n'est pas nécessairement le temps objectif, sans l'intervention de la pensée du poète. La description des saisons pourrait faire partie de ce temps qui appartient à l'environnement et qui n'est pas un temps subjectif. Mais le titre d'un poème d'Aimé Césaire « Le grand midi » rend compte de l'intervention du découpage du temps par l'homme. Midi marque le milieu de la journée même si dans l'esprit du lecteur il correspond au moment où le soleil est au plus haut dans le ciel. A ce découpage du temps, la lumière est liée : une lumière forte et une chaleur qui s'en dégage. « Printemps » de Léopold Sédar Senghor évoque par son titre une saison de renouveau. D'autre part, le printemps est composé de *primus* en latin signifiant première partie et *tempus* le temps. Étymologiquement, le mot porte en lui-même un découpage du temps par

l'homme. Les manifestations de ce temps cyclique, parce qu'il est l'une des quatre saisons, passe par le corps du poète qui se transforme en végétal :

« Mes yeux qui s'éclairent, mes lèvres qui éclosent,

Mon corps... »¹⁹⁴

Le renouveau du printemps est physique parce qu'il est observable et ressenti parce qu'il est vécu charnellement par le poète. Une saison décrite par des bourgeons sur les branches dans ce poème est aussi physiquement en relation avec le poète, ce qui exclut une objectivité. Le poète devient une voix de la nature. Le temps qui passe est pris dans une relation sensible avec celui qui le vit. Le temps est un temps qui se vit plus qu'il ne se décrit à la manière d'un scientifique qui observerait les évolutions de l'environnement ou bien il semble être les deux à la fois dans ce poème. Le temps se transforme en temps corporel. Il est à préciser que le terme biologie est composé de « bio » désignant la vie et « logie » qui vient de *logos* signifiant le discours. Les poètes évoquent donc tout à fait le temps biologique puisque le temps est construit par le discours. Afin d'évoquer le temps de la vie qui s'écoule, il faut le reconstruire. De ce fait, les poètes emploient des métaphores. Le temps n'est pas quelque chose qui naturellement se décompte mais quelque chose qui se voit et se vit dans la nature. Quoi de mieux que de faire appel aux sensations pour l'évoquer. Cependant, l'écriture reste paradoxale ici puisque d'une certaine manière les auteurs fige un moment éphémère vécu. Finalement, cette quête de l'auteur semble presque perdu à l'avance si par définition le temps est fuyant et que l'écriture cherche à fixer ce temps.

Ainsi, la création d'un lien étroit entre la poésie et le temps devient un objet d'écriture. Le temps biologique et les effets de longueurs des vers sont étroitement liés au regard de l'étymologie

194 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p359.

et de la lecture des poèmes. Le poème « Au-delà » d'Aimé Césaire débute par ce renouveau cyclique: « d'en bas de l'entassement furieux des songes épouvantables/les aubes nouvelles/montaient » ou encore « l'oreille collée au sol, j'entendis/ passer Demain » dans « Les pur-sang ». Les retours aux vers suivants marquent le temps qui passe et principalement la rapidité de ce temps pour le poète. Le temps va de pair avec le rythme de la lecture puisque cette rapidité se voit sur la page et s'entend. Le temps qui passe est une inspiration, mais plus que le temps qui passe comme passe les saisons, chez Aimé Césaire c'est le thème même du passage qui devient important. Le thème du passage est à comprendre dans la lecture d'un vers à l'autre. Le passage du temps et aussi le passage de l'homme en végétal se rencontrent dans la poésie césairienne. Le temps qui passe est marqué par un retour au vers suivant dans « Les pur-sang » et le nom « demain » est personnifié par la majuscule. Le temps n'est pas qu'une observation, il s'écoute. Le poète a l'oreille sur le sol pour écouter ce temps. Cela n'est pas un hasard si le lecteur songe à la description d'une sorte de mort du poète. Plus haut dans le poème d'Aimé Césaire, il est question de l'homme qui pousse comme une plante, mais ce qui conduit le lecteur à penser la mort du poète dans cette lecture est la strophe suivante :

« La fin !

Mes pieds vont le vermineux cheminement

plante

mes membres ligneux conduisent d'étranges sèves

plante plante »¹⁹⁵.

Le poète évoque un temps qu'il connaît ; c'est le sien, c'est-à-dire celui qu'il vit. Pour faire

195 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p19.

intervenir ce temps dans sa poésie, il crée une fusion entre la vie du monde végétal et sa vie. Cette fusion est permise par la sève. Ce suc nourricier inspire le poète qui sent cette vie en lui. Cependant, la transformation véritable de l'homme en végétal, alors que jusque ici il était question d'allusions ou de liens étroits entre le poète et le monde végétal, se réalise à la mort de l'homme. La mort n'agit pas comme une renaissance de l'homme ici. L'homme se transforme et devient un élément de la nature. Il n'est pas non plus question de réincarnation puisque l'âme n'est pas mise en avant. C'est bien un corps charnel qui communique avec la nature par des fluides nommés les sèves. De plus, le nom « cheminement » désigne le passage d'un aspect à un autre. Le temps biologique est montré au sens où le poète emploie des objets palpables comme les « pieds », la « plante », la « sève ». Les strophes qui précèdent celle qui évoque la mort paraissent être une description de la vie et de son tourbillon de sensations qui prend fin. Aimé Césaire le précise d'ailleurs dans le poème des « Pur-sang » :

« et nous voici pris dans le sacré

tourbillonnant ruissellement primordial

au recommencement de tout »¹⁹⁶.

Cette strophe questionne sur le sens du terme « sacré » car le poète voit le tumulte de la vie comme un tumulte primordial, c'est-à-dire originel. Le nom « sacré » a-t-il un rapport avec la religion chrétienne ? Est-il à entendre seulement au sens où ce tourbillon de la vie auquel personne ne peut échapper est toujours le même depuis l'origine ?

Le temps semble donc avoir une place importante en poésie. L'écriture pose déjà la question du temps parce qu'elle permet d'être conservée et d'être lue à la postérité. Que le temps soit le temps

196 Idem, p18.

cyclique des saisons ou le temps d'une journée, il est la manifestation d'une chose à laquelle l'homme ne peut échapper et sur laquelle il n'a pas d'emprise. Cette fuite du temps fait toute la beauté de l'éphémère et de l'instant obtenu.

Sur le temps cyclique toujours, la nuit chez José Craveirinha est liée à l'amour ou au jazz comme « Mulata Margarida ». Le poète associe les nuits à la musique jazz (« das românticas noites / de jazz »197). « Dans les nuits romantiques / de jazz »198 sont deux vers qui mettent en avant une certaine nostalgie et une certaine nonchalance par la musique et l'adjectif « romantique ». Ce temps de la nuit est attaché à une émotion par la musique. Dans les poèmes de Léopold Sédar Senghor, le passage de la nuit au jour est une délivrance dans « Nuit blanche »199. La nuit angoissante est apaisée par la « sérénité matinale » à la fin du poème, comme si le passage du temps était aussi le passage d'une émotion à une autre. Cette nuit angoissante est une nuit de souffrance puisque l'adjectif « blanche » désigne les atrocités faites envers les esclaves bien que ces visions du poète soient assimilées à des « cauchemars ». La nuit est décrite comme un temps sujet aux pensées les plus fantasques. « Est-ce une nuit maghrébine? » ou « Avant la nuit » qui associe la nuit au verbe tomber. Chez Léopold Sédar Senghor, la nuit proche des Ténèbres renvoie au Chaos grec qui donne naissance à la Nuit et par elle à Ether et au jour. Finalement, le temps biologique est crucial car la mort d'un temps donne la naissance d'un autre. La nuit est donc un temps propice à l'imagination et aux apparitions pour Léopold Sédar Senghor. Les apparitions sont de l'ordre du souvenir que le poète aimerait retrouver et par le rêve le poète échappe au temps présent.

De plus, le rêve est un apport du mouvement surréaliste comme cela était décrit plus haut en lien avec les transformations fantastiques de l'environnement des poètes. A la fois le rêve de la nuit du poète lui permet de fuir un temps l'instant présent et à la fois de recréer un monde. Cette

197 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p38.

198 Traduction personnelle.

199 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p343.

recréation du monde peut être comprise comme une fuite du temps présent, un thème relativement traditionnel dans la poésie. Or, recréer un monde c'est aussi recréer un langage particulier lorsque le surréalisme surgit par les associations étonnantes de mots pour le lecteur.

Dans le thème du temps un intérêt particulier est porté pour la nuit et amène une section dans l'*Oeuvre poétique* de Léopold Sédar Senghor qui s'intitule *Nocturnes*. La nuit est aussi le moment où la vision n'est pas claire et les autres sens sont exacerbés. La poésie n'est de ce fait pas une poésie contemplative. Le poète n'est plus un visionnaire mais un corps qui ressent et qui se souvient. Il est ainsi que le temps dont il est question dans les poèmes est un temps biologique puisqu'il est attaché au corps. Le passage du temps ne se manifeste pas seulement par l'alternance des saisons ou du jour et de la nuit. Chez Léopold Sédar Senghor, des manifestations du passage du temps se retrouvent dans les poèmes comme dans *Chants pour Signare* avec l'expression « tes cheveux fanés ». Le corps humain et la nature sont solidaires par l'adjectif « fanés » et c'est parce qu'ils sont solidaires que le temps agit sur l'un comme sur l'autre. Le poète montre ainsi qu'ils sont vivants et soumis au passage du temps. Le temps biologique se transforme en langage du corps.

Le thème du temps est abordé par le corps qui connaît des changements. Le lecteur se trouve une nouvelle fois confronté à l'idée de mouvement en poésie. Le temps biologique mis en scène sous un costume charnel. Cette corporéité de l'écriture du temps permet à la poésie d'occuper l'espace. Le temps biologique devient le rythme de la poésie qui est prise dans un tourbillon de sons et de mots. Les poètes ressentent-ils une angoisse pour le temps qui passe puisqu'il ne peuvent figer l'instant ou une fascination à son égard ? Le lecteur peut s'interroger. Cependant, les deux sentiments face au temps témoignent d'une sorte de quête scripturale dont l'issue n'est jamais atteinte : l'instant ne peut être retranscrit qu'a posteriori par l'écriture. Peut-être à l'exception de certains poèmes de Léopold Sédar Senghor où le nom d'un instrument est précisé. Est-ce un accompagnement sonore dont l'objectif serait de donner au lecteur une autre sensation en mêlant un

rythme différent de celui de l'écriture ou une source d'inspiration qui permet au poète d'écrire ? Dans le dernier cas, c'est l'écriture de l'instant qui est pratiquée.

Quoi qu'il en soit, le rapprochement du monde humain et du monde végétal est expliqué comme un temps identique : un cycle infini de mort et de vie. Léopold Sédar Senghor apporte dans un poème une partie de la réponse : « comme je mêle la Mort et la Vie – un pont de douceur les relie »²⁰⁰. Le lecteur retrouve la personnification mais cette fois du temps qui passe par l'emploi des majuscules. Le thème du temps qui passe crée donc une fascination en rappelant que la mort et la vie sont naturellement imbriquées. Pour en revenir à l'alternance du jour et de la nuit, elle n'est pas appréhendée comme la mort et la vie, c'est-à-dire que le jour n'évoque pas la vie et la nuit la mort par exemple. Il s'agit d'une fuite du temps qui est décrite et qui rend de ce fait les manifestations de la vie plus intenses parce qu'il y a une fin. Ces manifestations de la vie passent par l'observation de la nature mais aussi par le souvenir du temps vécu. Ce temps vécu de l'enfance par exemple auquel les poètes sont attachés est nommé l'Eden par Léopold Sédar Senghor : « je confonds toujours l'enfance et l'Eden »²⁰¹. Cet Eden est justement un temps suspendu sur lequel il faudra s'attarder dans les poèmes puisque les trois poètes écrivent sur ce sujet.

La figure poétique de l'enfance est autant un thème de la fuite du temps que de la nostalgie d'un temps passé. L'irréversibilité du temps semble être chez Léopold Sédar Senghor une insatisfaction et une recherche effrénée de souvenirs de son enfance qu'il qualifie d'Eden. Saint Augustin distingue trois temporalités dans *Les Confessions*: la mémoire, la conscience et l'attente. Chacune des trois étant tournée vers un temps particulier. La première regarde le passé, la deuxième le présent et la dernière l'avenir. Lorsque Léopold Sédar Senghor évoque l'enfance comme l'Eden, le lecteur a l'étrange impression que le poète songe à un temps passé et perdu. La confusion volontaire de Léopold Sédar Senghor entre l'enfance et l'Eden lie la vie à la mort puisque le jardin

200 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p153.

201 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p153.

d'Eden est cet endroit où dans la Bible, l'homme bascule vers une vie mortelle. Et c'est parce que les choses ont une fin qu'elles en deviennent belles. Cependant, chez Léopold Sédar Senghor, l'enfance n'est pas l'occasion d'aborder le thème du passage à l'âge adulte. L'enfance est un temps innocent, un peu suspendu dans la vie de l'homme. Ainsi, deux composantes du temps selon Saint Augustin sont rapprochées : celle de la mémoire et de l'attente. L'homme se situe entre ces deux temps : le souvenir et le regard dirigé vers l'avenir. La vision de l'homme est donc dans un entre-deux selon Saint Augustin. Dans cette pensée Léopold Sédar Senghor s'oppose à Saint Augustin. Chez Aimé Césaire, l'enfance devient une prise de conscience de l'animalité de l'homme mais surtout d'un attachement vital à son environnement. Cette animalité est aussi le moyen de noter que l'homme est issu de la terre et que la nature qui l'entoure est la figure de la mère nourricière. Aimé Césaire écrit dans *Visitation* : « ô mon enfance lait de luciole et frisson de reptile »²⁰². L'enfance connaît la proximité avec la terre et le ciel. Le temps de l'enfance est univers à lui seul. Ainsi, le temps du monde du lecteur est recréé à travers des images évocatrices qui font appel à une expérience du lecteur : l'enfance, les saisons. Les poètes montrent une scène temporelle qui a des ressemblances avec le monde dans lequel vit le lecteur et notamment le temps qui passe semble être identique. Le lecteur se transforme en spectateur du temps qui passe pour le poète et retrouve sa place d'observateur de ce temps qui passe.

José Craveirinha n'évoque pas l'enfance de la même manière. Il y fait allusion par le nom commun de « filho » (« fils, enfant ») comme dans le vers « a vergonha de uma certidão de filho de pai incógnito » (« la honte d'un acte de naissance de père inconnu »²⁰³). Il semble y avoir un décalage entre l'enfance et le monde décrit. José Craveirinha décrit une enfance sans repère parce que le père est absent. Plus loin dans le poème, le poète surenchérit sur l'enfance vécue en Afrique dans le poème « Africa » par les deux vers suivants :

202 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p18.

203 Traduction personnelle.

« uma educativa sessão de *striptease* e meio litro
de vinho tinto com graduação de alcool de branco
exacta só para negro »²⁰⁴.

(« une séance éducative de *striptease* et un demi-litre
de vin rouge avec une graduation d'alcool de blanc
exacte seulement pour le noir »)²⁰⁵.

Le temps de l'enfance est dans ce poème un temps de douleur et d'absence. L'enfance semble même ne pas avoir existé dans l'innocence . Ce retour à l'enfance peut être pensé comme un retour aux sources, aux racines de l'existence. Un temps où la parole était une parole physique à défaut d'être articulée bien plus tard. Par la parole physique il faut entendre une parole corporelle, c'est-à-dire que l'existence est régie par les sensations et les envies. Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor ont cette nostalgie de ce temps presque idyllique parce qu'il est une découverte permanente. Les sens sont le moyen de connaître le monde. Ce désir de se projeter dans l'enfance est à la fois un souvenir et un moyen de faire renaître leur poésie. Leur poésie passe par différents thèmes comme la vie, la mort qui sont les principaux et la nature derrière laquelle la description évoque les deux premiers thèmes. Si ces deux thèmes sont majeurs, il serait naturel d'évoquer le temps de la lecture mais celui-ci fonctionne avec le rythme et rejoint en partie la présence des blancs sur la page.

Le temps biologique est aussi un mouvement. Chaque mouvement du corps ou d'un

204 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p14.

205 Traduction personnelle.

quelconque objet est inscrit dans le temps. En danse, il est question des temps au pluriel parce que différents mouvements suscitent des émotions différentes et donc un rythme varié. Le mouvement dans les poèmes peut être un tourbillon rythmique, un fluide qui s'écoule lorsqu'il est question de sève. Le mouvement ne sera pas le même mais il sera présent. La danse est le corps en mouvement et l'écriture est issue d'un mouvement corporel. De plus, la poésie des trois poètes paraît être une poésie vécue. Le mouvement et le temps sont donc indivisibles. Cependant, sans s'avancer sur la question du rythme et du mouvement pour l'instant, la lecture des poèmes et en particulier ceux d'Aimé Césaire utilisent les parenthèses pour mettre à l'écart une proposition comme celle qui suit dans le poème « Conquête de l'aube » : « (sauf du triangle orchidal qui saigne violent comme le silence des basses terres) »²⁰⁶. Le lecteur peut s'imaginer ce poème qui commence par un « nous » comme une déclamation puis la proposition entre parenthèses comme une didascalie ou du moins elle semble être chuchotée, c'est-à-dire que le lecteur a l'image mentale de ce qui est décrit comme si la proposition faisait partie de la mise en scène mais d'une mise en scène silencieuse cette fois. La proposition mise à l'écart n'est pas oubliée pour autant puisque détachée du reste du poème elle est mise en valeur seule. Ces parenthèses se retrouvent chez Léopold Sédar Senghor comme une information sur l'accompagnement du poème. Là aussi l'instrument qui accompagne sa poésie peut aussi être lu comme une didascalie. La lecture a donc un rythme et un temps. Le temps de la vie du poème, c'est-à-dire que le temps de la lecture est le même que le rythme de l'instrument. En ce sens, le temps du poème est mis en scène puisqu'il s'agit d'un temps joué et prononcé. Le temps de la prononciation est parfois accéléré par la verticalité des poèmes mais à d'autres moments, il peut être étiré. « Le train perdu », ce poème sur deux vers évoque un temps long qui se ressent à la lecture :

« C'est un train en perdition dans la nuit

206 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p42.

Le lecteur observe un travail incessant du poète sur la coïncidence entre la parole poétique et l'image qu'elle envoie. L'écriture est mise en scène puisqu'elle joue avec l'image qu'elle renvoie et endosse le costume de son image en quelque sorte. Le calme est suggéré par les termes « nuit » et « abîmes » et les deux vers sont une seule et même phrase. La phrase descriptive et longue à la lecture est ainsi représentative d'un temps long. Ce temps long évoqué dans ce poème est également évoqué dans la poésie des trois auteurs car les poètes souhaiteraient revivre l'innocence de l'enfance et ainsi allonger ce temps biologique. L'enfance est un souvenir lointain pour Léopold Sédar Senghor qui affirme ne plus savoir le situer. Si le poète confond l'Eden et l'enfance, c'est que ce paradis qui était autrefois le sien semble au moment de l'écriture inaccessible. Il fait appel à ce qui relève de la croyance pour se figurer ce temps perdu. Et c'est ce dont il fait état :

« Clartés premières de mon enfance

Jamais retrouvée. »208

Que le temps soit un souvenir ou qu'il évoque la vie de manière générale, il perd de sa caractéristique première que les auteurs veulent retrouver par l'écriture, c'est-à-dire son expérience puisqu'il n'est qu'évocation. La quête de cette expérience devient une quête impossible, à l'exception, peut-être, de la quête de l'instant présent par l'écriture du moment. Dans ce cas, l'écriture poétique qui voudrait retenir le présent deviendrait une écriture de l'immédiateté. Elle ne serait qu'une expérience de l'instant, un endroit où il est possible de retranscrire une expérience mais qui ne serait que momentanée. L'écriture est une espèce de transe qui prend tout l'être du poète.

207 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p358.

208 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p 358.

Ainsi le présent de l'indicatif des verbes des poèmes prend tout son sens et met en doute les autres temps qui montreraient un souvenir d'enfance par exemple. Si l'écriture fait apparaître un mouvement, comme il était question plus haut, qui emporte le poète dans tout son être, c'est bien que le souvenir a la possibilité d'être mouvant. L'instant présent et le souvenir sont donc en corrélation. La naissance du souvenir intervient dans un présent par lequel une résonance avec le passé se crée.

L'enfance intervient dans les poèmes pour évoquer un temps lointain comme dans « D'autres chants » de Léopold Sédar Senghor où l'enfance est assimilée à un paradis. Cette assimilation associe l'enfance à un temps en quelque sorte hors du temps puisqu'il s'agit du paradis. Léopold Sédar Senghor attribut au paradis une limite temporelle puisque l'enfance ne sera jamais retrouvée. Et c'est là toute une tragédie de l'histoire humaine : avoir connu un temps .

Hormis l'enfance qui est évoquée à plusieurs reprises, les poètes à l'étude ont parfois pour objet poétique le temps dans les titres des poèmes. José Craveirinha crée une section « Odes ao inverno » (Odes à l'hiver) dans son recueil *Obra Poética I*. Cette section est composée de trois poèmes numérotés et reprenant le titre de la section. Le premier poème exprime la désolation dans les rues due à l'hiver. Les deux derniers poèmes montrent un contraste entre la chaleur de l'Afrique et le froid de l'hiver. Les élégies de Léopold Sédar Senghor, en particulier l' « Élégie de minuit » montre un temps qui passe à travers la présence de deux saisons : l'été et le printemps. Dans les deux premiers vers du poème, le lecteur peut lire :

« Été splendide Été , qui nourris le Poète du lait de ta

lumière

Moi qui poussais comme blé de Printemps, qui m'eni-

vrais de la verdure de l'eau, du ruissellement vert

dans l'or du Temps »209.

Le poète s'inscrit dans le temps car il est tout d'abord un homme. Le poète devient les saisons et découvre la beauté de celles-ci. Enfin, le poète conclut ses deux vers en établissant un rapprochement entre les saisons qui passent et leur caractère précieux par l'expression « l'or du Temps ». C'est ainsi l'éphémère des saisons et l'éphémère de la vie qui intéressent le poète puisqu'il poursuit son poème par « je dormirai du sommeil de la mort qui nourrit le poète ».

Concernant le temps, Léopold Sédar Senghor ne s'arrête pas à la distinction entre les saisons et la vie et la mort. Il différencie un temps de mémoire et un temps présent où le poète est avide de toutes les sensations: « des sons, des couleurs, des senteurs » dans l' « Oubli ». Le passé composé s'étend sur seulement les trois premiers vers alors que le présent occupe les douze autres vers. Le « je » est sujet des verbes au passé composé tandis qu'il devient objet sous la forme « me' » avec les verbes du présent dans l'expression « m'appelle ». Le poète est entraîné dans ce qui se passe. Il est pris d'un élan et est en même temps un réceptacle résonant de ce qui l'entoure. Le dernier vers oppose d'ailleurs l'adverbe de temps « hier » à l'emploi du présent de l'indicatif dans les vers précédents. Un poème de José Craveirinha contient, dans le titre, la troisième temporalité de Saint Augustin: « Poema do futuro cidadão ». Le poème ne possède pas de verbes au futur mais au présent : « existe », « estou » et à l' *indicativo pretérito perfeito simples* : « vim ». Les poètes ne s'étendent donc pas sur le futur mais s'intéressent plutôt aux souvenirs dans leurs formes les plus diversifiés (senteurs, images sensations) et à leur présence au monde. Le lecteur lit les poèmes avec la sensation de les vivre au fil des vers. Les descriptions agissant comme des hypotyposes.

L'âge d'or de l'enfance ne fait plus partie des poèmes au présent même si parfois il revient furtivement. Il laisse la place à ce que Sophie Guermès définit comme « l'instance qui accueille

209 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p 202.

librement sans annexer, pour former le seuil de toujours »²¹⁰: le présent qui « n'a ni oublié ni souvenir ». L'enfance qui est rendue présente par le souvenir du poète n'a, dans l'instant où elle est évoquée ni « oublié ni souvenir », c'est-à-dire que le poète associe des images d'enfance à d'autres images. Ces images d'enfance ne sont pas liées à un souvenir propre au poète ; elles sont parlantes pour tous les lecteurs qui reconnaissent l'évocation de l'enfance par certains détails présents. Chez Léopold Sédar Senghor, c'est le lait qui revient souvent dans ses poèmes et qui évoque indirectement l'enfance par ce lait qui est l'élément essentiel nourricier. Le lait chez le poète est présent dans « Epitaphe », un poème qui a pour thème la mort du poète qui désire que son corps soit couché dans plusieurs lieux :

« Versez mes amis sur ma tombe le lait de vos prières le vin de vos chants frais, là haut chanteront les alizées sur les ailes des palmes.

[...]

« Et je bois le lait le vin de la nuit qui ruisselle sur les palmes »²¹¹.

Le lait est le premier aliment nécessaire à la vie d'un homme. En évoquant le lait en lien avec la mort du poète, l'idée de renaissance n'est pas exclue d'une certaine manière. Cependant, cette renaissance n'est pas en chair pour le poète, elle est une renaissance à l'écoute du monde puisque « les alizées » « chanteront » « sur les ailes des palmes ». En revanche, « Nuit de Sine » de Léopold Sédar Senghor est un poème qui parle de l'Afrique, du temps de l'enfance et des habitudes le soir en écoutant les anciens :

210 Guermès, Sophie, *La poésie moderne: Essai sur le lieu caché*, coll. Critiques littéraires, Paris: L'Harmattan, 1999, p44.

211 Gusine, Gawdat Osman, *L'Afrique dans l'univers poétique de Léopold Sédar Senghor*, Sénégal, Les nouvelles éditions africaines, 1978, p74.

« Voici que s'assoupissent les éclats de rire, que les conteurs eux-mêmes
Dodelinent de la tête comme l'enfant sur le dos de sa mère
Voici que les pieds des danseurs s'alourdissent, que s'alourdit la langue des chœurs alternés.
C'est l'heure des étoiles et de la Nuit qui songe
S'accoude à cette colline de nuages, drapée dans son long pagne de lait »²¹².

Dans ce poème, Léopold Sédar Senghor crée une association apaisante entre les « conteurs » qui sont comparés à des enfants et la métaphore de la colline en « pagne de lait ». La métaphore rapproche ainsi la colline de la figure féminine et la couleur évoquée est plus un élément : « le lait » qu'une véritable couleur : le blanc. Le lecteur a l'impression que la colline va jusqu'à se métamorphoser en mère portant son enfant qui est le conteur. Ce qui est étonnant dans ce poème c'est que la comparaison au deuxième vers de la strophe citée s'appuie sur un pluriel avec le groupe nominal « les conteurs » et se termine par un singulier « comme l'enfant sur le dos de sa mère ». La pluralité devient une seule figure. C'est bien l'image de l'enfance qui paraît intéresser le poète. La poésie des trois auteurs donne une impression d'accumulation de sensations et d'images présentes. On serait tenté de rapprocher leurs poèmes de ceux de René Char connaissant l'éclatement de ses poèmes par le nombre d'images qui y figurent. C'est le cas pour son poème « Chaîne » :

« Le grand bûcher des alliances
Sous le spiral ciel d'échec
C'est l'hiver en barque pourrie
Des compagnons solides aux compagnons liquides
Des lits de mort sous les écorces
Dans les profondeurs vacantes de la terre

212 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p 16.

Les arcs forgent un nouveau nombre d'ailes
Les labours rayonnants adorent les guérisseurs
détrempés
Sur la paille des fatalistes
L'écume d'astre coule toute allumée
Il n'y a pas d'absence irremplaçable »²¹³.

René Char soulève la même problématique que les trois auteurs à l'étude. La lecture du poème « Chaîne » pose plusieurs questions quant à l'unité des vers. Combien de vers peuvent se lire comme une même unité ? De plus, les images présentes dans ce poème perdent le lecteur dans un mouvement de naissance des images, c'est-à-dire un flux. De plus, le temps biologique se retrouve puisque le poème évoque une saison, l'hiver, donc un temps qui passe. L'hiver est associé à la mort et au pourrissement. Cependant, c'est le flux d'images qui donne une impression d'arrêt du temps pour le lecteur emporté par ce flux.

3.2 Le temps de la lecture : un hors-temps

Le temps suspendu en poésie est ce moment hors du temps où le lecteur est emporté dans la lecture comme le souligne Italo Calvino dans l'incipit de son ouvrage *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : « laisse le monde qui t'entoure s'estomper dans le vague ». En d'autres termes, ce temps est celui de toute lecture qui emporte, peu importe le genre littéraire. Il paraît être un temps hors du temps qui s'écoule. Mais les trois poètes à l'étude réalisent un travail sur ce temps de lecture au sein de leur poésie, c'est-à-dire que certaines poèmes sont tournés vers un entre-deux.

213 Lancaster, Rosemary, *La poésie éclatée de René Char*, Perth, Rodopi, 1994.

D'ailleurs minuit est l'heure privilégiée par Léopold Sédar Senghor qui y consacre un poème : « Elégie de minuit » où il s'agit d'un moment « sans un battement de cils, sans un battement de cœur ». C'est une heure entre deux jours où tout peut naître, un moment éphémère qui rejoint l'idée que le temps évoqué par le poète par l'absence de mouvement de vie est un instant où le poète et le lecteur sont tenus en haleine. La temporalité de ce poème s'avère être une atemporalité. C'est bien le titre qui exprime cette idée. Cet instant particulier donne au poète l'occasion de révéler au lecteur un sentiment poétique de souffrance : « et si c'était cela l'Enfer, l'absence de sommeil ce désert / du Poète / Cette douleur de vivre, ce mourir de ne pas mourir »²¹⁴. Le poète est placé dans un état où il est entre le sommeil, la vie et la mort. Il est donc lui aussi dans un entre-deux.

Le poème « Mais c'est midi » de Léopold Sédar Senghor est un poème descriptif des « prétemps » au dernier vers, un néologisme signifiant, grâce au préfixe « pré- », avant les temps. Ce « prétemps » est synonyme de sensations dans le poème par la présence de l'ouïe avec les « trompettes des canards sauvages », « les voix des anges peuls », la présence de l'odorat avec « l'odeur des sapotilles dans le jour », la présence de la vue par la « couleur de l'Ave Maria », et la présence du toucher avec les « larmes d'enfance dans les mains planes ». Le lecteur a l'impression que les « prétemps » sont des temps primitifs où le poète veut retrouver presque toutes les sensations. La deuxième interprétation possible est que le poème « Mais c'est midi » qui présente à quatre reprises l'« Ave Maria » relie les sensations au temps des origines puisque Marie est la figure maternelle qui enfante. Les « prétemps » semblent être une sorte de renaissance pour le poète.

L'atemporalité est aussi présente chez José Craveirinha dans sa section poétique « Karingana ua karingana ». A la fin du volume *Obra Poética* de José Craveirinha, l'expression « karingana ua karingana » est expliquée : « fórmula clássica de iniciar um conto que possui o mesmo significado

214 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p 202.

de *Era uma vez* » (« formula classique pour commencer un conte qui possède la même signification que *Il était une fois* »)²¹⁵. Cette formule des contes place d'emblée les poèmes du recueil dans un passé certes lointain mais surtout flou car sans délimitation précise de temps par l'absence d'adverbes. Le temps est bien un temps incertain mais qui peut résonner chez tous les lecteurs puisque ce temps est flou. Le seul poème de la section « Karingana ua karingana » qui dans le titre est temporel est « Primavera ». Cependant, aucune précision n'est mentionnée hormis le titre sur la saison. Ainsi, l'effet de résonance est le même que la section « Karingana ua karingana ».

A côté de cela, certains poèmes sont datés chez Léopold Sédar Senghor et José Craveirinha par l'année d'écriture. Chez le premier poète, il s'agit d'une date d'écriture dans le poème *Prière des tirailleurs sénégalais*. A la fin de ce poème, apparaît la date « avril 1940 » comme pour marquer une dernière fois dans le poème que son écriture est reliée à ce temps terrible de guerre. José Craveirinha mentionne les dates de ses sections poétiques, comme par exemple la section « *Fabulário* (1945-1950) ». Le temps n'est pas précisé par le jour et le numéro du jour mais seulement par le mois et les années ou par les années seulement. Le titre « *Fabulário* » chez José Craveirinha se rapproche du nom portugais « *fábula* » qui signifie fable. De la même manière, ce poème serait relié à un temps imaginaire par analogie avec le titre « Karingana ua karingana ».

Les poèmes ou les sections datés de cette manière restent dans un temps relativement vague mais peuvent être situés sur une courbe du temps. C'est en cela que le temps d'écriture est un temps suspendu car il reste à délimiter précisément.

S'il est question du temps suspendu, il est aussi question du choix des temps verbaux. L'utilisation du présent de l'indicatif et l'absence de précision temporelle dans les poèmes donnent un aspect infini aux œuvres des trois poètes. Les poèmes sont évocateurs pour tous les lecteurs. N'y aurait-il pas un principe d'universalité sous-jacent à l'utilisation du présent et à l'absence

215 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p224.

d'indication temporelle ? Certes, chaque poésie peut être replacée dans son contexte de création, mais il n'en demeure pas moins que des œuvres anciennes trouvent un écho aujourd'hui chez les lecteurs.

Le présent est un temps charnière en poésie qui permet d'évoquer le passé au moment de l'énonciation. Il est aussi un moyen dans le passé de faire revivre ou de revivre pour le poète des sensations dans « La mort de la Princesse » de Léopold Sédar Senghor par exemple. Certains affirment que le poème prendrait sa source dans la biographie du poète en raison de la perte d'une arrière grand-mère. C'est en tout cas la lecture Robert Jouanny dans son ouvrage *Profil – Senghor (Léopold Sédar) : Ethiopiques*: « si la mort évoquée est probablement liée à la biographie du poète (il s'agit, semble-t-il de la mort de la grand-mère de Mme Senghor) elle est utilisée comme une image de l'éloignement »²¹⁶. Ainsi, le passé resurgit pour devenir une image de l'absence selon Robert Jouanny et non une lamentation sur la mort. Il paraît compliqué de vérifier cette analyse à la seule lecture du poème. Mais le présent marque une rupture :

« Elle repose maintenant, grande et très droite

Et belle, ivoire mûr en sa robe de neige au parfum

d'oranger.

Elle repose sous le sapin bleu, les cheveux sagement

comme des gerbes de blé mauves »²¹⁷.

La rupture marquée par le présent de l'indicatif montre effectivement un temps suspendu

216 Jouanny, Robert, *Profil – Senghor (Léopold Sédar) : Ethiopiques : Analyse littéraire de l'oeuvre*, Paris, Hatier, 2002, p20.

217 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p150.

parce qu'il correspond à un arrêt de la vie. A la fin du poème « La mort de la Princesse », le poète marque une nette rupture par le rappel de la mort et utilise au sein du poème des adresses entre guillemets comme du discours direct: « garde l'image de la Princesse de Belborg »²¹⁸. Le poète semble rapporter des paroles de celle qu'il appelle « la Peincesse Belborg ». D'après Jean-René Bourrel, le nom propre « Belborg » serait imaginé par Léopold Sédar Senghor : « nom fictif aux consonances nordiques. Symbole pour Senghor des « pays du Septentrion »²¹⁹. Jean René Bourrel cite ensuite la lettre de Léopold Sédar Senghor du 8 octobre 1970 à Janet G. Vaillant où Léopold Sédar Senghor précise que « c'est parce que la Princesse Belborg symbolise, en dernière analyse, l'Europe occidentale, par-delà ma femme, que j'ai, consciemment, adopté le style distant de la poésie courtoise ».

Le poète semble jouer le rôle de griot ici par l'utilisation des guillemets dans le poème. Les événements paraissent vécus au moment de l'écriture par le présent, comme si le poète voulait les rendre toujours présents.

Le voyage est aussi l'occasion pour les poètes de décrire un temps éphémère sans délimitation temporelle. Le voyage transporte le poète dans un état de solitude et un désir de liberté. Le poème *Départ* de Léopold Sédar Senghor met en scène le poète qui s'en va en quête de pays qui lui permettent de vivre des émotions intenses :

« Je suis parti

Vers des pays bleus,

Vers des pays larges,

Vers des pays de passions tourmentés de tornades,

218 Senghor, Léopold Sédar, op.cit.

219 ENS de Lyon, www.persee.fr, 2005 [consulté le 06/07/2017].

Vers des pays gras et juteux »220.

Il serait naturel de voir dans ce poème une correspondance avec « Ma bohème » d'Arthur Rimbaud :

« Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;
Mon paletot aussi devenait idéal ;
J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal ;
Oh ! là ! là ! que d'amours splendides j'ai rêvées ! »

Les deux poèmes montrent un désir d'évasion par l'ailleurs afin de ressentir d'autres émotions comme l'expression « passions tourmentées de tornades » le laisse supposer. Dans les deux poèmes, les poètes semblent de pas être à leur place dans le monde dans lequel ils vivent et partent pour un voyage plus vif en émotions. De plus, l'expression « tourmentés de tornades » chez Léopold Sédar Senghor est l'annonciation d'émotions contraires qui sont peut-être recherchées ainsi que des pays qui souffrent puisqu'ils sont tourmentés. Les « tornades » sont aussi les images de l'ivresse que le poète peut rencontrer dans l'ailleurs. Le poème de Léopold Sédar Senghor offre une vision plus déchaînée de ce que le poète aimerait vivre. Tandis que chez Arthur Rimbaud, c'est un ailleurs où le poète se place sous la coupe de l'imagination et se déplace au jour le jour. De plus, l'élan du poète est plus présent chez Léopold Sédar Senghor alors que Arthur Rimbaud place le poète dans un état « d'attente » : « et je les écoutais, assis au bord des routes ».

Chez Léopold Sédar Senghor, le poète se transforme en une figure qui souffre comme les

220 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p349.

pays souffrent. Le poète romantique Victor Hugo qui se fait le porte-parole des opprimés peut aussi se lire en filigrane dans cette strophe puisque le tourment évoqué est suffisamment flou pour qu'il y ait deux lectures possibles. De plus, le dernier vers de la strophe montre que le poète va jusqu'à réaliser une métaphore entre les pays et un aliment par les adjectifs « gras et juteux ». Cette métaphore montre le débordement de cet ailleurs qui intéresse le poète afin que son écriture retranscrive ce débordement.

Les pays dans lesquels le poète va voyager vont nourrir son écriture, qui est une activité solitaire. La solitude est également marquée par la forte présence du « je » dans ce poème, c'est un autre point commun avec le poème d'Arthur Rimbaud. Le poème « Départ » est en lien aussi avec le temps suspendu puisque le moment du départ sans précision de date est un entre-deux. En d'autres termes, le lecteur a la sensation d'un poète avant le départ et d'un poète après le départ qui seront différents.

Le temps suspendu est également en lien avec l'absence de ponctuation observée plus haut dans l'étude qui parfois ralentit la vitesse de lecture et donne une impression de longueur au vers, figurant ainsi la longueur de lecture et d'écoute.

Concernant ce temps de lecture qui peut être allongé ou raccourci, chez José Craveirinha, nous pouvons notamment mentionner les sons en [ao] qui résonnent sur deux temps. « Grito negro » est révélateur de ce phénomène qui accentue la pénibilité dénoncée des travailleurs: « ader vivo como alcatrao, meu irmao »²²¹. Les termes « alcatrao » et « irmao » rallongent le vers de deux syllabes par rapport aux autres vers. L'ensemble s'étale ainsi sur quinze syllabes. Le temps semble pour le lecteur infini et cyclique dans le poème. C'est un temps qui est presque figé dans la mesure où aucun élément ne perturbe l'éternelle répétition du travailleur. L'absence de point à la fin des poèmes est aussi peut-être un temps suspendu où le poème n'a de fin que par le blanc. « Tam-tam de

221 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p11.

nuit » de Césaire se termine sur une vision imprécise, éloignée du poète: « simulacres de la mer ». L'éloignement décrit donne au tam-tam une résonance importante dans l'espace. José Craveirinha suspend le temps de la lecture par la ponctuation avec le vers de points de suspension de « Guerra » au milieu du poème.

Ce temps de la lecture poétique, ce temps d'écriture poétique est pour Aimé Césaire « un paradis retrouvé ; c'est la reconstitution d'un temps sacré, celui qui est avant l'histoire »²²². Sachant que selon Aimé Césaire le temps paradisiaque est « réconciliation et totalité »²²³. Le temps qu'évoque Aimé Césaire est celui qui n'a pas connu la colonisation. Il s'agit d'un temps innocent où chaque homme s'inscrit dans l'humanité et représente celle-ci. C'est d'ailleurs une des pensées hégéliennes chères au poète martiniquais : « c'est par le particulier que se fait l'accès à l'universel »²²⁴. La poésie permet de retrouver ce temps sacré, intangible parce que l'écriture porte en elle une certaine fixité bien que le mouvement soit omniprésent chez les poètes de la négritude à travers le rythme poétique ou autrement dit la musique des mots. Ce temps intangible est celui où l'homme et l'humanité ne forment qu'une seule entité. Ce temps particulier crée une rupture avec le temps que l'on connaît, nous, lecteurs, puisque c'est un temps que nous retrouvons dans l'écriture césairienne, comme si ce temps avait été perdu. Le poème « Corps perdu » est une parole révélatrice de ce phénomène de « réconciliation et totalité » :

« Dehors une belle brume au lieu d'atmosphère serait point sale

chaque goutte d'eau y faisant un soleil

dont le nom le même pour toutes choses

serait RENCONTRE BIEN TOTALE

222 Leiner, Jacqueline, *Aimé Césaire : Le terreau primordial*, vol.1, Gunter Narr Verlag, 1993, p134.

223 Idem.

224 Idem, p139.

si bien que l'on ne saurait plus qui passe
ou d'une étoile ou d'un espoir
ou d'un pétale de l'arbre flamboyant
ou d'une retraite sous-marine
courue par les flambeaux des méduses-aurélies. »

Chaque élément participe à une sorte de représentation totale comme chaque homme participerait à une représentation de l'humanité. De plus la totalité est une « rencontre » donc un croisement d'éléments. Le corps perdu est peut-être un corps au sens d'objet constitué d'atomes. Le corps perdu serait l'appartenance à la totalité perdue par les hommes. La poésie se transforme en une quête d'un temps primordial, sacré où l'individualité est fortement ancrée dans un tout. La totalité ou « la pleine identité conceptuelle » comporte trois moments : « l'universel, le particulier et le singulier ». Tous sont liés et se définissent en rapport les uns avec les autres. Ainsi, la recherche d'identité évoquée plus haut est une identité universelle. Là serait probablement la définition de la négritude en tant que concept humanisant. Ainsi, le temps, l'universalité et l'identité seraient les trois composantes de la négritude.

Dans ce temps suspendu que les poètes demandent à retrouver, Geneviève Lebaud-Kane, dans son œuvre *Imaginaire et création dans l'oeuvre poétique de Léopold Sédar Senghor*²²⁵ remarque le choix des temps verbaux de l'imparfait chez Léopold Sédar Senghor. Ce choix vient renforcer l'idée d'un temps dénué de bornes, comme hors-temps puisqu'il n'est marqué par aucun début ni aucune fin. L'imparfait est simplement un temps signifiant le passé donc il est propice à l'évocation de l'enfance, des souvenirs :

²²⁵ Lebaud-Kane, Geneviève, *Imaginaire et création dans l'oeuvre poétique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, l'Harmattan, 1995, p30.

Le royaume de Sine était un royaume pré-colonial. L'idée du temps innocent avant la colonisation se retrouve chez Léopold Sédar Senghor comme chez Aimé Césaire. Retrouve-t-on ce temps primordial, ce temps des origines chez José Craveirinha ? Il y a un poème dont le titre « Xigubo » est le nom d'une danse ancestrale guerrière en armes montrant la force des guerriers. José Craveirinha a puisé dans ses racines mozambicaines pour traduire la force guerrière au rythme du tam-tam comme la force des mots par les échos internes aux vers : « os olhos dos homens e brilha ainda ». De plus, le retour aux origines est marqué par le premier vers du poème : « minha mãe África » (mon Afrique mère²²⁷). Le lien avec la terre natale est revendiqué comme si ce temps d'origine était omniprésent dans la pensée des poètes. Ce temps originel retrouvé ou cette sensation du temps retrouvé paraît suspendu pour le lecteur car le lecteur le compare nécessairement au temps ordinaire qu'il connaît. Ce temps suspendu est probablement un temps enfoui en l'homme.

Ce choix d'un temps suspendu peut correspondre à l'essence de la poésie, à savoir qu'elle est un temps musical qui permet aux poètes et aux lecteurs de s'extraire du temps ordinaire, quotidien pour vivre un temps vibratoire.

²²⁶ Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p181.

²²⁷ Traduction personnelle.

II – Du corps comme thème à un corps sans contrôle

Ce temps vibrant qui participe au mouvement de la poésie des auteurs à l'étude passe par le corps. La perception intervient pour constater ou vivre cette vibration du temps et par conséquent c'est le corps qui est impliqué dans la vibration. L'idée d'une unité entre l'objet qui crée une vibration et le corps est soulignée par Marie-Pierre Lassus dans son ouvrage *Gaston Bachelard musicien : une philosophie des silences et des timbres*. L'auteure y explique notamment que « tout rêveur solitaire sait qu'il entend autrement quand il ferme les yeux »²²⁸ car son activité propre ne lui fait plus percevoir les objets comme séparés de lui mais issus de son propre corps dont ils sont devenus le prolongement. Un fort sentiment d'unité et d'existence est alors ressenti par tout rêveur qui accomplit un travail engageant le « corps-cœur-esprit²²⁹ ». La perception donne une porosité au corps et à l'objet perçu. C'est en ce point précis que la poésie de la négritude est une ouverture sur le monde puisque les limites entre les objets sont brisées par la perception qui mène en quelque sorte à une synthèse entre le corps et son environnement.

Le corps présent dans la poésie des auteurs à l'étude est le plus souvent le corps féminin. Il est tantôt une figure maternelle, tantôt une figure féminine. L'écriture poétique se pare de souvenirs rassurants ou de sensations charnelles qui lient le poète à la figure féminine. Ce corps féminin est-il une sorte de muse ou de métaphore de la poésie matérialisée par des corps ? C'est ce que l'étude essaiera de déterminer. De plus, le corps est attaché à son environnement et a tendance à se confondre avec celui-ci dans les images poétiques créant, enfin, un tumulte enivrant pour le poète et le lecteur puisque les frontières entre les objets sont poreuses voire inexistantes. Ce tumulte devient, dans la poésie des trois auteurs à l'étude, une alchimie qu'il paraît compliqué d'effacer entre le corps et ce qui l'entoure.

228 Lassus, Marie-Pierre, *Gaston Bachelard musicien : une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires Septentrion, 2010, p245.

229 Ibid.

1. La représentation du corps féminin

1.1 La figure maternelle

La première figure corporelle traitée dans l'étude est la figure de la mère. Cette figure rassurante et nourricière pour les poètes est fondée sur la confusion avec l'Afrique qui devient une mère. Il n'est pas possible de rapprocher l'Afrique d'une mère-patrie puisque dans la figure maternelle de l'Afrique ce n'est pas un sentiment de citoyenneté qui se lit mais une appartenance charnelle que les poètes expriment envers leur terre natale. Ainsi tout paysage africain devient un paysage corporel pour se rapprocher physiquement du poète. L'éloignement du poète par rapport à sa terre natale est vécu comme une nostalgie du souvenir corporel de sa terre natale.

Mais, ce n'est pas le thème de l'exil qui intéresse l'étude puisqu'il est lié à l'identité à rechercher pour les poètes. Le déracinement devrait être abordé avec l'assimilation et la colonisation. Or, ce n'est pas l'objet de l'étude. Ce sur quoi l'étude va s'intéresser est le lien entre une omniprésence corporelle et une transformation de l'écriture poétique. Le paysage corporel maternel est un moyen pour le poète de traduire son attachement originel inscrit dans sa chair. Le choix de l'étude sur le genre de la poésie plutôt que le roman montre ici que l'évocation de l'Afrique en terre-mère devient forte à travers les images qu'emploient les auteurs.

Léopold Sédar Senghor est parmi les trois poètes à l'étude celui qui évoque le plus souvent l'image de l'Afrique-mère. Dans la section « Hosties Noires », le poème « A l'appel de la race de Sabba », une adresse est faite à l'Afrique (« mère, sois bénie ! ») à chaque section. La dernière partie de ce poème offre au lecteur plus clairement que le reste du poème cette image de l'Afrique-mère :

« Mère, sois bénie !

Reconnais ton fils à l'authenticité de son regard, qui

est celle de son cœur et de son lignage

Reconnais ses camarades reconnais les combattants, et

salue dans le soir rouge de ta vieillesse

L'AUBE TRANSPARENTE D'UN JOUR NOUVEAU. »230

Même si le sentiment d'exil est présent dans ces vers, la terre natale est associée à la figure maternelle par l'expression « Mère, sois bénie » et la métaphore du coucher du soleil contenue dans « le soir rouge de ta vieillesse ». A cette métaphore s'ajoute une personnification de la terre natale qui vieillit. L'Afrique est la terre qui reconnaît ses enfants et les accueille. Cependant, l'Afrique se rapproche plutôt de l'allégorie de la mère que de la figure maternelle comme corps. La terre natale devient une image de la mère reliée à l'image religieuse par la bénédiction énoncée en début de strophe. L'Afrique se transforme ainsi en mère suprême qui par sa reconnaissance a un pouvoir libérateur d'une angoisse : « reconnais ton fils à l'authenticité de son regard, qui est celle de son cœur et de son lignage ». Hormis les louanges du poète adressées à sa terre natale par la bénédiction, Léopold Sédar Senghor prête à l'Afrique une existence corporelle. Il s'agit du poème *Femme noire* où le poète exprime cette association entre l'Afrique et le corps de la mère. De plus, la première strophe montre aussi le lien entre l'Afrique-mère et l'Afrique-femme :

« Femme nue, femme noire

Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est

230 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p65.

beauté !
J'ai grandi à ton ombre ; la douceur de tes mains
bandait mes yeux.
Et voilà qu'au cœur de l'Été et de Midi, je te découvre,
Terre promise, du haut d'un haut col calciné
Et ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair
d'un aigle. »²³¹

L'attachement à la terre est montré par ce lien des sensations du poète envers sa terre. Ce sont elles qui amènent le poète à évoquer sa terre natale comme la figure maternelle. Celle-ci est associée à la douceur tandis que la féminité est en lien avec une beauté foudroyante. L'Afrique est les deux à la fois, elle a en elle une dualité qui lui donne un caractère pluriel. La terre natale devient alors une source d'images pour les poètes. De plus, à l'aspect humain de l'Afrique offert par Léopold Sédar Senghor, la terre natale se retrouve aussi dans d'autres éléments comme un « aigle ». Elle semble être présente dans le corps animal puisque le poète évoque sa terre natale qui est sa terre d'origine qui comprend tous les éléments qui le composent. C'est peut-être d'ailleurs une des raisons pour lesquelles l'Afrique est une dualité et non une seule et même image à chacune de ses évocations. L'Afrique est presque montrée comme un tout que le lecteur a l'impression de percevoir dans une multitude d'éléments.

Chez Aimé Césaire, la figure de la mère est également associée à la divinité : « Sainte Mère de Dieu » dans le poème « Tam-tam II ». C'est le caractère spirituel de la mère qui est dévoilé. Mais pour quelle raison cette association avec le spirituel est-elle faite ? Le cri du poète dans le poème *Tam-tam II* débute par un rythme répété à travers l'expression « à petits pas » sur les quatre

231 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p18.

premiers vers et s'achève par l'élévation que dénote l'« alleluiah ». La mère évoquée est peut-être simplement ce qui se rapproche de l'« orgasme des pollutions saintes » ressenti par le poète au rythme du tam-tam et non une association avec l'Afrique-mère. L'ambiguïté ne sera pas levée dans le poème et les deux lectures sont alors possibles. L'adjectif « saintes » et l'adresse « mère, sois bénie » peuvent être rapprochées dans la mesure où les deux expressions entrent dans la sphère religieuse. Il s'agit là de la première lecture qui élève la figure maternelle au rang de divinité. Mais elle paraît incomplète puisqu'elle met de côté le terme « orgasme » qui reste sans explication.

De plus, cette ambiguïté est nourrie par les vers suivants : « les ignames dans le sol marchent à grands pas de trouées d'étoiles / de trouée de nuit de trouée de Sainte / Mère de Dieu ». Au contraire, il peut s'agir d'un vers presque coupé dans la parole poétique par l'arrivée de ce que le poète appelle plus loin l'« orgasme des pollutions saintes ». En d'autres termes, le rythme du tam-tam emporte le poète, dans un premier temps par sa cadence qu'indique la répétition « à petits pas ». Puis, le poète l'exprime lui-même, le rythme commence à le transcender : « de trouée de nuit de trouée de Sainte / Mère de Dieu ». L'expression donne l'impression que le rythme crée un rythme appelant une hauteur céleste. Avant d'atteindre cette sensation de hauteur céleste, le poète décrit la répétition « à petits pas de » comme une parole bégayante : « à grands pas de trouées de paroles dans un gosier de / bègue ». Les « petits pas » sont devenus de « grands pas » pour les bègues. L'image du « gosier de bègue » peut être comprise par les mouvements rapides des mains sur le tam-tam : le rythme s'accélère jusqu'à s'emparer du poète dans l'expression finale : « orgasme des pollutions saintes / alleluiah »

L'association spirituelle de l'Afrique en tant que terre natale et de la « Sainte Mère de Dieu » est une association spirituelle car elle se forme dans l'esprit du poète. L'association de l'Afrique et de la chrétienté peut être une première lecture possible par le terme « Dieu ». Néanmoins, la relation entre la croyance et la mère pourrait s'établir dans l'orgasme évoqué par le poète. L'étymologie du

terme « orgasme » dévoile le fait d'être rempli : « être rempli d'ardeur » d'après le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Peut-on comprendre alors que cet orgasme se rapproche de l'ardeur poétique ressentie par le poète ? Peut-être, mais sans l'affirmer avec certitude. C'est la terre natale du poète qui lui donne l'élan poétique. Par le titre, le poète évoque une terre natale dont le rythme est omniprésent au point où celui-ci fait marcher des ignames : « les ignames dans le sol marchent à grands pas de trouées / d'étoiles ». De plus, la figure féminine, même si dans le poème il s'agit plutôt de la figure maternelle elle est aussi une figure féminine, est celle qui est aussi située au-dessus de tout à travers l'expression « Sainte Mère de Dieu ». Sa sainteté lui confère une hauteur que le dictionnaire Larousse confirme sur le terme avec la définition suivante : « attribuer à quelque chose un caractère sacré, noble, exceptionnel, le placer au-dessus de tout ». La figure maternelle est aussi une sorte de voûte céleste dans les vers suivants :

« les ignames dans le sol marchent à grands pas de trouées

d'étoiles

de trouée de nuit de trouée de Sainte

Mère de Dieu »²³².

Le syntagme « trouées d'étoiles » est associé à « trouée de nuits » ce qui laisse supposer que la deuxième expression désigne les étoiles. Puis, c'est l'expression « trouée de sainte Mère de Dieu » qui peut faire penser que la « Sainte Mère de Dieu » est elle aussi associée aux « trouées d'étoiles », c'est ce qui en fait une voûte céleste. L'expression « Sainte Mère de Dieu » traduit la sainteté et vient se poser sur une frénésie du poète en lien avec le rythme répétitif de l'anaphore. Chez Léopold Sédar Senghor, la femme est dans « Femme noire », tour à tour mère et objet de

232 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p51.

désirs: « j'ai grandi à ton ombre », « ta beauté me foudroie en plein cœur ». Léopold Sédar Senghor grandit dans une famille sère qui est une société matriarcale. La place de la femme dans l'œuvre de Léopold Sédar Senghor est donc importante. Cependant, c'est plutôt la figure féminine que la figure de la mère qui est présente. La figure féminine chez le poète Léopold Sédar Senghor est marquée par la sensualité. Le seul moment où la figure maternelle pourrait être évoquée chez le poète apparaît dans le poème « Nostalgie ».

« Gouttelettes blanches,
Lentes gouttelettes,
Gouttelettes de lait frais,
Clartés fugitives le long des fils télégraphiques,
Le long des longs jours monotones et gris,

Où vous en allez-vous ?
Où vous en allez-vous ?
A quel paradis ? Je dis : paradis,
Clartés premières de mon enfance
Jamais retrouvée »²³³.

L'apparition de la figure maternelle peut être indirecte à travers l'expression « gouttelettes de lait frais » faisant écho au nom « enfance ». Mais ce n'est qu'une lecture possible qui ne peut être vérifiée par d'autres occurrences dans d'autres poèmes de Léopold Sédar Senghor puisque la mère

233 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p357.

semble presque absente de son recueil *Œuvre poétique*.

En outre, la figure de la mère chez José Craveirinha devient une allégorie de la ville dans « Mamanô! » à la dernière strophe. La ville est vue comme une mère qui nourrit ses habitants: « ô... Mamanôôô...! ».

« cidade :

aonde está o órfão da mãe ainda viva

quase vestido quase morto

quase nu

pequeno xipocué chamando na nossa língua

- Ô ...Mamanôôô... ! Ô Mamanôôô... !

Naquela noite fatal que exportou

duzentos e vinte e cinco homens

e cinquenta e três mulheres

para as roças de S. Tomé ? »²³⁴

(Ville :

dans laquelle cet orphelin de mère encore vivante

presque vêtu presque défunt

presque nu

petit fantôme appelant dans notre langue

- Ô ... Mômooon... ! Ô Mômooon... !

dans cette nuit fatale qui a exporté

234 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p41.

deux cent vingt-cinq hommes

et cinquante-trois femmes

pour les plantations de S. Tomé?)²³⁵

Des hommes et des femmes quittent la ville pour un projet de répartition équitable de la main d'œuvre dans des endroits, les « roças » (« plantations ») où il en manque. C'est « le premier plan de développement pour Sao Tomé » selon *Lusotopie 1997* de Gerhard Seibert. José Craveirinha évoque ainsi, en associant la ville à la figure maternelle, la perte pour la ville de ses habitants comme s'ils étaient orphelins, sans mère. Pour le poète, la ville a une importance dans sa poésie. Un autre poème de José Craveirinha peut être lu avec l'association de la ville et de la mère même si cette association n'est pas directement énoncée. À la troisième strophe du poème « Jambul », il est possible de lire :

« Mãe ficou prenha.

Mãe geme no mundo fechado de mil ferros

Mãe está chorar lágrimas de sangue

Mãe está chorar sangue de sangue escravo

Mãe está chorar mas é « m'pongolo » de uputo

fermentando

Mãe está chorar até voltar a nascer

finalmente do ventre fermentado de suor

Jambul o terceiro homen

235 Traduction personnelle.

Jambul o homem da esperança

Jambul azagaia da Redenção. »236

(Mère a été enceinte.

Mère gémit au monde de mille fers

Mère est en train de pleurer des larmes de sang

Mère est en train de pleurer du sang de sang esclave

Mère est en train de pleurer mais est « m'pongolo » de uputoheroi

fermentant

Mère est en train de pleurer pour renaître

enfin du ventre fermenté de sueur

Jambul le troisième homme

Jambul l'homme de l'espérance

Jambul sagaie de Rédemption)237.

Une note de bas de page précise que Jambul est un « herói das lutas de ocupação que não aceitou o jugo do ocupante em Moçambique », c'est-à-dire un héros des luttes de l'occupation qui n'acceptait pas le joug de l'occupant au Mozambique. L'association entre la mère et la ville ou plutôt entre la figure maternelle et le pays du Mozambique peut être faite. Cette association rejoint la première idée énoncée plus haut de la mère-patrie. C'est un sentiment de liberté qui anime le héros Jambul et qui offre au Mozambique cette image de mère qui enfante Jambul.

La mère est aussi la mère d'origine chez José Craveirinha. En d'autres termes, elle est la

236 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p37.

237 Traduction personnelle.

terre d'origine. Il s'agit d'une personnification qui montre que l'Afrique est la mère pour le poète à travers l'expression « mãe Africa », dans le poème « Manifesto ». De plus, le poème fait apparaître l'Afrique se dessinant sur le visage du poète :

« Ah, Mãe Africa no meu rosto escuro de diamante
de belas e largas narinas másculas
frementes haurindo o odor florestal
e as tatuadas bailarinas macondes
nuas
na bárbara maravilha eurítmica
das sensuais ancas puras
e no bater uníssonos dos mil pés descalços. »²³⁸

(« Ah, Mère Afrique sur mon visage sombre de diamant
aux belles et larges narines viriles
tremblantes en puisant l'odeur forestière
et les danseuses makondées tatouées
nues
dans la barbare merveille eurythmique
de leurs sensuelles hanches pures
et dans le battement à l'unisson de leurs mille pieds déchaussés »)

238 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p33.

L'Afrique mère est associée au souvenir des odeurs et des sensations rythmiques et corporelles. La figure maternelle n'est pas dans ce poème de José Craveirinha un souvenir directement lié à l'enfance mais à des sensations qui semblent plus importantes pour le poète. Le poète ne se limite pas à cette filiation de sensations qu'il doit à l'Afrique mère. La figure maternelle est aussi une adresse dans le poème « Ode a uma carga perdida num barco incendiado chamado Save ». (« Ode à une cargaison perdue en une embarcation incendiée nommée Save »²³⁹): « mas nao desesperem maes » (« mais ne désespérez pas mères »). Dans ce poème, il s'agit des mères qui voient pour la dernière fois leurs enfants à bord du bateau Save:

« Mas não desesperem mães
não fiquem tristes pais e amigos e irmãos
não molhem de lágrimas de adeus os lenços brancos
noivas idílicas e entristecidas irmãs. »²⁴⁰

(« Mais ne désespérez pas mères
ne restez pas en peine parents et amis et frères
ne mouillez pas de larmes d'adieux les mouchoirs blancs
fiancées idylliques et sœurs attristées. »)²⁴¹

La figure maternelle est capable pour José Craveirinha de prendre différentes formes. Elle offre la sécurité, l'innocence, s'il s'agit de la terre natale. Elle est le signe de l'origine de l'homme et donc de son appartenance à un lieu. Elle marque un lien de filiation également. La confusion est

239 Traduction personnelle.

240 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p25.

241 Traduction personnelle.

aussi cultivée chez José Craveirinha.

Les poètes à l'étude ont à l'esprit que la figure maternelle est créatrice d'images et donc d'émotions. Ainsi, les associations faites par les poètes entre la figure maternelle et la terre natale marquent une appartenance originelle colorée d'émotions contrastées : à la fois le sentiment d'émancipation et de nostalgie du poète. Ce sentiment d'émancipation est aussi présent chez Aimé Césaire et tend vers une écriture libérée.

Le poète, dans *Tam-tam II*, par la répétition de « à petits pas » en début de poème, imitant le rythme du tam-tam, est entraîné dans un rythme effréné qui le transcende jusqu'à énoncer « les ignames dans le sol marchent à grands pas de trouées d'étoiles ». De plus, les ignames ne marchent pas sur le sol mais dans sol, ce qui semble assez surréaliste. L'appel de la « Sainte Mère de Dieu » permet au poète de trouver la parole: « à grands pas de trouées de paroles dans un gosier de bègue ». Le poète traduit d'ailleurs cette transe par la formule « orgasme des pollutions saintes ». Une impression d'écriture libérée de toutes formes de contraintes et presque inconsciente ressort du poème comme les jeux d'écriture des surréalistes. Ici, cela semble permis par le rythme du tam-tam. L'évocation de la « Mère de Dieu » et l'« alleluiah » final, qui étymologiquement signifie Dieu très haut, emmène le poète dans un mouvement d'élévation. L'image de la divinité maternelle est une source d'inspiration. De plus, l'élévation spirituelle est traduite par le transport du rythme du tam-tam. L'élévation vécue par le poète repose sur un enracinement dans la terre à travers des références au sol , comme « à petits pas », « secousse sismique », « le sol », « à grands pas ».

Ce lien fort qui unit le poète à sa terre natale est à nouveau exprimé chez Léopold Sédar Senghor. La figure maternelle chez Léopold Sédar Senghor est dotée d'une douceur et d'une nostalgie en lien avec l'enfance. Le poème « Ndessé » met en valeur un terme wolof signifiant la

nostalgie, la mélancolie²⁴². Le fils qu'est le poète se dresse devant sa mère mais il a changé, il est dénaturé par l'aliénation européenne : « voici que je suis devant toi Mère, soldat aux manches nues / Et je suis vêtu de mots étrangers, où tes yeux ne voient qu'un assemblage de bâtons et de haillons »²⁴³. Le poète se présente comme un homme que l'on a arraché à sa patrie par analogie aux vêtements déchirés qu'il porte. Léopold Sédar Senghor exprime corporellement le ressenti de la déchirure de l'homme expatrié. La rupture entre le monde de son enfance et le monde connu en tant qu'homme est marquée par l'incompréhension langagière.

La figure de la mère est aussi celle qui renvoie au poète le fait qu'il soit étranger à lui-même : « je ne suis plus qu'un enfant qui se souvient de ton sein maternel et qui pleure » dans le poème « Ndessé ». Ces propos renvoient peut-être aussi au passé du poète qui a dû quitter sa terre natale pour les études : « tout au long de son séjour à Tours, l'administration coloniale continuait de considérer avec bienveillance l'évolution de la carrière de Senghor. C'est elle qui, après tout, continuait à le soutenir financièrement, ce qui lui permettait ainsi de garder une chambre à Paris où il se rendait pour poursuivre ses études linguistiques et ethnographiques »²⁴⁴. Cette séparation a sans doute causé un manque pour le poète.

Mais la figure de la mère peut prendre d'autres formes. Dans le même poème de Léopold Sédar Senghor, elle est à la fois le pays natal et la mère de l'enfance du poète. Les premiers vers du poème « Ndessé » : « ta saison belle avec sept fois neuf ans sans nuages et les greniers pleins à craquer de fin mil » renvoie au pays natal, mais le nom « mère » prête ainsi à la confusion puisque le poète se décrit ainsi : « voici que je suis devant toi Mère, soldat aux manches nues ». Le lien de filiation peut donc être envisageable entre le poète et cette Mère, bien qu'il soit un lien symbolique. Cependant, ce lien de filiation n'est-il pas seulement un lien originel avec la terre du poète ? La

242 Adopo Achi, Aimé, *Le lexique dans l'oeuvre poétique de Senghor : ancrage culturel et ouverture sur le monde*, ENS d'Abidjan, p5, <http://www.ltml.ci/files/articles/ADOPO%20Achi.pdf>.

243 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p85.

244 Vaillant, Janet G., *Vie de Léopold Sédar Senghor*. Noir, Français et Africain, Paris, Karthala, 2006, p157.

figure maternelle n'est ainsi plus la mère au sens charnel, mais l'idée de mère. La figure maternelle devient plutôt symbolique.

Cependant, le retour vers la mère ou le souvenir de la figure maternelle agit aussi contre l'aliénation vécue par les peuples africains. Ce souvenir est un moyen de garder présentes dans la mémoire du poète ses racines. Seulement, l'image symbolique de la mère chez Léopold Sédar Senghor est aussi peut-être ce qui amène le poète à renouer avec des forces vitales. « A l'appel de la race de Sabba » offre au lecteur dès les premiers vers un appel incessant de la Mère-Afrique au plus profond du poète : « mère, sois bénie ! / J'entends ta voix quand je suis livré au silence sournois de cette nuit d'Europe ». Cette force est présente à l'esprit du poète qui ne peut lutter contre celle-ci ; il est même dans le besoin de la ressentir. Ce besoin est présent à un tel point que le lien entre la figure maternelle et le poète est charnel à la lecture du poème « Ta lettre » de Léopold Sédar Senghor. Le poète se décrit en train de marcher sur le sol de sa terre : « le sable sous la paume de mes pieds : le baiser de la terre maternelle ». C'est cette force ressentie par le poète qui peut être lue comme étant sous-jacente au choix de l'adjectif « maternelle ». La figure maternelle peut aussi être liée à une personne réelle. C'est en tout cas ce que l'on trouve dans un poème de José Craveirinha.

Dans un de ses poèmes, le poète José Craveirinha met en avant la femme comme mère: *Carta para a mae dos meu filhos* (« Lettre à la mère de mes enfants »). Maria de Lurdes et José Craveirinha étaient liés par une histoire sportive. Le poète avait remarqué les performances sportives de Maria de Lurdes et lui avait permis de bénéficier d'une bourse sportive pour sa passion de l'athlétisme. Par ses exploits, elle est devenue une icône du Mozambique. Quoi qu'il en soit, le poème est consacré aux deux rôles de Maria de Lurdes et les vers « Santa / minha esposa Maria de Lurdes /mae dos meus filhos » reviennent dans le poème en début de strophe comme une prière, (Sainte / ma femme Maria de Lurdes / mère de mes enfants). La figure maternelle est porteuse d'un héritage et donc d'une transmission. C'est en cela que José Craveirinha la métamorphose en

Afrique, la terre d'origine. Les fils seraient les habitants du Mozambique et Maria de Lurdes incarnerait la terre natale du poète. Ici, ce ne sont que des hypothèses par analogie avec les analyses précédentes des poèmes de Léopold Sédar Senghor et d'Aimé Césaire.

De plus, si elle est la terre d'origine, elle est aussi la terre nourricière. L'athlète est un exemple par son héroïsation. Sans en être consciente, elle est un symbole de réussite pour le Mozambique. Elle encourage ainsi la naissance d'autres exploits sportifs. Le lecteur averti ne voit-il pas un amalgame choisi entre la femme du poète José Craveirinha qui porte le même prénom et l'athlète ? De la sorte, José Craveirinha suggère à la fois l'idée de mère comme une mère universelle dans la représentation qu'il en fait et à la fois l'idée de femme porteuse d'une élévation par la réussite professionnelle qu'elle incarne. La mère et la femme sont ainsi rapprochées pour le poète. La représentation poétique de Maria de Lurdes montre qu'elle a ses fils qui la soutiennent. Ces fils sont les Mozambicains. Maria de Lurdes devient presque une terre-mère.

L'image de la terre-mère rejoint la pensée de François Sabbathier dans le *Dictionnaire pour l'intelligence des auteurs classiques, grecs et latins*. D'après l'auteur, Terra est la « femme d'Uranus ou du Ciel, dont elle eut, selon les mythologues, beaucoup d'enfants, parmi les²⁴⁵quels on compte les dieux et les géants. Les anciens la prenaient pour la mère universelle de toutes choses. » Cette représentation originelle permet aux poètes de montrer un attachement premier à la terre natale. Le poète retrouve une sorte de symbiose avec la terre. Dans cette conception du lien entre le poète et la terre, il est ainsi naturel de rencontrer des métaphores végétales liées au corps humain, comme cela a pu être relevé dans la première partie. Le végétal prend ses racines dans la terre par analogie au poète. Le mouvement d'élévation est ainsi retrouvé chez Aimé Césaire dans le poème « Tam-tam II ». La terre est celle qui fait grandir ce qui se trouve sur son sol ; le poète débute le poème « Tam-tam II » par de « petits pas » et termine par un « alleluiah ».

²⁴⁵ Sabbathier, François, *Dictionnaire pour l'intelligence des auteurs classiques, grecs et latins*, Tome sixième, Paris: Seneuze, 1769, p381.

José Craveirinha évoque également la mère biologique et la terre du Mozambique sous l'apparence d'une mère dans son poème « Mãe ». Le poème est traduit par Alexandre Coly dans sa thèse sur *La réception de la négritude en Afrique lusophone*. La première strophe présente la figure du poète éloignée de sa terre natale, en souffrance :

« Minha Mãe:

Trago a resina das velhas árvores

da floresta nas minhas veias

E a sina de nascença

no meio das baladas à volta da fogueira

tu sabes como é sempre uma dor nova

sabes ou não sabes, minha Mãe? »²⁴⁶

« Maman:

Je porte dans mes veines

la sève des vieux arbres de la forêt

et le destin de naissance

au milieu des danses autour du feu

tu sais que c'est une nouvelle douleur

tu sais ou le sais-tu ou non, Maman ? »²⁴⁷

246 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p94.

247 Coly, Alexandre, sous la direction de Neiva, Saulo et Haydara, Abou, *La réception de la négritude en Afrique lusophone*, 2015, p199.

José Craveirinha montre l'attachement du poète à sa terre natale inscrite dans ses veines. Cependant, cette douleur évoquée est aussi un souvenir agréable puisqu'à la quatrième strophe le vers « o maravilhoso maheu das tuas canções » est traduit par « le merveilleux maheu de tes chansons ». Ce qui constitue le poète, ce qui est inscrit dans ses veines est aussi ce qui est révélée par la poésie. La poésie permet l'écriture de cette inscription corporelle.

L'idée de la terre-mère pourrait donc être étroitement liée à la poésie elle-même. En d'autres termes, le poète révèle ses émotions, ses sensations, c'est-à-dire ce qui le constitue profondément par la poésie. Dans « À l'appel de la race de Saba », la mère est chez Léopold Sédar Senghor une révélatrice d'une sorte de pureté: « Reconnais ton fils à l'authenticité de son regard »²⁴⁸. Les yeux deviennent des objets de reconnaissance de l'authenticité. L'acculturation a voulu effacer cette dernière. La mère semble être celle qui délivre du fardeau le fils qui se présente à elle. Ce fardeau est ce qui a été fait de l'homme privé de ses racines. Ainsi, la poésie et l'idée de la mère peuvent être rapprochées. La mère est presque mythifiée puisque c'est elle qui incarne la force de révélation dans le poème de Léopold Sédar Senghor. Le fait que la mère qui est évoquée chez les auteurs à l'étude dépasse l'idée de mère existant physiquement face au poète lui confère un caractère presque universel.

Un autre exemple d'universalité peut être rencontré dans un poème de Léopold Sédar Senghor. Le poète va jusqu'à bénir la mère (« Mère, sois bénie ! ») exprimant ainsi sa reconnaissance envers sa terre natale (« j'entends ta voix quand je suis livré au silence sournois / de cette nuit d'Europe ») en début de chaque partie des sept strophes qui composent le poème « À l'appel de la reine de Saba ». Ce vers qui agit comme un refrain est une manifestation d'universalité puisque la mère est ici une figure universelle et non la mère particulière du poète. C'est dans cette perspective d'universalité que le poète Léopold Sédar Senghor mêle la figure maternelle et la figure

248 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p65.

féminine.

La femme incarne plusieurs rôles, à la fois rassurante et sensuelle. Le poème « Femme noire » est d'ailleurs marqué par cette ambivalence de la femme. La première strophe du poème, déjà citée plus haut, fait apparaître ce double rôle à travers la couleur de la peau. Ainsi, c'est la nudité de la femme qui crée cette double description de sensualité et de réconfort. Cette frontière peu nette entre les deux figures se rencontre également chez d'autres auteurs que Aimé Césaire, José Craveirinha et Léopold Sédar Senghor. Eno Belinga l'affirme par exemple dans son ouvrage *La prophétie de Joal* :

« À notre Dame de la Négritude

Femme nue, Femme noire

Mère éternelle

Révélee par le prophète de Joal »²⁴⁹

La femme est bien les deux figures à la fois. Par sa nudité, elle est l'incarnation de la beauté et par son rôle maternel elle est « éternelle ». La mère est mythifiée par le simple fait qu'elle soit considérée comme un être presque au sens religieux d'après le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. En d'autres termes, cet être prend le sens « d'une idée d'éternité, d'absence de commencement et de fin ». De plus, le terme « prophète » vient accentuer le sens religieux attribué à la « Mère ». Joal est une terre africaine au Sénégal qui se nomme plus exactement Joal Fadiouth au bord de l'océan Atlantique. L'idée de la mère est bien liée à la terre africaine aussi. Mais si les auteurs à l'étude entrent dans cette conception de la femme et de la terre-mère dans leurs poèmes, comment cette idée de la femme se détache-t-elle chez eux ? Quels sont les éléments qui

249 Eno Belinga, Samuel-Martin, *La prophétie de Joal*, Yaoundé, Clé, 1975, p5.

font que leur poésie est particulière sur ce point ?

L'observation des poèmes plus haut a déjà répondu en partie à la question, à savoir que, notamment José Craveirinha établit une correspondance entre Maria de Lurdes et la figure maternelle. Le poète associe une personne réelle en chair à l'idée de mère. Se détachant de la figure maternelle, Léopold Sédar Senghor entretient un questionnement chez le lecteur qui est contenu dans la section *Par-delà Éros* du recueil *Chants d'ombre*. Le poète emploie le tutoiement : « c'est bien la lenteur de tes mains et la douceur galbée de ta caresse qui ne bouge / Égyptienne ! ». La figure de la femme sensuelle semble célébrée mais sans certitude pour le lecteur. Il peut y avoir un lien établi entre le poème sérère au début et le poème de Léopold Sédar Senghor qui suit :

« Kâ naMâyâi féla-x-am :

Kaso faé nyapógma dyègânum »

Ces deux vers sont traduits dans le recueil par Léopold Sédar Senghor comme ceci :

« Oui, tout ce qui est de Mâyâï me plaît

La prison que je recherchais, je l'ai ».

Et lorsque le lecteur regarde attentivement les titres des poèmes qui suivent ce poème sérère, il constate un désir d'ailleurs : « C'est le temps de partir, départ, vacances, par-delà eros ». Deux poèmes semblent y faire exception. Il s'agit du poème « Visite » et de « Chant d'ombre ». La terre deviendrait-elle l'image de la femme sensuelle ? Il serait possible de le lire dans les vers suivants par exemple : « Ah ! Laissez-moi l'arracher, son âme, dans un baiser comme le Vent d'Est

destructeur / Pour la déposer à vos pieds, avec les richesses fabuleuses de l'esprit et des terres nouvelles ». Ce désir d'ailleurs présent chez le poète est à la fois mêlé de sensualité liée à la terre et aux corps. Mais alors quel lien établir avec le poème sérère qui évoque une prison ? La seule information dont il est possible de disposer c'est en se référant à l'article *Lexique de Léopold Sédar Senghor : Chants d'ombre, Hosties noires, Ethiopiques, Nocturnes* de Jean-René Bourrel paru dans L'information grammaticale n°33, en 1987 à la page 29. L'élément de réponse concernant le nom « Mâyâi » est qu'il s'agit d'un prénom sérère. A partir de là toutes les hypothèses sont possibles. Est-ce un prénom féminin ? La prison évoquée est-elle en lien avec une figure féminine portée par le désir, que ce désir soit lié au corps ou à l'ailleurs ?

La femme est moins présente dans les poèmes d'Aimé Césaire. Débris est l'un des poèmes qui montrent au lecteur le détachement du poète de la figure maternelle et une figure féminine entre extase et mort. Pour ne donner qu'un exemple de ce poème qui sera étudié plus en détail par la suite, voici une strophe étonnante :

« c'est la mer ma chère cariophylle et vierge moussant vers
l'hermaphrodite Rien ses excellentes feuilles de femme
et de renoncule où s'accomplissent des spermatozoïdes
d'oiseau parfait »²⁵⁰.

La femme est associée à la nature et semble dans ce poème apporter une renaissance dans les débris évoqués par le titre. Le lecteur se retrouve face à ce qui peut sembler être une sorte d'accouplement des éléments de l'environnement. La nature est également en partie féminisée par le groupe nominal « ses excellentes feuilles de femme ». C'est en cela que le poète Aimé Césaire

250 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p44.

s'écarte de la figure maternelle et féminine puisque la figure féminine n'est plus un être de chair mais une idée.

1.2 La femme

Hormis la mère, la figure féminine prend aussi l'apparence de la femme avec ce qu'elle implique de sensuel. La figure féminine chez les trois auteurs recouvre plusieurs aspects à tel point que des poèmes entiers lui sont consacrés. Elle est à la fois une source d'inspiration telle une muse, une métaphore de la poésie et elle se révèle être aussi un objet de désirs à travers un certain érotisme. De plus, lorsque l'environnement autour du poète évoque la sensualité, il y a un lien avec la féminité ; c'est en tout cas ce qui a été vu précédemment chez Aimé Césaire dans le poème « Débris ».

Il s'agit à présent d'observer cette part de féminité chez les poètes à l'étude et d'envisager une tentative d'explication de ce lien entre l'environnement, le poète et l'idée de féminité.

Léopold Sédar Senghor paraît être le poète qui évoque le plus souvent la femme. Il suffit de regarder les titres de ses poèmes : « Femme noire », « Femmes de France », « L'absente », « Ce long voyage ma Sopé ! », « Je m'imagine ou rêve de jeune fille », « Chant pour Jackie Thompson », « Les Djerbiennes », « Elégie pour la reine de Saba », « A la négresse blonde », « A une Antillaise ». Ces titres ne sont que des exemples parmi d'autres titres de poèmes de Léopold Sédar Senghor. D'autres titres poèmes font appel à l'imagination du lecteur sur la présence possible de l'évocation de la femme. Il s'agit des titres suivants par exemple : « Ta lettre sur le drap », « Ta

lettre ma lettre », « Ta lettre ». Aimé Césaire et José Craveirinha semblent plus discret et glissent l'évocation de la femme dans leurs poèmes plus que dans les titres de ceux-ci.

La métaphore de la poésie liée à la femme se rencontre dans le poème « Femme noire » :

« Femme nue, femme obscure

Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir,

bouche qui fais lyrique ma bouche

Savane aux horizons purs, savane qui frémis aux

caresses ferventes du Vent d'Est

Tam-tam sculpté, tam-tam tendu qui gronde sous les

doigts du vainqueur

Ta voix grave de contralto est le chant spirituel de

l' Aimée. »251

Cette deuxième strophe du poème dévoile l'origine du lyrisme du poète qui est une origine féminine par l'allitération créée par la lettre « f » dans les termes suivants : « femme », « fruit », « ferme », « fais », « frémis », « ferventes ». Le premier terme étant « femme », le lecteur peut établir ce lien. Le chant de la femme va jusqu'à devenir un « chant spirituel ». La femme semble divinisée. Le poème de Léopold Sédar Senghor montre le lien entre le paysage et le corps par des termes comme : « frémis », « caresse ». Le poète implique le corps dans la description du paysage. Ce corps qui est un corps féminin donne une certaine sensualité au paysage. Cependant, la divinisation de la femme revient dans la dernière strophe :

251 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p18.

« Femme nue, femme noire,
Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe dans
l'Éternel
Avant que le destin jaloux ne te réduise en cendres
pour nourrir les racines de la vie. »²⁵²

C'est le poète lui-même qui désire élever la beauté de la femme noire au rang de beauté figée et ainsi la sacrifier d'une certaine manière. En fixant cette beauté, le poète tente de lutter contre le temps qui la modifie, et c'est d'ailleurs ce qu'il évoque dans cette strophe dans le vers suivant : « avant que le destin jaloux ne te réduise en cendres ». Ainsi, une lecture précédente liait la femme à une muse pour le poète. La lecture qui suit serait de voir en cette fixité de la femme, la fixité de la poésie et de l'instant décrit. Cet instant étant attaché à une émotion, qui peut être de l'extase face à la beauté féminine de la femme noire, c'est aussi en quelque sorte l'émotion qui souhaite être figée par le poète.

La femme est alors cet être à la fois muse et à la fois charnel pour le poète. Il est tentant de comprendre cette figure féminine comme une métaphore de la poésie mais Léopold Sédar Senghor décrit aussi la femme de manière sensuelle. C'est son corps qui semble révéler une certaine beauté africaine :

« Ah ! qui me rendra
L'arc frémissant des seins de Salimata Diallo,

252 Op cit, p19.

Sa taille amicale

Et l'opulence fine de ses hanches ?... »253

Ce poème dont le titre, « Beauté peule », évoque la beauté africaine se compose de quatre vers. Le lecteur lit une attirance physique entre le poète et la femme décrite qui est nommée Salimata Diallo. A ce jour, aucune information sur ce nom n'a pu guider une explication sur cette attirance corporelle. La femme et le poète semblent étroitement liés.

La figure féminine est aussi l'objet de désirs dans « Élégie pour la reine de Saba ». La femme va jusqu'à s'adresser directement au poète.

« Et tu courus à moi dans une trémulsion de la nuque à

tes talons roses

Descendant bas si bas, sur tes genoux à mes genoux

Chantant le chant qui m'ébranle à la racine de l'être :

« Dis-moi mon Sage mon poète, ô dis-moi les

paroles d'or

« Qui font poids et miracle dans mon sein.

« Que ton rythme et la mélodie en disposent les

sphères dans le charme du nombre d'or ! »254

La femme demande les paroles du poète presque en le suppliant. D'ailleurs cette demande se fait dans la « trémulsion de la nuque », un mouvement de la nuque qui ressemblerait au

253 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p355.

254 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p338.

tremblement de la trémulation et qui est inexistant dans le Trésor de la Langue Française. D'après la revue *Ethiopiennes*, numéros 72 à 73 de la Fondation Léopold Sédar Senghor de 2004, il s'agirait d'un « doublet de trémulation »²⁵⁵. L'attirance évoquée plus haut entre la femme et le poète est aussi une attirance de l'esprit qui procure des sensations corporelles comme le tremblement. Dans ce poème, l'attirance est proche d'une union charnelle avec le poète voire d'un appel à cette union.

« De nouveau tes genoux fléchis au bout des longues

jambes galbées

Nerveuses sous l'ondoiement des épaules, oh ! le roulis

rythmé des reins

Je dis les labours profonds du ventre de sable.

Je me souviens de mon élan à ton appel, jusqu'à

l'extase

Des visages de lumière, quand tu reçus, angle ouvert

cuisse mélodieuses

Le chant des pollens d'or dans la joie de notre mort-

renaissance. »

Le poète évoque son élan « jusqu'à l'extase » en conséquence des mouvements corporels de la femme qui est la reine de Saba. Cette description de l'union entre les deux êtres participe presque au retour du lien entre *eros et thanatos* par la « mort-renaissance ». Entre l'amour des paroles du poète pour la reine de Saba et l'attirance charnelle du poète envers elle, la femme se présente comme un être qui brise les frontières de plusieurs mondes.

255 Fondation Léopold Sédar Senghor, *Ethiopiennes*, n°72 à 73, 2008, p165.

L'image féminine se définit aussi par la sensualité et l'« extase » chez Leopold Sédar Senghor. Au sens étymologique du terme, le poète en extase est le poète qui renaît, qui est hors de lui grâce à la figure féminine qui se transforme sous cet angle en muse et l'accompagne dans la création: « quand ta bouche odeur de goyave mûre, tes bras boas / m'emprisonnent contre ton cœur et ton râle rythmé / Lors je crée le poème: le monde nouveau dans la joie / pascale »²⁵⁶. L'acte charnel aboutit à une analogie entre la création poétique et la résurrection chrétienne. C'est par sa muse que le poète naît pour la deuxième fois. L'adjectif « pascale » est issu de *pascua* en latin signifiant nourriture et donne un nouvel éclairage sur la signification poétique de la femme. Le poème est une nourriture suave. La muse devient l'amante du poète parce que le poète vit une véritable union charnelle avec la poésie.

Le corps féminin se transforme sous le regard du poète. La femme est à la fois écoute par le chant et mélodie dans les vers évoqués plus haut, odeur, et toucher. La figure féminine n'est pas qu'une beauté à contempler, elle est aussi un instant à vivre dans le sens où elle paraît être partout à la fois : dans le règne animal (« tes bras boas »), dans le règne végétal (« les bras les mains, comme une corbeille de fleurs »), dans la création d'un paysage (« secoue les hanches, et c'est la montagne volcan qui / tangué, cambre les lombes »). Le corps de la femme apparaît plutôt chez Léopold Sédar Senghor comme la traduction que le poète entretient entre le monde et lui-même par la voie poétique. Et si le corps féminin ne montrait que la séduction, l'attirance qui s'opèrent entre le poète et ce qu'il voit, cet instant aussi où le poète aurait envie d'entrer tout entier dans les objets de son regard ou de son imagination afin de mieux les cerner en les vivant ?

Elle est une sorte de toile sur laquelle le poète laisse libre cours à son imagination puisque le moindre espace corporel féminin se métamorphose en élément du monde. Presque tous les sens de l'homme y sont répertoriés. La femme est à la fois une étreinte avec le poète et également un

²⁵⁶ Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p340.

jaillissement des sens.

Cette sensualité que connaît le poète, empreinte d'odeurs et de couleur, disparaît quand le lecteur découvre le poème « New York ». Le poète décrit les femmes à travers la négation: « pas un sein maternel, des jambes de nylon. Des jambes / et des seins sans sueur ni odeur»²⁵⁷. Peut-être existe-t-il une comparaison entre la femme noire et les autres femmes finalement pour le poète, dans le sens où la nature de la femme de New York est loin d'elle. D'ailleurs, Léopold Sédar Senghor évoque plus loin dans le poème « des amours hygiéniques ». Le poète dévoile un premier aspect de New York qui n'est qu'une première vision puisque, par la suite, lorsque son regard entre dans les quartiers de la ville (« Manhattan », « Harlem ») il est question « de bruits de couleurs solennelles et d'odeurs flamboyantes ». Le poète énonce que le rythme de Harlem est le même que celui du tam-tam et que ce rythme vient du cœur de Harlem. Finalement, les premières impressions de la ville et des descriptions physiques des personnes rencontrées masquent un New York plus enfoui. Ainsi, le poète évoque l'intérieur du corps humain (le « sang », le « cœur ») afin de montrer que le véritable rythme vital est à l'intérieur de New York. C'est bien par l'intérieur du corps que passe le poète pour décrire une vérité existante, que ce corps soit un corps féminin ou non.

Le glissement entre le corps féminin caché sous des apparences et la ville avec ses immeubles imposants séduit le poète un temps : « c'est au bout de la troisième semaine que vous saisis la fièvre en un bond de jaguar / Quinze jours sans un puits ni pâturage, tous les oiseaux de l'air / Tombant soudain et morts sous les hautes cendres des terrasses ». Léopold Sédar Senghor fait reposer son poème sur une analogie entre les corps et l'apparence de la ville ainsi que l'absence de « puits » et de « pâturages », c'est-à-dire une absence d'eau et de nourriture, afin d'expliquer la recherche de ce qui est vital dans la ville de New York.

La femme est aussi admirée pour sa beauté nue chez José Craveirinha, comme cela était le

²⁵⁷ Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonaï, Seuil, 2006, p119.

cas chez Léopold Sédar Senghor. C'est le poème « Felismina » qui présente une sensualité féminine.

« Com música

e jogo de luzes como nos circos

desabotoa-te lentamente, Felismina

desabotoa-te ao cúmulo das regras do cabaré

desabotoa-te Felismina. »

Aqui na cidade

a cada milímetro do teu descaramento

vais evoluindo alvejada a focos na barriga

vais evoluindo cada vez mais nua

vais evoluindo com música e tudo

vais evoluindo de mamana mal vestida

em bem despida artista de *strip-tease*.

Com música da Europa

e jogo de luzes na tua nudez

vais evoluindo sem um único livro

vais evoluindo dentro deste circo

vais evoluindo Felismina ! »258

(Avec la musique

258 Craveirinha, José, *Obra Poética I, Grito negro*, Caminhho, 1999, p 85.

et le jeu de lumières comme aux cirques
déboutonne-toi lentement, Felismina
déboutonne-toi au maximum des règles du cabaret
déboutonne-toi, Felismina.

Ici dans la ville
à chaque millimètre de ton effronterie
tu vas évoluant ciblée au ventre par les projecteurs
tu vas évoluant de plus en plus nue
tu vas évoluant de maman mal vêtue
en artiste de *strip-tease* très déshabillée.

Avec la musique d'Europe
et le jeu de lumières dans ta nudité
tu vas évoluant sans un seul livre
tu vas évoluant à l'intérieur de ce cirque
tu vas évoluant Felismina!)²⁵⁹

La sensualité féminine est liée ici au métier dans les cabarets. La femme devient un objet désirable. Le corps féminin se met à exprimer un développement de la femme dans le milieu dans lequel elle se trouve. Ainsi, il n'est pas qu'un objet de désir mais plutôt un moyen de montrer une certaine pureté par la nudité. Cette même recherche de pureté était présente dans le poème « New York » De Léopold Sédar Senghor. Sans artifice, le corps féminin se transforme en la beauté que le poète souhaite saisir. Si les artifices tombent, l'écriture poétique se veut également dépourvue

259 Traduction personnelle.

d'artifices. Elle n'est pas pour autant simplement descriptive du corps féminin, elle renoue avec les sensations et devient intime. Cette bulle intime dans laquelle le lecteur entre dans sa lecture lui dévoile un poète au plus près de son écriture poétique. C'est en cela que la pureté était évoquée plus haut. Autant chez José Craveirinha la femme est nommée alors que chez Léopold Sédar Senghor elle est « femme nue, femme noire ». Si la femme est se trouve parfois au centre des poèmes chez les auteurs à l'étude c'est qu'il faut peut-être prendre en compte l'étymologie du terme sans pour autant ne voir qu'à travers celle-ci. Le Littré donne une explication sur une étymologie probable du terme « femme » : « du latin *foemina* ou *faemina* ; d'après les derniers étymologistes, d'un radical *foe*, qui se trouve dans *fœtus*, *fecundus*, et de *mina*, suffixe participial, de sorte que *foemina*, participe du moyen, signifierait celle qui nourrit, allaite.»²⁶⁰. En d'autres termes, la figure féminine serait celle qui nourrit le poète pour son écriture. Le *Trésor de la Langue Française* ne donne pas plus d'explication sur l'étymologie de ce terme, quant au Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales il n'y a pas d'informations éclairantes pour affirmer que la figure féminine serait un lien vers la création, à l'exception du terme latin *fecundus* qui rappelle que la femme enfante.

Le lecteur rencontre un poème d'Aimé Césaire intitulé *La femme et la flamme* fondé sur une paronomase. Le titre pourrait venir conforter l'idée de la femme se rapprochant de la création par la métaphore de l'élan poétique comme la flamme. Le poème présente « la femme » dans le titre et le déterminant article défini disparaît dans le poème. En voici un exemple dans le poème :

« Femme le temps qu'il fait

le temps qu'il fait peu m'importe

ma vie est toujours en avance d'un ouragan

tu es le matin qui fond sur le fanal une pierre de nuit entre les dents

²⁶⁰ Gannaz, François, www.littre.org (consulté le 14/02/2018).

tu es le passage aussi d'oiseaux marins

toi qui es le vent à travers les ipoméas salés de la connaissance d'un autre

monde s'insinuant

Femme

tu es le dragon dont la belle couleur s'éparpille et s'assombrit jusqu'à former

l'inévitable teneur des choses »²⁶¹

La femme chez Aimé Césaire n'est plus comme chez Léopold Sédar Senghor et José Craveirinha un corps féminin ; elle se dématérialise presque pour s'incarner dans différents éléments. Ainsi, la disparition du déterminant défini montre déjà que la femme est omniprésente avant d'entrer dans la description qu'en fait le poète. La femme dans ce poème n'incarne que des éléments évanescents : « le temps », « le matin », « le passage », « le vent », « le dragon dont la belle couleur s'éparpille ». La femme est indéterminée et insaisissable. Mais comment interpréter alors le titre du poème « La femme et la flamme » ? Peut-être est-il possible de se hasarder sur le sens du terme « flamme » ? En d'autres termes, la flamme est ce qui se consume et la femme se consume en un sens puisqu'elle incarne différents éléments éphémères. Cependant, évoquer la femme est une erreur et il faudrait plutôt parler de l'image de la femme. La femme semble aussi devenir la création par cette recherche de pureté dans la nudité chez José Craveirinha. Le poème plus haut de José Craveirinha montre un vers (« *vais evoluindo cada vez mais nua* ») qui associe la progression de la femme à sa nudité de plus en plus prononcée, comme si la femme se rapprochait progressivement d'une idée de création pure.

Cette création agit comme un souffle de connaissance vers un nouveau monde chez Aimé Césaire : « toi qui es le vent à travers les ipoméas salés de la connaissance d'un autre monde

261 Césaire, Aimé, *Ferrements et autres poèmes*, Lonrai, seuil, Poésie point, 1994, p120.

s'insinuant ». De plus, la figure féminine fait appel à une notion de séduction qui pourrait se lire dans le terme « s'insinuant ». La femme s'empare habilement du poète par analogie avec la création. Est-il nécessaire de revenir au nom commun « la flamme » contenu dans le titre afin d'y lire une sorte de fureur poétique ?

Léopold Sédar Senghor manifeste dans le poème *L'Absente* l'idée que la femme est une source d'inspiration poétique qui incarne cet élan poétique dont il est question par des associations.

« Car à quoi bon le manche sans la lame et la fleur sans

le fruit ?

Mais vous ô jeunes feuilles, chantez la victoire du Lion

dans l'humide soleil de Juin

Je dis chantez le diamant qui naît des cendres de la

Mort

O chantez la Présente qui nourrit le Poète du lait noir

de l'amour.

Vous êtes belles jeunes filles, et vos gorges d'or jeunes

feuilles par la voix du Poète. »262

Les associations faites par le poète mènent le poète à révéler que la parole poétique transforme les éléments : dans les deux derniers vers, les « jeunes filles » et les « feuilles » sont ainsi sensiblement identiques pour Léopold Sédar Senghor. Là, se trouve peut-être le désir de pureté lié à la création qui était évoqué plus haut. Retrouver une création sans que le regard du poète puisse se disperser parmi les différents éléments qui l'environnent devient complexe pour lui. Un

262 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p119.

des poèmes de Léopold Sédar Senghor qui interroge le lecteur est bien « L'Absente » puisque celui-ci malgré son titre évoque « la Présente ». L'Absente qui se présente en plusieurs poèmes, sept au total, évoque plusieurs fois la femme. Dans le premier poème, il est question de « jeunes filles aux gorges vertes », dans le deuxième poème, il s'agit de « jeunes filles aux longs cous de roseaux » et de « La Princesse en allée ». Le troisième poème présente la « Reine de Saba » alors que le quatrième poème évoque à nouveau des « jeunes filles ». Dans le poème suivant, il est question de « sa venue », peut-être en lien avec le poème précédent. S'agirait-il de la venue de la « Reine de Saba » ? Les deux derniers poèmes font apparaître à nouveau les « jeunes filles ». Cependant, si « l'Absente » figure dans les poèmes, ce n'est qu'aux deux derniers poèmes que « la Présente » apparaît. C'est elle qui anime la parole poétique par son chant entendu par le poète : « O chantez la Présente qui nourrit le Poète du lait noir / de l'amour ». La figure féminine absente physiquement est ainsi bien présente pour le poète, et c'est le premier poème parmi les sept présents qui communique cette présence-absence.

« Jeunes filles aux gorges vertes, plus ne chantez votre

Champion et plus ne chantez l'Élancé.

Mais je ne suis pas votre honneur, pas le Lion témé-

raire, le Lion vert qui rugit l'honneur du Sénégal.

Ma tête n'est pas d'or, elle ne vêt pas de hats desseins

Sans bracelets pesants sont mes bras que voilà, mes

mains si nues !

Je ne suis pas le Conducteur. Jamais tracé sillon ni

dogme comme le Fondateur

La ville aux quatre portes, jamais proféré mot à graver

sur la pierre.

Je dis bien : je suis le Dyâli. »263

Ainsi, la figure féminine est toujours cette voix qui donne au poète son inspiration sans qu'il ait la prétention de la posséder. L'explication de la position du poète par rapport à l'inspiration qu'il reçoit passe par le corps. De plus, il est une nouvelle fois question de nudité, non pas une nudité féminine cette fois-ci mais bien celle du poète : « mes mains si nues ». La nudité devient un principe de communicabilité à la fois pour montrer que le poète est vierge de toutes lectures préalables aux voix féminines qu'il évoque comme un souffle dans le septième poème : « les mots s'envolent et se froissent au souffle du Vent / d'Est, , comme les monuments des hommes sous les bombes soufflantes ». Le poète se présentant comme le Dyâli, c'est-à-dire comme « un griot de cour » d'après *Le lexique dans l'oeuvre poétique de Senghor : ancrage culturel et ouverture sur le monde* d'Aimé Adopo Achi à l'ENS d'Abidjan.

Léopold Sédar Senghor éprouve une telle fascination pour la féminité dans l'Absente que la femme en vient à prendre la forme du serpent mamba qui intrigue par son regard (« Salut à la Présente qui me fascine par le regard noir du / mamba, tout constellé d'or et de vert / Et je suis colombe-serpent, et sa morsure m'engourdit / avec délice »). Le poète semble happé par ce serpent puisqu'il est à la fois « colombe » et « serpent ». Le supplice de sa morsure en devient doux pour le poète qui aime sentir la présence féminine qui, comme cela a été vu plus haut, est la création.

Ainsi, le corps devient un principe de communicabilité et la création et donc l'écriture passe par le corps. Le corps qui au départ paraissait être simplement un sujet d'écriture est ce par quoi le poète écrit.

La femme chez José Craveirinha est jeune dans « Elegia a uma mulher de seis anos »

263 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p114.

(« Élégie à une femme de six ans »264).

« Uma vida de seis anos
samente
e os grande olhos abertos para um mundo
preenchido pela voz de cocuana Zelina.

Uma vida de seis anos
uma vida
sem roliças bonecas fabricadas no estrangeiro
e embalando nos bracinhos magros
a sua boneca inteligente de carolo de milho
no dia da viagem comprida de cocuana Zelina
para as terras do medo e do mistério
das história de quizumbas
e guerreiros zulos
matando leões com azagaias »265

(Une vie de six ans
seulement
et des grands yeux ouverts vers un monde

264 Traduction personnelle.

265 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p133.

rempli de la voix de grand-mère Zelina.

Une vie de six ans

une vie

sans poupées potelées fabriquées à l'étranger

et berçant dans ses petits bras maigres

sa poupée intelligente en grains de maïs

le jour du long voyage de grand-mère Zelina

vers les terres des peurs et des mystères

des histoires de zombis

et de guerriers zoulous

tuant les lions à la sagaie »)²⁶⁶.

Cependant, la petite fille n'est pas une simple évocation de l'enfance, elle paraît être une réelle description de la vie des enfants dans les banlieues mozambicaines. Le titre de José Craveirinha interpelle puisque « *mulher* » se traduit par le nom commun femme. Est-ce pour signifier que l'enfant deviendra une femme et qu'elle est un témoin de ce qui se passe autour d'elle par son regard ? Même si le mot choisi est celui désignant la femme et non la fille (« *menina* », « *rapariga* »), c'est bien un regard innocent sur le monde dans la première strophe dont il est question. Néanmoins, le corps de la figure féminine n'est pas évoqué hormis à travers la poupée créant ainsi le contraste entre les bras maigres des enfants et la corpulence de la poupée. Le poète a peut-être souhaité donner une image plus réaliste de la vie des enfants. Et c'est à travers le corps qu'il montre des inégalités. Le lecteur est bien loin de la sensualité féminine d'Aimé Césaire et de

266 Traduction personnelle.

Léopold Sédar Senghor.

Ailleurs, dans d'autres poèmes de José Craveirinha, des femmes ayant marqué le poète sont nommées: « Joana d'Arc » dans *Africa*, « madame Curie », « Valentina Tereskova », « Maria Joao », « Maria de Lurdes ». Ce sont des femmes qui symbolisent une avancée, une révolte, une réussite sociale. La femme n'est pas simplement une figure de la féminité qui représenterait toutes les autres. Certaines femmes ont été connues par le poète José Craveirinha, comme Maria de Lurdes. Quant à Léopold Sédar Senghor, il donne le nom de ses trois muses: Koumba Ndiaye, Siga Diouf et Marône Ndiaye, ce qui montre que la culture orale de l'enfance du poète est très présente par ses trois poétesses qui l'ont bercé. Les poètes ont ainsi grandi avec des figures féminines qui portent en elles un espoir, une beauté. Chez Aimé Césaire, la femme est insaisissable dans « La femme et la flamme ». Le titre même du poème crée avec la paronomase un effet de rapprochement des termes « femmes » et « flamme » et rejoint l'idée d'une figure féminine créatrice de poésie. Dans le poème d'Aimé Césaire la femme incarne différents éléments : « le vent », « le passage aussi d'oiseaux marins », « le matin » jusqu'à ce que le poète crée une confusion sonore dans les derniers vers :

« Femme liant de misaine beau revenant
casque d'algues d'eucalyptus
l'aube n'est-ce pas
et au facile des lisses
nageur très savoureux ».

Deux termes se rapprochent sur le plan sonore : « des lisses » et délices. Le lecteur peut se

méprendre sur l'orthographe du terme s'il n'a pas le poème sous les yeux. Peut-être est-ce une analogie des sensations délicieuses du poète face à la figure féminine. Le poète éprouve sans doute une sensation enivrante dans cette confusion. Dans le poème cité, l'adjectif savoureux induit le lecteur sur la piste de la mauvaise orthographe de « des lisses ». Il y a probablement une confusion orthographique en analogie avec la confusion de l'aspect physique de la femme. Dans ces quelques vers de « La femme et la flamme », Aimé Césaire réalise un prolongement entre la femme, la nature et la mer par l'expression « casque d'algues d'eucalyptus ». Elle se métamorphose en une figure centrale qui lie les éléments autour d'elle et devient par le regard du poète une composition organique totalisante puisque dans ce poème les quatre éléments sont évoqués en lien avec la femme. C'est ainsi que la figure féminine devient la création plus qu'une femme physique.

La relation organique qui lie la femme au poète est inévitable selon René Ménéard: «si le poète ne laisse pas la Poésie l'habiter organiquement, mieux vaut qu'il [y] renonce »²⁶⁷. Peut-être que le moyen d'être habité par la poésie est de la rapprocher d'un élément du monde connu du poète, comme la femme, ainsi une véritable union organique peut se réaliser entre la femme et le poète où une sorte d'explosion de sens fait naître l'écriture poétique. Cette union recherchée avec la poésie est aussi l'image du poète, maillon de la chaîne qu'est le monde, qui tente de comprendre le maillage et de le retrouver sensiblement. Chez Léopold Sédar Senghor, la femme possède des « bras de boas ». La nature devient ainsi une véritable présence pour le poète dans une relation fusionnelle avec elle. Au même titre qu'elle est une mère, la femme est porteuse d'un monde à la fois végétal et animal chez Léopold Sédar Senghor, un monde sensuel.

La figure de la femme est donc étroitement liée au poète. Mais la femme ne demeurerait-elle pas une figuration du regard du poète sur le monde ? Il est certain que ce n'est pas seulement l'étreinte charnelle avec la femme qui est évoquée par Aimé Césaire mais plutôt l'étreinte poétique

²⁶⁷ Ménéard, René, *La condition poétique*, coll. Espoir Nrf, Gallimard, 1959, sic («si le poète ne laisse pas la Poésie l'habiter organiquement, mieux vaut qu'il la renonce »), p12.

entre le monde et le poète. Le regard du poète dépasse la constatation pour entrer dans les choses et révéler leur essence. De ce qu'Isabelle Ville appelle un « divorce permanent »²⁶⁸ entre le poète et le monde pour expliquer la naissance de la poésie il n'y en a qu'une simple révélation chez les trois poètes à l'étude. En d'autres termes, Isabelle Ville explique que le poète qui tente de se détacher du monde pour l'objectiver échoue parce qu'il est pleinement rattaché à ce monde. Isabelle Ville ajoute que la poésie naît dans un temps bref de ce divorce qui s'opère.

Aimé Césaire, José Craveirinha et Léopold Sédar Senghor transmettent l'idée que le poète est par essence partie intégrante du monde qu'il décrit. Or, les poètes ne sont pas les seuls à être attachés à ce monde, les hommes le sont, de manière inconsciente peut-être. De ce fait, la quête poétique de saisir un objet quel qu'il soit dans sa totalité semble complexe. Malgré la perception, prise de conscience réelle d'un objet résultant des sensations, les poètes qui saisissent une partie d'un objet se rendent compte presque dans le même temps que leur perception est aussi une révélation d'eux-mêmes, de leur intériorité et de leur attachement à l'objet qu'ils traduisent par un attachement organique au monde. Maurice Merleau-Ponty définit la sensation et la perception dans son ouvrage comme existant par rapport à une expérience plutôt que par rapport à un objet :

« Ma sensation et ma perception ne peuvent être désignables et donc être pour moi qu'en étant sensation ou perception de quelque chose, - par exemple sensation du bleu ou du rouge, perception de la table ou de la chaise. Or le bleu et le rouge ne sont pas de cette expérience indicible que je vis lorsque je coïncide avec eux, la table ou la chaise n'est pas cette apparence éphémère à la merci de mon regard ; l'objet ne se détermine que comme un être identifiable à travers une série ouverte d'expériences possibles et n'existe que pour un sujet qui opère cette identification ».

²⁶⁸ Ville, Isabelle, *René Char : une poétique de résistance : être et faire dans les Feuilles d'Hypnos*, Presses Paris Sorbonne, 2006, p160.

Maurice Merleau-Ponty fait une distinction entre ce qui existe sous le regard de l'homme, les couleurs par exemple qui sont de l'ordre de la sensation, et l'expérience d'un objet matériel qu'il rapproche de la perception. La sensation est une donnée rattachée à l'empirisme pour Maurice Merleau-Ponty et la perception est liée à la sensation. Ainsi la prise de conscience des objets ou de soi passe par les sensations. La perception a donc besoin de la chair pour exister. Le corps devient alors important, pour ne pas dire qu'il occupe la première place, dans ce processus d'expérimentation du monde par les poètes.

2. La place du corps

2. 1 L'attachement du corps à la terre: une peinture minérale de l'homme.

Si, comme il a été vu plus haut, la perception a besoin de la chair pour exister, le recueil *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire montre une cohérence avec l'idée développée par Merleau-Ponty. Certes, cela concerne un sujet, c'est-à-dire le poète et ne s'applique pas nécessairement à tous les lecteurs. Il s'agit d'une condition de la figure poétique où le sujet s'efface dans le monde qui l'entoure. Le poète ne devient pas un élément du monde mais il devient sensation d'un élément du monde.

« À force de regarder les arbres je suis devenu un arbre
et mes longs pieds d'arbre ont creusé dans le sol de
larges sacs à venin de hautes villes d'ossements
à force de penser au Congo

je suis devenu un Congo bruissant de forêts et de
fleuves »²⁶⁹

Le poète parle en son nom par l'utilisation de la première personne du singulier. Le poète décrit sa condition, c'est-à-dire qu'il vit ce qu'il voit par son corps. De ce fait, le poète devient présence au monde et le « je » poétique prend l'apparence d'un « je » volatile qui change de forme au cours de l'écriture poétique. Ce « je » volatile est même un « je » multiple qui s'éparpille dans le poème. Aimé Césaire dévoile d'ailleurs cette idée dans *Ferremets et autres poèmes* :

« moi le bras happé par les pierres fondrières de la nuit
je refuse ton pacte sa fureur de patience
et le tumulte debout dans l'ombre des oreilles
aura vu pour une fois sur la blancheur du mur
gicler la noirceur de viscères de ce cri sans oubli »²⁷⁰.

Le poème porte le titre de « Viscères du poème ». La lecture donne ainsi l'impression que les sensations sont multipliées parce qu'elles sont présentes dans tout le poème. Ainsi, évoquer le corps peut paraître paradoxal si l'on en vient à un « je » volatile. Cependant, ce sont bien les sensations qui se trouvent à la charnière de ces deux idées. Le titre même du recueil d'Aimé Césaire et ce « je » poétique particulier témoignent d'un sentiment de liberté. Certes, il est possible d'y voir un lien avec l'histoire de l'esclavage mais n'existe-t-il pas aussi une libération corporelle par ce titre ? Là, il s'agit du corps du poète mais le corps est effectivement présent sous différentes formes.

Il a été vu plus haut que l'Afrique prenait parfois l'apparence d'une mère ou d'une femme, voire les deux. Ainsi, le corps et la terre sont étroitement liés. Cette première lecture semble mettre

269 Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présences africaines, 1983, p28.

270 Césaire, Aimé, *Ferremets et autres poèmes*, Lonrai, Seuil, 1994.

en évidence que le lien est féminin dans un premier temps. Le poète goûte alors ce lien à la terre par la présence féminine. Cependant, les auteurs à l'étude fusionnent avec la terre. Le poème « Les pur-sang » dévoile cette union d'Aimé Césaire.

« et je pousse, moi, l'Homme
stéatopyge assis
en mes yeux de reflets de marais, de honte,
d'acquiescement
- pas un pli d'air ne bougeant aux
échancrures de ses membres -
sur les épines séculaires

je pousse, comme une plante
sans remords et sans gauchissement
vers les heures dénouées du jour
pur et sûr comme une plante
sans crucifiement
vers les heures dénouées du soir

La fin !

Mes pieds vont le vermineux cheminement
plante
mes membres ligneux conduisent d'étranges sèves
plante plante

et je dis

et ma parole est paix

et je dis et ma parole est terre »²⁷¹

Le titre du poème manifeste déjà l'idée de retrouver des origines. Ces origines prennent l'allure de l'attachement à la terre du poète. Déjà, un précédent poème d'Aimé Césaire manifestait l'attachement du poète à la terre dans *Cahier d'un retour au pays natal*. Les pieds du poète sont ancrés dans le sol de sa terre natale ce qui donne ainsi l'image d'un « je » que sa terre natale a fait pousser telle une plante. L'étymologie du terme « homme » n'est pas plus éclairante afin de voir dans ce terme une lecture franche. *Le Littré* mentionne une étymologie plurielle du terme « homme » dont l'une renverrait au latin « humus » signifiant la terre. Le poète se décrit par l'emploi du « je » en continuité avec la terre : ses « membres ligneux conduisent d'étranges sèves ». Il prend racine dans la terre et « pousse ». Mais le poète ne se limite pas à un lien corporel avec la terre puisque la dernière strophe évoque sa parole. Il y a une véritable métamorphose du poète qui se confond avec la terre. Néanmoins, dans cette lecture, il y a une certaine fixité du corps du poète. De plus, la fin du poème présente une personnification de la terre :

« et la terre respira sous la gaze des brumes
et la terre s'étira. Il y eut un craquement
à ses épaules nouées. Il y eut dans ses veines
un pétilllement de feu ».

La terre devient une véritable personne possédant un corps alors que celui du poète avait disparu lorsqu'il s'était métamorphosé en plante. Il y a une confusion des éléments qui composent le poème ainsi qu'une confusion des corps. Peut-il s'agir du corps du poète lorsque celui-ci décrit la terre par la personnification ? Le verbe « s'étira » n'est peut-être pas choisi par hasard. Alors que le poète paraît plonger dans la terre (« Mes pieds vont le vermineux cheminement »), la terre, elle,

271 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p19.

s'étire. Il y a une inversion des mouvements qui animent le poète et la terre. Le poème se poursuit et présente aux lecteurs une dernière strophe particulière. L'extrait de cette dernière strophe est annoncé par la formule suivante : « et je dis : ». La parole poétique prend alors vie au sens premier puisqu'elle donne un corps à la terre. Le lien étroit ressenti par le poète se lit dans *Cahier d'un retour au pays natal*.

« A force de regarder les arbres je suis
devenu un arbre et mes longs pieds
d'arbre ont creusé dans le sol de larges
sacs à venin de hautes villes d'ossements
à force de penser au Congo
je suis devenu un Congo bruissant de
forêts et de fleuves. »²⁷²

Le poème se poursuit mais cet exemple suffit à montrer que le lien entre la terre et le poète s'appuie sur le corps. Ce lien que l'on pourrait presque qualifier de lien moléculaire brise les frontières entre les éléments qui composent le monde. Le poète se fond dans le monde qu'il regarde et la vision poétique se transforme en relation charnelle avec le monde. La poésie des auteurs n'est pas qu'une question de regard mais elle semble se vivre. Et si elle se vit, c'est bien que le poète fait partie du monde et n'est pas à l'écart. Dans cette conception de la poésie, il n'y a pas une observation particulière du monde mais une prise de conscience des relations entre les éléments du monde. Cette prise de conscience entre les éléments du monde (les végétaux, les minéraux, tous les objets autour du poète) participe d'un détachement du poète par rapport à ce monde décrit. Ce détachement est lié à l'écriture qui permet au poète de prendre une certaine distance.

272 Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1983, p28.

Cependant, si l'on considère que le monde décrit n'est que représentation et non un monde réel, cette prise de distance devient peut-être moins importante. S'il y a une représentation cela implique une perception et donc un engagement du sujet en quelque sorte. Le poète montrerait son engagement dans le monde à travers ses représentations - cet engagement étant essentiellement fondé sur les sensations même s'il ne faut pas oublier l'engagement politique d'Aimé Césaire. Ici, ce deuxième engagement est écarté dans l'étude, comme cela a été précisé dans l'introduction. Le corps du poète ou le corps de manière générale devient un principe de communicabilité pour faire entendre les sensations aux lecteurs et les partager, certes, mais il est aussi un principe de communicabilité pour le poète lui-même qui entre en résonance avec le monde.

L'homme, et donc le poète, faisant partie de ce monde est nécessairement pris dans ces relations. L'ouvrage *Entretien entre d'Alembert et Diderot* soutient cette conception des relations entre les êtres où « tous les êtres circulent les uns dans les autres, par conséquent toutes les espèces...tout est un flux perpétuel...Tout animal est plus ou moins homme ; tout minéral est plus ou moins plante ; toute plante est plus ou moins animal. »²⁷³ C'est ce qui expliquerait une transformation incessante des éléments du monde et un entremêlement des objets. Les frontières sont ainsi floues d'un corps à un autre ou d'un élément à un autre puisque tout est une question de flux selon D'Alembert. Cependant, si l'on en reste à cette lecture, il pourrait se poser l'interrogation suivante : les choses n'ont-elles d'existence propre et donc de matérialité propre ? A en croire le poème d'Aimé Césaire cité plus haut de *Cahier d'un retour au pays natal*, les éléments n'ont pas d'existence propre puisque le poète devient plante et la terre s'étire comme un être humain.

D'Alembert ajoute par la suite, dans le même ouvrage, que « toute chose est plus ou moins une chose quelconque, plus ou moins terre, plus ou moins eau, plus ou moins air, plus ou moins feu ; plus ou moins d'un règne ou d'un autre...donc rien n'est de l'essence d'un être particulier... Non,

273 Jean-Philippe, A. , « Réflexions sur quelques phénomènes de mimétisme », *Tropiques*, n° 6-7, février, 1943, p. 45-48.

sans doute, puisqu'il n'y a aucune qualité dont aucun être ne soit participant...et que c'est le rapport plus ou moins grand de cette qualité qui nous la fait attribuer à un être exclusivement à un autre. » De ce fait, chaque objet pris séparément de ses relations dans le monde n'a pas d'intérêt. De plus, les objets ne sont donc pas figés puisqu'ils empruntent plus ou moins des caractéristiques à d'autres éléments. Ils n'ont donc pas de nature qui leur soit propre mais se définissent dans un tissu d'éléments.

Ce tissu d'éléments est lié physiquement et c'est ce qui explique la présence du corps dans les poèmes des auteurs. Les poètes ne choisissent pas, a priori, un corps plutôt qu'un autre. C'est ce qui fait qu'un objet emprunte des caractéristiques à d'autres objets alentour. Ainsi, Jean-Paul Sartre l'explique dans son ouvrage *Situations (Tome 3) – Littérature et engagement (février 1947-avril 1949)* : « comme le poète n'utilise pas le mot, il ne choisit pas entre des acceptions diverses et chacune d'elles, au lieu de lui paraître une fonction autonome, se donne à lui comme une qualité matérielle qui se fond sous ses yeux avec les autres acceptions. Ainsi réalise-t-il en chaque mot, par le seul effet de l'attitude poétique, les métaphores dont rêvait Picasso lorsqu'il souhaitait faire une boîte d'allumettes qui fût tout entière chauve-souris sans cesser d'être boîte d'allumettes»²⁷⁴. Les mots ne sont pas des moyens d'expression poétique mais ils renvoient des images, des caractéristiques, des sons, des couleurs, c'est-à-dire des « acceptions » parce qu'ils sont employés dans un contexte.

Voilà pourquoi le corps au départ est un sujet d'écriture et devient peu à peu à travers l'écriture poétique le moyen de partager les relations qui unissent les éléments du monde. Les végétaux, les minéraux, les hommes, tout semble imbriqué et indissociable. Le corps est donc à comprendre au sens de matérialité d'un objet. Les objets en viennent à ne pas avoir de corps qui leur est propre. Ainsi, la question de la représentation mentale se pose pour le lecteur. Il doit accepter de lire une poésie qui n'a pas pour but de peindre une réalité mais des sensations.

274 Sartre, Jean-Paul, *Situations (Tome 3) – Littérature et engagement (février 1947-avril 1949)*, 2013, p21.

D'Alembert explique que tous les éléments qui nous entourent entretiennent des caractéristiques les uns avec les autres. Le premier poème qui retient l'attention sur la minéralité est « Grito negro » de José Craveirinha. Le premier vers « e sou carvao! » (« et je suis charbon »²⁷⁵), est une métaphore de l'homme en élément minéral. Celle-ci transforme l'homme en une force productrice et en un combustible et le lie également à la terre. Dès le premier vers, il y a une correspondance entre l'homme et le combustible. Il est possible de lire dans cette association en un mot, la condition de l'employé qui est dénoncée ainsi que sa temporalité éphémère puisque le charbon est un combustible. La proximité sonore des deux termes « carvao » et « Patrao » les rapproche et donne au lecteur la possibilité de lire dans ce rapprochement la condition de l'esclave. ²⁷⁶ L'assonance en [ao] de « alcatrao » et « irmao » soude les deux noms goudron et frère et accable un peu plus la condition de l'esclave. Le son [ao] est présent dix-neuf fois dans le poème et donne une atmosphère lancinante à la lecture et traduit la dureté du travail de celui qui est charbon. Outre ce rapprochement du patron et de son employé, le choix du charbon comme combustible, la première strophe de ce poème met en évidence l'appartenance de l'homme à la terre :

« Eu sou carvao !

E tu arrancas-me brutalmente do chao

E fazes-me tua mina

Patrao ! »

(Je suis charbon

Et tu m'arraches brutalement de terre

²⁷⁵ Traduction personnelle.

²⁷⁶ Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p11.

Et tu fais de moi ta mine

Patron)²⁷⁷

La colonisation a été vécue, à juste titre, comme un arrachement de l'homme à sa terre. Les colons deviennent l'image d'une intervention extérieure au monde existant pour la figure du poète et apparaissent comme ceux qui brisent une chaîne. L'homme était une ressource de la terre qui a été détournée pour servir d'autres hommes. Quant aux poèmes de Léopold Sédar Senghor, il est mentionné que les jambes de Jackie Thompson, une athlète championne de cent mètres, sont des jambes minérales, végétales ou animales :

« Au cinquante mètres tu ouvris ta grâce, tes ailes

Allongèrent la foulée comme une liane, une chamelle

qui va l'amble,

Te détachèrent net des autres sur leurs courtes jambes

d'albâtre

Ou d'ébène, qu'importe ? »²⁷⁸

Le corps est ici à la fois aérien et en même temps proche du sol par le pas de la chamelle. Les jambes des concurrentes sont associées à la couleur d'un minéral blanc, « l'albâtre » ou d'un arbre, « l'ébène » connu pour son bois noir. Aux yeux du poète, la couleur des jambes des concurrentes lui importe peu parce que seule Jackie Thompson se détache des autres athlètes. Les poèmes de Léopold Sédar Senghor n'associent pas un être à une chose dans son entier mais plutôt

²⁷⁷ Traduction personnelle.

²⁷⁸ Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p225.

une partie de l'être à une composante de la nature animale ou végétale. « Grito negro » de José Craveirinha est un des seuls poèmes à faire une association totale entre l'homme et le charbon. L'homme naît de la terre sous la forme de charbon. L'homme est dans le monde comme le souligne Jean-Paul Sartre: il a « la nécessité d'être dans le monde, d'y être au travail, d'y être au milieu d'autres et d'y être mortel »²⁷⁹. C'est là ce qui définit l'essence de l'homme selon Jean-Paul Sartre. Plus haut dans son ouvrage, Jean Paul Sartre exprime l'idée selon laquelle « il est impossible de trouver en chaque homme une essence universelle qui serait la nature humaine, il existe pourtant une universalité humaine de condition » et c'est celle qu'il définit par « être dans le monde » et par le fait que chaque homme soit mortel.

De la sorte, les poètes expliqueraient l'humaine condition par différents rapprochements avec leur milieu comme étant constitutifs de l'homme, non pas seulement sur le plan corporel mais il est possible de le supposer et de l'étudier plus tard, sur le plan spirituel aussi. José Craveirinha rapproche la force physique de travail de l'homme d'un minéral, le charbon. L'homme est dans le monde parce qu'il est un élément de celui-ci. Son existence dans le monde se justifie ainsi par la relation qu'il entretient avec son environnement. Ici, le charbon est produit par la terre. L'homme est donc issu de la terre. Le lecteur retrouve la métaphore maternelle de la terre.

La peinture minérale, animale ou végétale de l'homme est le pendant de la nature ambivalente de la projection des poètes. Le poète donne sens à ce qui l'entoure parce qu'il projette une vision du monde. Inversement, les objets dans le monde reflètent cette vision par des métaphores. Les liaisons établies par les poètes entre l'homme et la nature deviennent corrélation chez Aimé Césaire dans « Les pur-sang ». L'objet poétique n'est plus « la chose » « regardée » « mais regardante »²⁸⁰ selon Aimé Césaire. L'objet qui était sous le regard du poète se met à observer celui-ci en lui renvoyant sa perception. Le poète regardant un objet tend étroitement vers

279 Sartre, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris: Nagel, 1946, p67.

280 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p14.

celui-ci jusqu'à se transformer en ce qu'il observe. C'est le cas dans « Le grand midi » où Aimé Césaire met en avant un « je » présent dans le vers: « je suis la flamme juste de l'écorce brûlée ». Ce « je » devient pluriel parce qu'il est présent dans chacune des choses regardées. Aimé Césaire va jusqu'à évoquer « l'œil qui se voit »²⁸¹ et Claude Lemoine nomme ce phénomène une « auto-attention focalisée »²⁸² qui se détache d'un recentrement par le simple fait que le poète devient objet du monde au même titre que ce qu'il voit. Le poète paraît se dédoubler dans sa description du monde. Ce dédoublement se traduit par un corps éclaté en éléments de la nature. Le lecteur assiste à plusieurs éclosions de ce « je ».

Ces éclosions du « je » signifient au poète qu'il est vivant parmi le monde. L'écriture des auteurs semble étrangement faire écho à la thèse de Descartes du « *cogito ergo sum* ». La pensée de son existence dans le monde et la présence au monde sont donc indissociables. Le poète se sent exister dans ce monde qu'il ressent jusqu'à s'observer selon Aimé Césaire à travers les objets que le poète décrit. Or, n'y a-t-il pas une contradiction dans la formulation? Un objet ne peut se voir lui-même entièrement indépendamment de toute affection mais le poète peut, quant à lui, s'observer à travers l'écriture. Aimé Césaire lui-même le mentionne dans le poème *Les pur-sang*: « mon œil coule à pic dans la chose / non plus regardée mais regardante ».

Le poète est semble-t-il happé par les objets sous son regard, peut-être jusqu'à s'y perdre lui-même car son « œil coule à pic ». Il y a là, sans doute, une perte de soi pour le poète. Voici ce qui expliquerait en partie un état de transe dans *Tam-tam II* d'Aimé Césaire par exemple ou les associations entre le corps humain et les végétaux, les animaux, les minéraux. Cette perte de soi n'est en aucune manière la perte de sa conscience spirituelle mais plutôt une perte de conscience corporelle. Le poète est au-delà de son aspect physique, il est itinérant dans chaque objet du monde.

René Hénane rejoint en quelque sorte cette idée. Il évoque la dialectique du regardé et du

281 Mansfield, Eric, *La Symbolique du regard*, Paris: Publibook, 2006, p213.

282 Idem.

regardant dans *Césaire et Lautreámont: bestiaire et métamorphose*. « Celui qui regarde élucide celui qui est regardé en pénétrant sa conscience »²⁸³. La vie de l'esprit va bien au-delà de la vie du corps, sans entrer dans la séparation du corps et de l'esprit. Et c'est en cela qu'Aimé Césaire utilise l'image de l'œil avec tout ce qu'elle connote (la perception, la prise de conscience de soi, l'altérité). D'ailleurs, c'est précisément l'altérité qui serait à remettre en cause, car si le « je » est pluriel et que le corps est fragmentaire et s'éparpille en s'unissant au monde, l'altérité devient dans sa totalité inexistante et le principe d'universalité le remplace. Cette dislocation de l'être qu'est le poète, Aimé Césaire en parle :

« À mesure que se mourait toute chose,
Je me suis, je me suis élargi – comme le monde -
et ma conscience plus large que la mer!
Dernier soleil.
J'éclate. Je suis le feu, je suis la mer.
Le monde se défait. Mais je suis le monde »²⁸⁴

Aimé Césaire manifeste une mort-renaissance par cette dislocation du « je ». Cette renaissance est une renaissance physique puisque le poète devient un lieu (« la mer »), un élément (« le feu»). Cette mort-renaissance permet au poète de transcender la temporalité de son corps. S'il s'immisce en chacun des éléments du monde, le poète perdure et concrétise par l'écriture poétique cet attachement à son monde.

Dans le poème « Les pur-sang », Aimé Césaire utilise le pronom de première personne du singulier qui est mis en avant dans la strophe suivante :

283 Hénane, René, *Césaire et Lautreámont: bestiaire et métamorphose*, coll. Critiques littéraires, Paris: l'Harmattan, 2006, p270.

284 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p18.

« À mesure que se mourait toute chose,
Je me suis, je me suis élargi – comme le monde -
et ma conscience plus large que la mer
Dernier soleil.
J'éclate. Je suis le feu., je suis la mer.
Le monde se défait. Mais je suis le monde »²⁸⁵.

Au deuxième vers, il est présent deux fois tandis qu'au cinquième vers il apparaît trois fois créant ainsi un rythme ternaire. Les seuls vers qui riment sont des répétitions de « mer » et de « monde ». Leur disposition est organisée autour de rimes embrassées traduisant par là l'imbrication du poète et du monde. Le deuxième vers, qui est le plus long de la strophe, s'élargit comme le « je ». Le lien entre le signifié et le signifiant est évoqué dans un jeu d'écriture plus haut. Le dernier vers interpelle le lecteur. Le monde se défait-il par la vision du poète qui essaye d'en comprendre la construction combinatoire? Le poète apporte une réponse par l'expression « je suis le monde ». Le « je » qui devient la totalité du « monde » n'est donc plus un « je » singulier mais représentatif de l'être humain.

Dans la suite du poème, le poète se met à croître comme une plante «au recommencement de tout». Le lien semble fusionnel entre le poète et le monde. Le poète renaît au monde sous une autre forme, une forme végétale en symbiose avec l'environnement. La déconstruction du monde par le poète aboutit à une re-naissance. Souvent, chez Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor, le sang est d'ailleurs associé à la sève : deux liquides nourriciers du corps qui les transporte.

A travers ces métamorphoses végétales, le poète ressemble à un être vertical ancré dans le sol et tourné vers le haut. La verticalité est un aspect figuratif de la poésie d'Aimé Césaire car elle est présente dans la typographie: « Le grand midi », « Les pur-sang », « Avis de tirs » utilisent

285 Ibid.

l'anaphore. Chez Léopold Sédar Senghor, cette verticalité typographique est moins présente tandis que José Craveirinha l'accentue dans son poème « Hino à minha terra » (« Hymne à ma terre ») par la structure des déterminants « E », « o », « o », « a », « o », « o » présents sur dix-sept vers à chaque début de vers. Le poète naissant ou re-naissant de la terre paraît s'élever non pour être contemplatif sur le modèle des poètes romantiques comme Alphonse de Lamartine mais pour se projeter et sentir le monde recréé qui l'entoure.

L'image du végétal chez Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire et le jeu typographique de la verticalité chez les trois poètes semblent être, comme l'explique Laurence Bougault, une recherche de « contact avec l'extra-textuel » sachant que « la langue constitue un système fermé sur soi »²⁸⁶. L'écriture poétique qui entretient la relation du poète au monde serait un moyen d'éviter l'auto-centrisme.

Cette image renvoie à la corporéité de Merleau-Ponty qu'il définit comme un corps « véhicule de l'être-au-monde » dans la *Phénoménologie de la perception*. Le poète entraîné par sa conscience se projette tout entier dans le monde avec sa matérialité. L'environnement construit ou re-construit par les poètes semble instable et donc temporel. Le terme élan, ici, est matérialisé dans les poèmes par une attirance physique à se confondre avec la nature. Cette confusion de l'homme et de la nature prend la forme d'une métamorphose moléculaire. Dans « Printemps » de Césaire, le corps du poète renaît comme la nature environnante avec le changement de saison : ce sont « mes lèvres qui éclosent », « mon corps... ». Toutes ces métamorphoses des parties du corps du poète et le désir d'échapper au repli sur soi par l'écriture définissent le principe d'existence. Au sens étymologique, exister est emprunté au latin *ex(s)istere* d'après le *Trésor de la langue française*, et aurait pour sens premier « sortir de, se manifester, se montrer »²⁸⁷. Ce mouvement de l'être vers le monde serait de ce fait naturel, originel. Ce mouvement passe donc nécessairement par le corps

286 Bougault, Laurence, *Poésie et réalité*, Paris: l'Harmattan, 2005, p13

287 Dendien, Jacques, www.atilf.atilf.fr [consulté le 16/06/2017].

avant de passer par l'esprit.

Le poème « Libération » de Léopold Sédar Senghor exprime la souffrance physique au début du poème : « mais quelle lutte sans masseur, dont j'ai tout le corps moulu » est libéré par un passage du poète en tant qu'être physique à un être non physique à partir d'un regard au loin :

« Levant mon regard au delà du soleil, à l'Est
Je vis poindre les étoiles et entendis le cantique de paix.
Et libéré de ma prison, je regrettai déjà le pain bis
le bas-flanc des insomnies »²⁸⁸.

Le poète s'est-il mis dans la peau d'un prisonnier ou son corps constitue-t-il une prison par les douleurs ressenties ? La libération passe par le corps qui ressent l'appel de la communion avec le monde comme un besoin. Léopold Sédar Senghor va au-delà de l'extérieur du corps par ce vers : « Les torrents de mon sang sifflaient le long des berges de ma cellule ». Ce vers, toujours dans le poème « Libération », dévoile cet appel du monde inscrit dans le corps du poète. Malgré la présence du nom « cellule » qui nomme l'endroit dans lequel le poète est enfermé, il peut s'agir de la cellule comme élément microscopique constituant n'importe quel être vivant et participant à son organisation physique. Le corps du poète, non seulement ne fait plus qu'un avec la nature mais va par cette symbiose avec les éléments naturels jusqu'à une libération totale de son esprit, de son corps qui passe par une libération du langage. La liberté d'association de termes renvoyant au corps matériel du poète et à la nature participe à cette libération totale. Or, à partir du moment où il y a l'écriture cette immédiateté est perdue pour le poète au profit de celle du lecteur au moment où il reçoit le poème.

Cette idée de totalité, Antonin Artaud l'a relevée dans son manifeste *Antonin Artaud illustré*

288 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p29.

par Louis Joos à propos du théâtre: « si nous faisons du théâtre ce n'est pas pour jouer des pièces mais pour arriver à ce que tout ce qu'il y a d'obscur dans l'esprit, d'enfoui, d'irrévélé se manifeste en une sorte de projection matérielle. L'évocation de la totalité engendre une sorte de mouvement infini, de creusement perpétuel, d'appel incessant »²⁸⁹. L'expression « d'appel incessant » manifeste l'insatiabilité des acteurs et des poètes à se retrouver dans cet état de mouvance. Ce mouvement se retrouve bien dans les poèmes de chaque auteur sous forme d'un vers, d'un poème entier ou par touches parsemées dans les poèmes. La phrase d'Antonin Artaud donne l'image d'une totalité (sens, travail de l'esprit, environnement) comme d'un tourbillon sans fin dans lequel le poète serait attiré parfois malgré lui et parfois par sa volonté.

Pour aller plus loin dans le concept de totalité, ne pourrait-on pas faire entrer la perception comme origine d'une totalité moléculaire voire organique ? C'est bien par la perception que le poète se projette dans le monde qu'il observe. De la sorte, la perception est aussi l'élément qui permet au poète de lui renvoyer sa projection de l'esprit qui se manifeste dans l'écriture poétique. La « projection matérielle », parce qu'elle est visible et presque palpable, dont parle Antonin Artaud, est ce qui relie le corps humain au corps universel c'est-à-dire au monde. Cependant, là subsiste une divergence. Antonin Artaud révèle la « projection matérielle » en tant qu'un but théâtral alors que la perception du corps humain dans toutes choses du corps universel se fait par impressions. En d'autres termes, cette connaissance de soi, s'il est possible de parler de connaissance, s'opère par sensation et intègre l'aspect matériel qui se touche même si la perception ne le renie pas. Le sujet perçoit qu'il est un corps, parce qu'il se représente en pensée en tant que corps à travers ses sensations.

Mais si tout est enchevêtré dans le concept de totalité, n'y a-t-il pas une abnégation de la temporalité? Il semblerait que la temporalité entre dans ce processus révélé par les poètes de la

²⁸⁹ Lieber, Gérard, *Trois points de vue français sur l'œuvre d'art totale : Baty, Valéry, Artaud*, in *L'œuvre d'art totale*, Etudes réunies par Denis Bablet, coordonnées et présentées par Elie Konigson, Paris, CNRS Editions, 2002, p.222.

négritude. Le titre d'un poème de Léopold Sédar Senghor parle de lui-même : « in memoriam »²⁹⁰. Dans ce poème à la mémoire des morts présents partout, il n'est question d'aucun souvenir : « et nul souvenir dans aucun cimetière » hormis le sang versé, « le sang gratuit » mais de ce qui semble être une prise de conscience d'une vie humaine éphémère par l'emploi de l'adjectif « fragiles » : « jusqu'en Sine jusqu'en Seine, et dans mes veines fragiles, mon sang irréductible » . Le corps est presque un corps dématérialisé chez les poètes puisque Léopold Sédar Senghor décrit les morts comme ceux qui « [avaient] toujours refusé de mourir, qui [avaient] su résister à la Mort ». Ils deviennent des morts en pensée parce que le poète songe aux siens (« laissez-moi penser à mes morts »). De plus, l'allégorie marquée par la majuscule signale que les morts ne sont plus uniquement des corps mais qu'ils sont dans les pensées des vivants et qu'ils leur appartiennent par la marque de la possession présente à trois reprises dans le poème « In memoriam ».

Ce qui suscite l'intérêt par le questionnement du corps n'est pas de revenir sur la distinction entre le matériel et l'immatériel, entre le corps et l'esprit, comme cela a pu être le cas en philosophie, mais de comprendre à travers les poètes de notre étude la place de la perception et des sensations. Les deux termes paraissent proches et pourtant ils se distinguent l'un de l'autre. Jean Starobinski élabore une définition de ces termes. La sensation est une « conscience obscure »²⁹¹ qui se réalise « dans l'immédiat » alors que la perception « organise la sensation en conscience claire ». La sensation peut exister sans la perception. Le corps presque en transe chez Aimé Césaire dans le poème « Tam-tam II » est dans cette immédiateté.

Mais l'immédiateté suffit-elle à distinguer la sensation de la perception ? C'est ce que Merleau-Ponty a soulevé dans son ouvrage *La Phénoménologie de la perception*. Le philosophe explique la sensation comme un terme absolu qui n'existerait pas pour nous :

290 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p11.

291 Starobinski, Jean, *L'œil vivant*, Suisse : Gallimard, 1961, p205.

« je sentirais dans l'exacte mesure où je coïncide avec le senti, où il cesse d'avoir place dans le monde objectif et où il ne me signifie rien. C'est avouer que l'on devrait chercher la sensation en deçà de tout contenu qualifié, puisque le rouge et le vert, pour se distinguer l'un de l'autre comme deux couleurs, doivent faire tableau devant moi, même sans localisation précise, et cessent donc d'être moi-même. La sensation pure sera l'épreuve d'un « choc » indifférencié, instantané et ponctuel. Il n'est pas nécessaire de montrer, puisque les auteurs en conviennent, que cette notion ne correspond à rien dont nous ayons l'expérience, et que les *perceptions de fait* les plus simples que nous connaissons, chez des animaux comme le singe et la poule, portent sur des relations et non sur des termes absolus »²⁹².

La pensée de Maurice Merleau-Ponty écarte toute croyance en une sensation sans perception :

« Car une chose perçue, si elle était composée de sensations et de souvenirs, ne serait déterminée que par l'appoint des souvenirs, elle n'aurait donc rien en elle-même qui puisse en limiter l'invasion, elle n'aurait pas seulement ce halo de « bougé » qu'elle a toujours, nous l'avons dit, elle serait insaisissable, fuyante et toujours au bord de l'illusion. L'illusion *a fortiori* ne saurait jamais offrir l'aspect ferme et définitif qu'une chose finit par prendre, puisqu'il manquerait à la perception même, elle ne nous tromperait donc pas. Si enfin on admet que les souvenirs ne se projettent pas d'eux-mêmes sur les sensations et que la conscience les confronte avec le donné présent pour ne retenir que ceux qui s'accordent avec lui, alors on reconnaît un texte originaire qui porte en soi son sens et l'oppose à celui des souvenirs : ce texte est la perception même. »²⁹³

La sensation est donc vécue par Aimé Césaire dans le poème « Tam-tam II » lorsque le

292 Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard in <https://books.google.fr>.
293 Op cit.

poète évoque « l'orgasme » ressenti et est né du rythme de l'instrument de musique. Cependant, à partir de l'instant où le poète écrit cette sensation, celui-ci n'est déjà plus dans le pur senti. Par conséquent, à la lecture de la pensée de Maurice Merleau-Ponty sur la perception, il apparaît que même les poèmes « Tam-tam I » et « Tam-tam II » d'Aimé Césaire ne se placent pas du côté de la sensation mais du côté de la perception. Or, cette perception prend naissance dans le souvenir de la sensation du rythme de l'instrument de musique. Léopold Sédar Senghor écrit un poème dont le titre est « A quoi comment ? » où il explique que penser un objet ce n'est pas seulement se le représenter :

« À quoi comment vis-tu penses-tu, mais à qui ?

Je vis ne pense pas, je dis je pense la mer et le ciel.

Ainsi les canards du Dimanche, et mon stylo

Ailé est comme le canard sauvage à ras de vague.

Je vis la vague vis le bleu, et la blondeur du sable blanc

Et la rougeur du cap de Nase comme le nez du cousin portugais

Tout gravelé de blockhaus désuets. »²⁹⁴

L'écriture poétique est une perception d'après le poète sénégalais puisqu'elle est une sensation : le poète vit les objets et ne se figure pas un objet comme indépendant de lui. Il est possible d'opposer à cette lecture du poème le verbe « voir au passé simple qui donne « je vis » aussi. Cependant, l'expression « et mon stylo / ailé est comme le canard sauvage à ras de vague » montre que cette lecture s'efface pour laisser place à la première qui consiste à voir dans

294 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p244.

l'expression « je vis » le verbe vivre. De plus, les sensations sont bien contenues dans la perception puisque le stylo du poète se transforme en un animal par la comparaison « mon stylo ailé comme un canard » qui touche presque l'eau (« à ras de vague »). la suite du poème confirme la passage d'une sensation à une autre : « je hume la mer d'iode, et de sel de laitance ». C'est dans cette perception que la conscience aurait sa place et viendrait en quelque sorte orchestrer les souvenirs et les sensations. Il y aurait donc une sorte de mise en scène de la sensation afin de créer un effet d'instantanéité de l'écriture et du rythme. La perception est-elle une manière de reconstruire un monde poétique ? C'est donc la place du poète qui est à repenser.

2.2 Une interface

Les poètes semblent ressentir un appel vers leur pays natal et c'est un sentiment profond qui anime les poètes non pour y retourner mais qui est constitutif de leur existence. Parmi les trois poètes à l'étude, c'est Léopold Sédar Senghor qui révèle le plus souvent ce sentiment. Il était question dans l'introduction de laisser volontairement de côté l'aspect identitaire présent dans la poésie de la négritude. L'étude tente de montrer le lien entre le sentiment constitutif de la figure du poète et la corporéité dans l'écriture de la poésie de la négritude. L'ensemble du poème « Chants pour signare » de Léopold Sédar Senghor montre une nostalgie de la terre natale. Il est, cependant, possible d'en extraire un vers qui témoigne de l'importance du corps dans l'écriture poétique.

« Je regretterai le pays natal et la pluie de tes yeux sur la soif des savanes »²⁹⁵.

Ce vers est à lire en parallèle d'un autre vers qui ne témoigne pas de cette nostalgie mais d'une constatation du poète : « je dormirai sous le toit d'autres chevelures à l'abri des orages » dans le même poème. Le corps n'est pas seulement lié au sentiment de nostalgie, il est présent partout pour le poète et les détails du corps apparaissent par touches dans le poème (les « yeux », « les « chevelures »). Le corps est si important que Léopold Sédar Senghor répète la métaphore suivante dans ce poème : « une main de lumière a caressé mes paupières de nuit ». C'est bien par le corps que le poète communique sa poésie au lecteur. Le corps qui semblait être un thème d'écriture au départ, comme cela a été vu plus haut dans l'étude, tend vers un principe de communicabilité de la présence de l'homme au monde.

Le corps est une sorte de conducteur privilégié de la poésie des trois auteurs. C'est par lui que la parole poétique naît puisque celle-ci est faite de sensations. Des sensations primaires, il amène le poète à sortir de lui-même pour n'être que sensations et résonance du monde. L'union des corps du poète et de la femme au sens métaphorique donne naissance à un langage nouveau. Le langage devient rythme, image et sensations. Le corps semble être une interface entre un monde visible et un monde électrique, organique où les sensations se croisent. Le corps est ainsi à la charnière du sensible et du matériel. Cette idée d'un corps à la charnière de ces deux éléments est la réponse à la question « qu'est-ce que lire ? » développée par Alain Milon. L'acte de lecture est selon lui « à la fois ressaisir les intentions de significations qui traversent les mots, penser dans le texte, par le texte et accueillir une chair étrangère, me faire le lieu de la chair sensible de l'œuvre »²⁹⁶. Ainsi, la chair n'appartient pas à un seul corps mais traverse bien les corps. La chair du lecteur est une interface entre les chairs des auteurs et les chairs « sensible[s] de[s] œuvre[s] ». Mais la chair

295 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p178.

296 Milon, Alain, *Le livre au corps*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2016, p24-25.

des auteurs est aussi une interface entre le monde sensible accessible par la lecture au lecteur et le monde matériel qui peu à peu est dépossédé de son aspect matériel à travers les métaphores citées plus haut dans l'étude. Au même titre que le sensible traverse le corps, les chairs les traversent aussi.

Le concept du corps et de sa relation dans les chairs au monde a été développé chez Maurice Merleau-Ponty dans son œuvre *Le Visible et l'Invisible*. L'auteur arrive à la conclusion que l'homme est lié au monde par sa chair comme n'importe quel élément est lié à un autre.

« La chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner le vieux terme d' « élément », au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est-à-dire au sens d'une *chose générale*, à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée, sorte de principe incarné qui importe un style d'être partout où il s'en trouve une parcelle »²⁹⁷.

Cette relation de l'homme au monde et du poète au monde est très étroite mais elle n'a pas, comme l'auteur l'explique, la caractéristique d'être une matière au sens où elle est palpable et donc visible au premier regard. Néanmoins, la chair n'est pas invisible pour autant puisqu'elle est en relation avec tous les objets du monde. C'est à ce point dans l'étude que l'on s'aperçoit que la relation entre le poète et le monde se révèle complexe à définir. Maurice Merleau-Ponty ajoute à la définition de la chair la notion de mouvement. La relation entre le poète et le monde est ainsi fondée sur un dynamisme.

« Pour la première fois, le corps ne s'accouple plus au monde, il entrelace un autre corps, s'y appliquant soigneusement de toute son étendue, dessinant inlassablement de ses mains l'étrange statue qui donne à son tour tout ce qu'elle reçoit, perdu hors du monde et des buts,

297 Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard in <https://books.google.fr>.

fasciné par l'unique occupation de flotter dans l'Être avec une autre vie, de se faire le dehors de son dedans et le dedans de son dehors. Et dès lors, mouvement, toucher, vision, s'appliquant à l'autre et à eux-mêmes, remontent vers leur source et, dans le travail patient et silencieux du désir, commence le paradoxe de l'expression »298.

Le « dedans » et le « dehors » ne sont plus propre à un individu mais appartiennent l'un à l'autre. De cette manière le dualisme du corps et de l'esprit abandonné montre ici que tous les corps peuvent être liés et que l'essence même d'un corps est fait de relations. Si les corps sont si proches, le monde existerait-il en dehors du poète ? L'auteur répond à l'interrogation en précisant que dans toutes choses il existe une « profondeur ». Et c'est cette dernière qui empêche la confusion d'un corps avec l'autre ou d'une chose avec un autre chose. Le monde n'est pas une synthèse de plusieurs éléments, il est par conséquent un glissement entre ces éléments : « au lieu que par la profondeur, elles coexistent de proche en proche, elles glissent l'une dans l'autre et s'intègrent »299. Le corps de manière générale est donc à la fois une limite entre d'autres corps et une perception d'autres corps. Ainsi, Maurice Merleau-Ponty précise que la profondeur est ce qui permet à chaque corps de conserver une résistance aux autres corps et de s'intégrer aux autres corps sans jamais s'y confondre totalement.

La relation entre le poète et le monde est une relation sensible, affective. Cette relation affective des dedans et des dehors entraînerait-elle une reconsidération de l'écriture des poètes à l'étude dans le sens où l'écriture se fait chair ? Cette conception est connue de la pensée chrétienne. Il s'agira de développer ce point en lien avec l'universalité présente dans une dernière partie.

C'est d'ailleurs une véritable présence du sang dans les poèmes d'Aimé Césaire qui montre que le sensible traverse le corps. Le poème *Tam-tam I* présente l'anaphore « à même le sang » qui

298 Ibid.

299 Ibid.

semble préparer le dernier vers « montez et brûlez ». Le sang transporte le rythme du tam-tam par cette répétition et provoque une consommation. Le corps quel qu'il soit est presque absent de ce poème et n'est rappelé que par le terme « sang ». Cependant, il s'agit du sang « de terre », « de soleil brisé », « de sel » pour n'en donner que quelques exemples. En d'autres termes, le sang est rattaché à un élément du monde et non au corps humain. L'idée que le sensible traverse les corps des objets coïncide avec un « je » poétique qui est rare chez les auteurs. C'est chez José Craveirinha qu'il est le moins présent. Il apparaît dans son poème « Grito negro » et se fait plus timide dans « Poema do futuro cidadão ».

« Ah ! Tenho meu Amor a rodos para dar
do que sou.
Eu !
Homem qualquer
cidadão de uma Nação que ainda não existe »³⁰⁰.

(Ah ! J'ai mon Amour une potion pour faire
qui je suis.
Moi !
Homme quelconque
citoyen d'une Nation qui n'existe pas encore)³⁰¹.

Cependant, dans ce poème, le « je » n'évoque pas le corps même si le poète se donne pour

300 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p 17.

301 Traduction personnelle.

mission de créer une nouvelle nation qui accueille tous les hommes (« vim de qualquer parte / de uma Nação qua ainda não existe. » « Je suis venu de quelque endroit / d'une Nation qui n'existe pas encore³⁰².) Le poète ici devient celui qui crée une nation idéale ; il est au centre de la création de celle-ci et se place ainsi au milieu de tous les hommes citoyens de cette nation pensée. Or, l'idée du poète à la charnière entre deux mondes (le monde sensible et le monde matériel presque objectif, c'est-à-dire que le monde existe en l'absence des sens) est peut-être gommée chez Aimé Césaire. Le poème nommé « Histoire de vivre » dans *Tropiques* évoque une vie particulière du poète.

« Je refis connaissance avec le connu, l'animal, l'eau,
l'arbre, la montagne.
Je cultivais leurs noms dans le creux de ma main sous-
marine. »

Le poète connaît le monde parce qu'il touche les éléments du monde. Le monde matériel est ainsi lié au corps du poète et celui-ci apparaît comme une présence sous-jacente dans ses poèmes à travers l'image de la « main sous-marine ». Bien qu'il ne s'agisse pas de s'étendre sur le sous-titre du poème, « récit », celui-ci exprime des frontières littéraires qui volontairement sont brisées : le récit et la poésie en prose. Au même titre que les frontières entre les mondes ne se distinguent plus les unes des autres. La poésie d'Aimé Césaire va jusqu'à évoquer la transmutation. La réflexion est fondée sur la transformation du « je » en une autre substance. Il est alors possible de parler de figure poétique plus que de poète dans l'étude puisque le poète semble emprunter des caractéristiques à d'autres éléments pour ne pas dire à tous les éléments que le poète rencontre. Ainsi, la poésie devient une poésie organique qui tend à se modifier parce que la structure des

302 Traduction personnelle.

éléments du monde n'est pas figée. C'est en tout cas ce qu'exprime Aimé Césaire dans son poème « Transmutation ».

« Heureusement on ne s'est point aperçu que je me suis
aperçu que j'ai des mains pour me tenir compagnie j'ai
mes mains de queue de singe j'ai des mains d'attrape-
nigaud j'ai mes mains d'assassin j'ai mes mains de
sommnambule et parfois quand bat à mon pouls le laps
du remords monté de l'Atlantide j'ai mes mains de guano qui sont si
belles qu'on les appelle des sierras Nevadas (...)
j'ai mes mains qui sont des miroirs à mettre le feu
à mes mains à servir d'épouvantail aux oiseaux du
solstice »³⁰³

La transformation des mains du poète occupe plus de la moitié du poème. Dès le début du poème, cette transformation marque une défense. C'est en tout cas ce qu'affirme le poète : « défense c'est ce que me hurle incessamment un orage toujours annoncé toujours différé qui alimente l'inconscient de nos foules de toutes les péripéties du cauchemar ». Les mains du poète seraient alors son outil de défense. En d'autres termes, son écriture irait au-delà des agressions dont il serait la victime. Le poète est ainsi une figure qui possède un pouvoir particulier, celui de posséder un monde au creux de ses mains. Ce monde n'est pas restreint à celui qu'il connaît tous les jours puisque ses mains sont si belles qu'on les appelle des sierras Nevadas, c'est-à-dire qu'elles ont l'apparence de vastes paysages variés. Si le poète est capable de modifier la substance de ses mains,

303 Césaire, Aimé, *Ferremets et autres poèmes*, Lonrai, Seuil, 2008, p110.

au regard du titre du poème, c'est qu'il y a une part d'infini dans le pouvoir du poète. Premièrement parce que le poème présente une accumulation de changements de formes et parce qu'il y a une absence de ponctuation dans cette accumulation qui s'y ajoute et donne l'impression d'une transformation sans fin et ainsi d'une totalité que pourrait posséder le poète. Cette totalité Maurice Merleau-Ponty l'a évoquée dans un tissage particulier.

Il nomme ce phénomène « l'indivision du sentant et du senti »³⁰⁴, le corps est cette interface entre ce qui vient de mon intériorité et ce que je reçois de l'extérieur. Il y a un fin tissage entre les deux. Le corps réceptionne et produit en même temps. C'est la pensée reprise par Aimé Césaire dans le « regardé » et le « regardant », c'est-à-dire que l'homme qui regarde se regarde lui-même presque dans le même temps. Ainsi, il est possible de supposer qu'il existe une prise de conscience de l'individu qui sent ou qui regarde en tant que sujet qui en train de faire l'action. Là encore, l'idée que le poète est dans un entre-deux ou constitue une interface entre deux mondes (celui des lecteurs et celui qu'il ressent) est dépassée. Finalement, le corps révèle un effet de miroir dans l'écriture poétique. D'ailleurs, dans le poème « Transmutation » d'Aimé Césaire, le lecteur retrouve l'expression « j'ai mes mains qui sont des miroirs à mettre le feu / à mes mains ». Le vers auquel répond celui-là est le premier vers cité : « heureusement on ne s'est point aperçu que je me suis aperçu / que j'ai des mains pour me tenir compagnie ». Le poète dévoile sa découverte du « sentant » et du « senti » indissociable au lecteur.

Le phénomène expliqué par Maurice Merleau Ponty dans *L'Oeil et l'Esprit* mentionne l'exemple du toucher. Un homme touchant un objet exerce une pression sur ses doigts qui lui rappelle qu'il sent ses doigts en plus de l'objet touché. Il ne se touche pas lui-même volontairement mais il ressent l'« indivision du sentant et du senti ».

Par ce chemin, Maurice Merleau-Ponty en vient à réfuter la vision comme la peinture fidèle

304 Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'Esprit*, coll. Folio essais, Cher: Gallimard, 2002, p20.

d'un monde extérieur au sujet qui regarde. Les sens deviennent une conscience de soi. Cette conscience de soi n'entraîne pas pour autant un dédoublement du « je ». C'est le même « je » qui regarde et qui se regarde regardant. Si cette conception de la perception prédomine chez Maurice Merleau-Ponty, cela justifierait peut-être à la fois l'attraction du poète vers le monde (par ce qui a été nommé l'appel) et le monde qui s'intègre dans le corps humain (par l'étude des métamorphoses corporelles). Dans cette hypothèse, le monde percevrait l'homme et cette perception se manifesterait dans les métamorphoses du corps de celui-ci. Il y aurait un principe de « réversibilité » qui s'imposerait à l'homme.

Le terme de « réversibilité » est un emprunt à Maurice Merleau-Ponty et ainsi, cette conception montre ce tissage entre le corps et le monde sensible qui l'entoure.

Cette réversibilité est accentuée par la musicalité des poèmes. Le musicien touche un instrument pour produire un son, il est conscient de ce toucher et le son produit lui est renvoyé puisqu'il l'entend. Il en est de même dans la lecture à voix haute des poèmes. Dans ce cas, tout acte de lecture contient ce principe de réversibilité. Une « réversibilité » se produit aussi dans l'écriture qui se concrétise dans le produit final sur la page. Les poèmes des trois auteurs gravitent autour du corps et José Craveirinha, Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire lui donnent la première place. Il est instrument d'écriture et objet d'écriture à la fois.

Cette façon d'évoquer le corps à travers des métaphores de la nature est un moyen de donner aux poèmes un aspect expérimental pour le lecteur de cette sensation de « réversibilité ». Le lecteur l'expérimente parce qu'il y a une place particulière qui est accordée au corps dans les poèmes. Cette « réversibilité » est étonnante lorsqu'il s'agit du corps féminin. Mais il fait partie de l'expérience créatrice du poète. Léopold Sédar Senghor présente le poème « Je m'imagine ou rêve de jeune fille ».

« Je m'imagine que tu es là.
Il y a le soleil
Et cet oiseau perdu au chant si étrange.
On dirait une après-midi d'été,
Claire. Je me sens devenir sotte, très sotte.
J'ai grand désir d'être couchée dans les foins,
Avec des taches de soleil sur ma peau nue,
Des ailes de papillons en larges pétales
Et toutes sortes de petites bêtes de la terre
Autour de moi ».

Le poète se métamorphose à partir du chant de l'oiseau évoqué au troisième vers. Cette transformation du « je » mène le poète à évoquer un corps autour duquel le « soleil » et les « bêtes » semblent avoir une influence sur les sensations qu'éprouvent le poète. L'imagination passe par le corps car c'est celui-ci qui est mis en avant dans son lien avec la nature. Il serait possible d'y voir une élévation par le passage du matériel à l'immatériel mais les trois auteurs redonnent au corps une dignité au même titre que l'esprit. Cette conception se rapproche de la pensée chrétienne qui porte une attention au corps dans le souci de la résurrection de la chair. La résurrection agit comme une renaissance chez les poètes parce qu'ils s'écartent tout de même de la pensée chrétienne, dans la mesure où la renaissance n'est pas nécessairement une renaissance de chair puisqu'il a été vu que la chair du poète était multiple en raison de sa relation avec le monde. Au-delà de la chair du poète, c'est la chair de tous les hommes qui est considérée dans cette relation de tissu entre les éléments du monde.

S'il y a une symbiose entre les corps dans le monde (les corps humains et les corps d'autres

objets), existe-t-il pour autant une unité des corps ? De manière objective, sans doute qu'il en existe une. Un corps peut se définir par son aspect extérieur mais les poètes à l'étude font de la notion de corps une chose qui n'est pas détachée de la perception et donc de la subjectivité. La structure des corps est par conséquent changeante. Ainsi dans « Chants pour signare », il est possible d'observer le vers suivant : « la bouche de ma mère décline le soir sur un nom rose / et le ciel de ses dents »³⁰⁵. L'association de « ma mère » et de la nature témoigne les liens entre le corps et de la subjectivité. Cette double dimension du corps (une dimension matérielle et une dimension subjective) est développée par Jean-François Lavigne. Il suggère l'idée que le corps possède à la fois « une dimension organique » et « une dimension vécue »³⁰⁶ dans son ouvrage *Les « Méditations cartésiennes » de Husserl*. Ainsi, il y a d'abord une activité interne au sujet entre ces deux dimensions avant d'avoir une activité avec un corps extérieur.

La confusion entre les frontières est ainsi entretenue chez les poètes à l'étude. D'ailleurs José Craveirinha écrit un poème à Maria. Est-ce Maria la femme du poète ou Maria de Lourdes ? La confusion peut être entretenue mais l'indice de l' « impala » qui est une antilope, ce qui suppose une vitesse de course assez élevée semble lever le doute. Ainsi, on peut supposer que le poème est consacré à Maria de Lourdes.

« Leve

teu corpo macio de impala

e o bico dos teus peitos

arando-me o tórax na alucinação ».³⁰⁷

(« Léger

305 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonaï, Seuil, 2006, p190.

306 Lavigne, Jean-François, *Les « Méditations cartésiennes » de Husserl*, Paris, Vrin, 2008, p190.

307 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p205.

ton corps moelleux d'impala
et la corne de tes seins
me labourant la poitrine en hallucination »)

Le corps humain est une nouvelle fois un rappel de la nature par des caractéristiques physiques, ici c'est la vitesse qui mène à l'association avec l'impala. Les caractéristiques physiques et l'impression de la course sur les spectateurs trouvent une explication dans la nature afin de pouvoir les décrire plus précisément. Maria de Lurdes s'inscrit dans un monde naturel grâce à la description animale qui en est faite. Le poète est ici celui qui par ce qu'il ressent va transmettre au lecteur ses sensations. Il est là aussi entre deux mondes (celui qu'il expérimente et celui qu'il transmet). Le corps devient l'élément central de la poésie des trois auteurs même s'il est moins présent chez José Craveirinha. Le corps est à lui seul celui qui concentre les sensations du poète et du lecteur, et l'écriture qui est un acte physique. L'écriture poétique est donc issue du corps. Elle naît à travers le corps et s'exprime par lui. Il y a donc l'impression que toute la création poétique passe par le corps, que celui-ci soit explicitement présent dans les poèmes ou non. C'est peut-être cette esthétique de totalité par le corps qui sous-tend la poésie des trois auteurs à l'étude.

Le corps n'apparaît pas seulement comme un corps fait de sensations. Il est aussi un corps qui secrète et qui est décrit comme un corps prêtant moins à la rêverie. Aimé Césaire évoque dans « Les pur-sang » la « saburre », un « enduit blanc jaunâtre qui recouvre la langue dans certaines affections gastriques »³⁰⁸.

« Ah ! Je sens l'enfer des délices

et par les brumes nidoreuses imitant de floches

308 Pierrel, Jean-Marie, xww.cnrtl.fr, 2012, [consulté le 15/03/2013].

chevelures – respirations touffues de vieillards

imberbes – la tiédeur mille fois féroce

de la folie hurlante et de la mort.

Mais comment, comment ne pas bénir,

telle que ne l'ont point rêvée mes logiques,

dure, à contre-fil lézardant leur pouacre ramas

et leur saburre, et plus pathétique

que la fleur fructifiante,

la gerce lucide des déraisons. »³⁰⁹

Le corps est aussi simplement un corps matériel chez Aimé Césaire qui montre son détachement parfois de l'idée du changement de substance. Il est un corps appréhendé de manière plus scientifique par les noms des sécrétions. Le corps n'est plus alors une interface. Les excrétiens et les sécrétions sont décrites par les poètes (sueur, lait, larmes). Tout ce qui peut être en contact avec lui est aussi décrit. Il en ressort ainsi qu'un lexique important se rattache à la sexualité, notamment chez Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor. La corporéité et les allusions sexuelles ne sont pas qu'un simple thème dans les œuvres des poètes. Le poète devient amant de la figure féminine dans les poèmes. D'après Claude Fintz, « l'œuvre écrite est toujours le fait d'un faire corps, sans quoi elle n'est pas, et la littérature est un échange imaginal, avec les risques que cela comporte – ou elle n'est pas »³¹⁰. Ainsi, l'œuvre n'a pas de consistance si son auteur ne fait pas union avec elle. De manière symbolique, la forte présence du corps chez Aimé Césaire, José Craveirinha et Léopold Sédar Senghor peut s'interpréter par cette conception de la littérature. Une œuvre littéraire est une œuvre charnelle. Ainsi, le corps n'est pas une passerelle entre l'esprit du

309 Césaire, Aimé, *Ferremets et autres poèmes*, Lonrai, Seuil, 2008, p9.

310 Fintz, Claude, *Le poème imaginal du corps de l'oeuvre et de la société*, Paris: L'Harmattan, 2012, p11.

poète et son œuvre, mais l'œuvre du poète est profondément ancrée physiquement en lui.

Si l'écriture est une affaire de corps, c'est que le corps a toute sa place en poésie. En d'autres termes, ne pas l'idéaliser c'est aussi lui accorder une place entière. Le corps semble être un élément qui se transforme aussi par les métaphores de la nature et qui en ce sens agrandit l'espace par un entremêlement d'intériorité et d'extériorité: « seul et nu! / Les messages d'atomes frappent à même et d'incroyables baisers gargouillant leurs errances qui se délitent et des vagissements et des agonissements comme des lys perfides éclatant dans la rosace et l'ensablement et la farouche occultation des solitudes »³¹¹. La nudité permet au poète d'être sensible aux forces environnantes. Ce sont d'ailleurs ces forces qui sont nommées « messages d'atomes » ou encore « flux » chez Aimé Césaire. Le terme « atome » n'est pas choisi par hasard car la particule a la propriété de constituer de la matière avec d'autres éléments. La nudité du poète est révélatrice de l'envie de participation à une forme nouvelle de matière avec ce qui l'entoure. L'étymologie de l'adjectif nu signifia d'ailleurs « dépouillé de toute chair »³¹². Les relations entre le poète et le monde ne sont pas fondées sur la place du poète dans son environnement mais bien sur le tissu atomique et expérimental du monde. L'écriture est en cela sensuelle car ce sont les gestes corporels graphiques qui traduisent les sensations du poète.

Le poète est une figure poétique car il est une infinie découverte par le regard qu'il porte sur les sensations et la place de l'homme dans son environnement : une place volatile qui va au-delà de son corps comme objet matériel et fait de l'homme une sorte de tissu d'atomes en osmose avec l'environnement puisque le poète lui-même n'est pas une unité physique par sa présence parsemée dans le monde. Il s'agit de l'idée défendue par Marie-Claire Bancquart. Le poète n'est plus la représentation d'un corps en chair mais d'une union avec le monde, non pas au sens spirituel uniquement mais aussi presque au sens charnel, ce qui peut paraître paradoxal. En d'autres termes,

311 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 2009, p53.

312 Dendien, Jacques, www.atilf.atilf.fr [consulté le 23/04/2013].

le poète exprime ce qui le lie au monde à travers des termes renvoyant au corps sans pour autant mettre en avant son propre corps comme unité. Marie-Claire Bancquart évoque un « choc affectif » à travers la poésie où « le corps du sujet et la substance de l'objet sont unis dans l'indistinction d'une seule et même « matière-émotion » »³¹³. L'explication semblerait prendre en compte l'être du poète dans son intégralité et son union avec les objets du monde. Plus loin, Marie-Claire Bancquart met en garde de ne pas confondre la « matière-émotion » avec une matérialité. Elle est une idée qui met en avant le sensible en poésie et qui montre que le signifié et le signifiant ne forment qu'une seule unité.

Le rythme devient ainsi important puisque la poésie devient l'espace de l'émotion.

3. Le dire dansé

3.2 Un tumulte enivrant

Depuis l'Antiquité grecque, le théâtre est à la fois la parole, le chant, la danse. L'étude ne cherche pas à montrer que Léopold Sédar Senghor, José Craveinha et Aimé Césaire renouent avec l'origine du théâtre. Cependant, comme le corps est très présent dans la poésie des auteurs, il semblait intéressant de s'attacher à l'expression par le corps plutôt que d'en rester au corps et aux sensations. Le premier poème qui vient à l'esprit est celui de José Craveirinha dont le titre est le nom d'une danse guerrière : *Xigubo*.

³¹³ Bancquart, Marie-Claire, *Poésie 1945-1960 : les mots, la voix*, Paris, Presse de l'Université de Paris Sorbonne, 1989, p146.

« *Xigubo* estremece terra do mato
e negros fundem-se ao sopro da *xipalapala*
e negrinhos de peitos nus na sua cadência
levantam os braços para o lume da irmã Lua
e dançam as danças do tempo da guerra
das velhas tribos da margem do rio »³¹⁴.

(« *Xigubo* ébranle la terre de la brousse
et des noirs se fondent dans le souffle de *la corne d'antilope*
et des négrillons aux poitrines nues dans leur cadence
lèvent leurs bras vers la lumière de la Lune sœur
et dansent les danses du temps de la guerre
des vieilles tribus de la rive du fleuve) ³¹⁵.

À plusieurs reprises le poème rappelle que le tam-tam accompagne la danse guerrière *Xigubo* : « tantã ! » qui se traduit par tam-tam ou gong. De plus, l'onomatopée « dum-dum » de la deuxième strophe est une parole qui se fait exclusivement son. Il faut lire le poème « Mamana Saquina » dans l'œuvre de José Craveirinha pour se rapprocher d'une parole poétique dansée à travers la répétition du vers suivant : « João-Tavasse-foi-nas-minas » qui s'étend sur trois vers. C'est la répétition de ce vers qui crée un rythme particulier et donne une résonance physique aux mots.

L'espace sur la page et surtout la syntaxe des poèmes traduisent les mouvements du poète:

314 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p9.

315 Traduction personnelle.

« l'écriture, c'est la main, c'est donc le corps, ses pulsions, ses contrôles, ses rythmes, ses pensées, ses glissements, ses complications, ses fuites, bref, non pas l'âme, mais le sujet lesté de son désir et de son inconscient »³¹⁶ d'après Roland Barthes. Ainsi, les jeux de blancs et de noirs participent à une poésie physique. Aimé Césaire utilise ces jeux dans son poème *ça, le creux*.

« ça ne se meuble pas

c'est creux

ça ne s'arrache pas

ce n'est pas une fleur

ça s'effiloche plutôt

étoupe pour étouffer les crispations

(s'avachissant ferme)

ça se traverse

- pas forcément à toute vitesse -

tunnel

ça se gravit aussi en montagne

glu

le plus souvent ça se rampe »³¹⁷

La parole devient physique chez Aimé Césaire ici parce qu'il y a un jeu d'espaces. Les verbes employés sont variés et le titre « ça, le creux » donne cette impression d'un puits sans fond dans lequel il est possible d'imaginer presque à l'infini ce que l'on peut en faire. Serait-ce là de la

316 Barthes, Roland, *Catalogue de l'exposition du Centre Pompidou*, Paris, 2002.

317 Césaire, Aimé, *Cadastre suivi de moi, laminaire*, Lonrai, Seuil, poésie points, 2006, p128.

part d'Aimé Césaire une définition de la poésie ? Pourquoi ne pas le penser. La poésie serait cette image décrite du creux dans lequel le lecteur plonge. Une nouvelle fois la notion de corps est présente. Dans un premier temps, c'est à travers les verbes que cette notion se retrouve, puis, c'est parce que le lecteur vit cette poésie du creux en plongeant dans les sensations partagées par le poète que le corps est à nouveau présent. Le corps du poète et celui du lecteur sont en mouvement grâce à la poésie, c'est-à-dire qu'ils sont pris dans des flux de sensations. Ce sont ces sensations qui réalisent une poésie vibratoire fondée sur l'expérience du corps.

Une étude met en parallèle la parole prononcée et le corps. Il s'agit de celle d'André Spire qui décrit notamment que les « accents de la voix peuvent être tour à tour détachés ou coulés comme ceux de la flûte » puis en parlant du hiatus, il précise que « c'est au sentiment à le choisir, c'est à l'oreille à marquer sa place »³¹⁸. Le corps du lecteur intervient alors au moment de la lecture par l'attention à la musicalité du poème. Bien qu'il n'y ait pas de hiatus dans la poésie d'Aimé Césaire, de Léopold Sédar Senghor et de José Craveirinha, il n'y a pas moins un travail sur la musicalité des mots. C'est ce travail sur la musicalité qui fait intervenir le corps du lecteur. De plus, les mouvements de la langue dans la lecture à voix haute des poèmes procurent des sensations différentes. André Spire évoque les mouvements « calmes » de l'articulation du « a » et au contraire, les mouvements plus « contractés » du « i » provoquant crispation ou plaisir chez le lecteur. C'est là que le corps intervient et marque le lien entre la parole poétique prononcée et « les mouvements rythmiques du corps », une définition de la danse par le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales. La prononciation est par conséquent à prendre en compte dans l'idée de la danse. Et la répétition d'expressions comme celle rencontrée chez José Craveirinha sur trois vers donne un « mouvement rythmique » au corps dans la prononciation. Ainsi, il est possible de parler de cadence de lecture.

318 Spire, André, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Mayenne: Librairie Josi Corti, 1986, p244.

La danse des sons dans la bouche du lecteur est avant tout dans les œuvres des trois poètes une danse sur le papier au sens étymologique car le terme « danse » qui possède plusieurs étymons a le sens d' « étirer »³¹⁹. Les mots sont allongés, certes par leur prononciation – un mot latin et un mot français n'auront pas la même durée de prononciation ni le même accent – mais aussi par leur place sur la page. Il est question de l'occupation de l'espace par les mots dans le poème « Un train perdu » de Léopold Sédar Senghor. Les mots, dans ce poème, occupent la place des deux vers de façon à figurer la perte du train. Deux mots se trouvent presque au centre des deux vers, il s'agit de « perdition » et de « jalousement ». Ils rallongent le vers et créent l'image du train perdu. Cette figuration de l'écriture rejoint la danse des mots. Daniel Sibony définit la danse des mots par le fait qu'ils occupent l'espace de la page et se produisent au même titre qu'un danseur sur scène dans *Le corps et sa danse*. Les mots entrent sur scène pour se représenter dans l'espace physique, la page, et dans l'espace sonore, la lecture.

Les jeux de mise en page confèrent au poème un certain dynamisme dans le sens où il devient un objet non pas seulement de lecture et d'écoute mais également un objet qui s'offre au regard du lecteur. La danse demande des spectateurs comme, généralement, une représentation le fait. La poésie des trois auteurs à l'étude s'offre au regard comme un objet en mouvement. Le poète José Craveirinha ne présente pas ses poèmes comme des calligrammes, mais il ont la particularité, pour certaines d'entre eux, de mettre en évidence des répétitions au premier regard du lecteur. C'est notamment le cas pour plusieurs poèmes : « Hino de louvor a Valentina Tereskova », « Elegia à minha avó Fanisse » par exemple. La répétition dans le premier poème repose sur la parole « louvo » au début des strophes.

« Louvo

o Sol que esparge os seus cabelos ruivos

319 Cnrs, www.cnrtl.fr [consulté le 17/06/2017].

no feminino colo imenso do Mundo.

Louvo

as estrelas num céu azul em geral

e louvo uma Lua ideológica no sublime

Kênguelequezê dos subúrbios »³²⁰.

(Je salue

le Soleil qui étend ses cheveux roux

dans le cou féminin immense du Monde.

Je salue

les étoiles dans le ciel azur en général

je salue une Lune idéologique dans le sublime

Kênguelequezê des faubourgs)³²¹.

Bien que la traduction ne révèle pas une parole rythmée, cadencée, c'est la langue d'origine qui la crée puisque les allitérations en [s] et les assonances en [o] sont supprimées à la traduction. Ce sont ces allitérations qui donnent de l'écho à la parole « Louvo ». Par la répétition la parole occupe l'espace sonore et devient presque matérielle. Le second poème cité, « Elegia à minha avó Fanisse », présente une autre répétition dans la troisième strophe.

« Ninguém zangou avó Fanisse

ninguém cuspiu sina de Fanisse

ninguém roubou mandioca

ninguém bateu

ninguém matou Fanisse ?

320 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p171.

321 Traduction personnelle.

Português abriu estrada na machamba
buzina de Thornicroft lá longe
espantou cabrito de cocuana Mabota
passarinho de bico encarnado
fugiu ! »³²²

(« Personne n'a tancé grand-mère Fanisse
personne n'a craché la bonne aventure de Fanisse
personne n'a volé le manioc
personne n'a frappé
personne n'a tué Fanisse ?
Portugais a ouvert la route au brancard
klaxon de Thornicroft là-bas loin
a effrayé le cabri de grand-ma Mabota
tit oiseau à bec rouge
s'est enfui ! »)³²³

Ce sont les répétitions qui donnent l'impression d'un tumulte enivrant. L'ivresse des sensations étant provoquée par le rythme répétitif tel un métronome qui marque la mesure. Le rythme de lecture est de ce fait donné au lecteur. Ce rythme est un tumulte, non dans le sens de bruits désordonnés, mais plutôt parce que le rythme est un bouillonnement poétique. En d'autres termes les poèmes sont des ensembles de différents rythmes. Le rythme n'est cependant pas identique tout au long d'un même poème et c'est ce qui fait que la poésie des auteurs à l'étude est une poésie en mouvement. Les corps se transforment comme les rythmes changent. Le poème « Barbare » d'Aimé Césaire contient des rythmes variés.

322 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p42.

323 Traduction personnelle.

« C'est le mot qui me soutient
et frappe sur ma carcasse de cuivre jaune
où la lune dévore dans la soupente de la rouille
les os barbares
des lâches bêtes rôdeuses du mensonge

Barbare
du langage sommaire
et nos faces belles comme le vrai pouvoir opératoire
de la négation

Barbare
des morts qui circulent dans les veines de la terre
et viennent se briser parfois la tête contre les murs
de nos oreilles
et les cris de révolte jamais entendus
qui tournent à mesure et à timbres de musique

Barbare
l'article unique
barbare le tapaya
barbare l'amphisbène blanche
barbare moi le serpent cracheur
qui de mes putréfiantes chairs me réveille
soudain gekko volant
soudain gekko frangé
et me colle si bien aux lieux mêmes de la force qu'il vous faudra pour m'oublier
jeter aux chiens la chair velue de vos poitrines »

Certes, le rythme créé par la répétition du terme « barbare » au début des strophes est celui qui marque la cadence du poème, mais à l'intérieur des strophes le rythme n'est pas identique. La première strophe possède différents rythmes par les différentes longueurs des vers. C'est notamment dans cette strophe que le terme « barbares » apparaît. Dans la deuxième strophe, l'absence de verbe accentue l'impression d'agrandissement de la strophe en complément de la conjonction de coordination. Enfin, les deux dernières strophes mettent en avant des répétitions. Il s'agit pour la troisième strophe de la répétition de la conjonction de coordination « et » et il s'agit pour la dernière strophe de la répétition des sons [k] et [i]. La parole est ainsi intéressante non pas seulement pour les messages qu'elle transmet mais aussi pour les rythmes qu'elle possède et qu'il est possible de créer pour les poètes. Aimé Césaire l'affirme d'ailleurs dans le titre de l'un de ses poèmes : « sentiments et ressentiments des mots ». Le titre lui-même s'écarte de l'idée traditionnelle qu'un mot est à la fois un signifié et un signifiant. Le mot dépasse cette définition et s'attache à la conscience de l'auteur et du lecteur. Ainsi, même si la différence entre l'émotion et le sentiment repose sur la durée concernant le sentiment, il y a une impression de durée et l'émotion renvoie à l'idée de mouvement dans sa définition. L'écriture poétique agirait comme le sentiment dans la durée, à savoir qu'elle permet à l'auteur de prendre conscience de ses sentiments. La deuxième strophe de ce poème considère que le langage est en mouvement parce qu'il renferme en lui une énergie.

« il y a aussi les capteurs solaires du désir
de nuit je les braque : ce sont mots
que j'entasse dans mes réserves
et dont l'énergie est à dispenser
aux temps froids des peuples
(ni drêches ni bagasses
poussez les feux précieux

il serait immoral
que les dévoltageges du Temps
puissent résister aux survoltageges du Sang) »³²⁴.

Le terme « énergie » est défini par *Le Littré* comme une « puissance active de l'organisme » ou une « force d'âme ». Ainsi, l'organisme est le point de départ de la poésie. La poésie est par là organique, c'est-à-dire qu'elle est présente dans le corps avant d'être entendue dans la voix du lecteur. La manifestation des sentiments qui sont liés aux mots ou inversement, ce sont les deux inventions du poète dans la troisième strophe : « le mots oiseau-tonnerre » et « le mot dragon-du-lac » qui sont formés de plusieurs mots. Ces mots semblent composés par le sentiment qui les anime. Les mots se transforment comme les corps qui se métamorphosent. Les mots ont ce tumulte en eux que le poète nomme l'énergie. L'énergie est ce qui se vit dans les mots. Dans « Tam-tam I », la verticalité n'est pas liée à la religion mais peut-être plutôt à une sensation poétique par l'écriture de consommation de l'être qu'est le poète dans les mots. Cette consommation est à la fois destruction et libération puisque l'élévation est évoquée en partant du « sang de terre » jusque dans le ciel : « montez et brûlez »³²⁵.

Dans « Tam-tam II », la verticalité est évoquée en lien avec la religion puis que le terme « alleluiah » est rejeté à la fin du poème et l'expression « Sainte Mère de Dieu »³²⁶ est au sixième vers. Mais, plus que le sacré, c'est le poète qui ne contrôle plus son corps et qui par la répétition du syntagme « à petits pas de » en vient à évoquer un rythme qui le mène jusqu'à l' « orgasme des pollutions saintes ». Les « pollutions saintes » peuvent s'interpréter comme les rythmes qui agissent sur le corps sans que l'on puisse contrôler leurs effets. La répétition du syntagme en anaphore est aussi l'analogie du rythme des mains sur l'instrument de musique du tam-tam. Ainsi, le poète

324 Césaire, Aimé, *Cadastres suivi de Moi, Laminaire*, Lonrai, Seuil, Poésie points, 2006, p108.

325 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p 50.

326 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p 51.

retranscrit dans les mots la cadence du tam-tam. Le poème met le corps en avant et montre une certaine animalité de l'homme qui recherche le rythme partout dans l'éclatement des « petits pas ». Les « petits pas » sont associés à différents aspects du monde :

« à petits pas de pluie de chenilles

à petits pas de gorgées de lait

à petits pas de roulements à billes

à petits pas de secousse sismiques »³²⁷

Les animaux, la terre, la nourriture et des « roulements à billes » montrent que ce qui est associé au corps par le syntagme « à petits pas » est associé à d'autres objets. Le corps est ainsi métaphoriquement diffracté pour se retrouver partout dans le monde et n'est plus seulement propre au sujet poète. L'avant dernier vers du poème qui évoque l' « orgasme » est peut-être une manière d'évoquer l'absence de contrôle du corps. C'est aussi l'absence de maîtrise corporelle qui fait apparaître une certaine animalité de l'homme. De plus, le rythme paraît presque un besoin dans cette répétition qui se retrouve dans d'autres poèmes. C'est ce rythme qui mène dans « Tam-tam II », l'homme vers l'animalité. La jouissance provoquée par l'élévation due au rythme du tam-tam fait intervenir le sacré religieux comme s'il s'immisçait dans la poésie d'Aimé Césaire, ce qui explique probablement l'expression « pollutions saintes ». Cependant, l'adjectif « saintes » manifeste aussi la dépossession du corps par l' « orgasme » et l'aspect sacré est également attribué au rythme répétitif. Une autre caractéristique qui vient s'ajouter à ce qui a été énoncé est présente dans le vers « à petits pas de roulements à billes ». Il s'agit de l'idée d'une sorte de mécanique qui repose sur des mouvements répétitifs de roulements. C'est ce qui est produit dans le poème par l'anaphore.

Le mouvement est donné à la fois par l'écriture sur la page et par la prononciation. Le blanc

327 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p 51.

dans les poèmes permet de jouer avec l'espace et de donner une certaine matérialité aux mots. Chez Léopold Sédar Senghor, l'utilisation du blanc montre cette matérialité:

« Mais l'appel du tam-tam
bondissant
par monts
et
continents,
Qui l'apaisera, mon cœur,
A l'appel du tam-tam
bondissant,
véhément,
lancinant ?328 »

On retrouve cette cascade de mots en [ã]. Les mots s'éloignent comme si le son du tam-tam s'éloignait progressivement de l'oreille. Comme la danse exprime physiquement une pensée, une émotion, quelque chose qui n'est pas nécessairement matériel, la poésie paraît procéder de la même manière. Tous les genres littéraires ne peuvent pas exprimer tout ceci de la même manière. La poésie a en elle cette particularité de faire des mots des objets physiques. Dans ce poème de Léopold Sédar Senghor, les syllabes de chaque vers semblent imiter les mouvements frappés du tam-tam. Il s'agit d'une autre matérialité donnée aux mots et en même temps du sentiment du lecteur à la lecture de ces mots. Le participe présent « bondissant » est mentionné deux fois comme pour accentuer le côté dansé de l'écriture et le mouvement descendant de la lecture. Ce poème, *Jardin de France*, commence par une strophe où il y a des retours à la ligne mais sans vides. Lorsqu'il est question de tam-tam, les mots commencent à s'écarter alors qu'en début de poème, quand il est

328 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p229.

question des jardins à la française, on a cette régularité du retour à la ligne. L'opposition entre les deux cultures est marquée : une sorte de rectitude face à une liberté de mouvements. Peut-être est-il possible d'y voir là une incompatibilité entre un moi intérieur et un moi acculturé. Les vides peuvent figurer ce moi libéré. De plus, Léopold Sédar Senghor qualifie les gestes blancs de « gestes apaisants » dans ce poème et montre une contradiction avec « l'appel du tam-tam ».

Ainsi, le rythme parle au cœur du poète plus que le calme et la rigueur des « jardins à la française ». L'éloignement évoqué de « l'appel du tam-tam » est ce désir de liberté parce que le rythme de cet instrument passe par les « monts » et les « continents » : il voyage au-delà des frontières. De ce fait, le rythme saccadé du tam-tam rappelle les battements du cœur qui frappe la poitrine. Cette cadence entre dans le tumulte des mots puisque les mots concentrent plusieurs rythmes en eux.

Sur ce rythme frappé, les répétitions dans certains poèmes d'Aimé Césaire donnent une impression de tumulte au sens simplement d'agitation: « nous frapperons l'air neuf de nos têtes cuirassées / nous frapperons le soleil de nos paumes grandes ouvertes / nous frapperons le sol du pied nu de nos voix »³²⁹. Le corps entier frappe les éléments du monde (l'air, le feu, la terre). Les gestes qui frappent les éléments de la nature font penser aux danses africaines où tout le corps est parfois mobilisé pour créer des rythmes. Les poètes font vibrer plusieurs rythmes pour le lecteur : le rythme saccadé, le rythme parfois lancinant donné par la particularité de la langue portugaise, le rythme qui se rapproche du tumulte et dont le poème « La forêt vierge » est un exemple.

« Au coin ouest-ouest le
le métabolisme floral et ma gueule de primate démantelée
depuis trois cents ans la fumée nopal nopal au paysage
repu des figuiers étrangleurs font leur apparition salivée

329 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p28.

de ma gueule de mufle de sphinx démuselé depuis le
néant »330.

Le poème est construit de la même manière et s'étend sur un peu plus de deux pages sans aucune virgule. Les seuls signes de ponctuation que le lecteur peut observer sont des points et un point-virgule. Mais, à partir de la deuxième page et jusqu'à la fin du poème, le point disparaît pour apparaître une dernière fois en fin de poème. Néanmoins, des majuscules sont présentes et paraissent marquer des débuts de phrases. De cette façon, la lecture doit accorder de l'importance au rythme qu'elle pose sur le texte pour lui donner sens. Le dire des mots lors de la lecture est bien lié au rythme. Le lecteur a ce rôle de faire résonner les mots.

Le lecteur peut avoir l'impression de distinguer des ensembles significatifs de mots dans ce poème mais cela reste une impression, il n'a pas la certitude de ses choix dans sa lecture. C'est aussi ce qui crée la résonance de ce poème parce qu'il peut être dit de différentes manières. Les éléments assemblés par les lecteurs peuvent offrir un agencement mouvant. La lecture n'est pas figée car le texte lui-même ne l'est pas.

Les répétitions sont aussi utilisées chez José Craveirinha afin de créer un rythme martelant.

« Quem foi que gritou ?

Foi a carga

Quem foi que ardeu ?

Foi a carga.

Quem foi que explodiu ?

Foi a carga.

Quem foi que desapareceu ?

Foi a carga »331.

330 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p46

(« Qui est-ce qui a crié ?

C'est la cargaison.

Qui est-ce qui a brûlé ?

C'est la cargaison.

Qui est-ce qui a explosé ?

C'est la cargaison.

Qui est-ce qui a disparu ?

C'est la cargaison »)³³².

Plusieurs fois dans ce poème, des répétitions sont présentes dans les différentes strophes. Les répétitions marquent aussi l'absence d'issue pour ceux qui se trouvent à bord du bateau en même temps que la rapidité de l'incendie de celui-ci. Le martèlement de la répétition donne une impression d'enfermement. Le dire devient figuratif parce qu'il imprime dans l'oreille et sur le corps du lecteur une empreinte significative du sujet du poème. Le dire dansé n'est pas lié chez les trois auteurs à des types de vers pour créer un rythme et donner corps aux mots. Le rythme est donné par la disposition des mots qui leur confère une résonance dans les poèmes.

Pour en revenir au titre du poème d'Aimé Césaire : « sentiments et ressentiments des mots », serait-il possible d'envisager un rythme des sentiments si les mots et les sentiments sont réunis ? Non seulement la poésie des auteurs à l'étude serait une poésie du mouvement et une poésie des rythmes, quelle que soit la nature du rythme.

Cependant, Aimé Césaire évoque dans le titre de son poème les sentiments des mots. En d'autres termes, le mot n'est plus appréhendé comme un signe graphique mais presque comme les sensations des mots, ce qui donnerait un caractère vibratoire corporel aux mots.

331 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p27.

332 Traduction personnelle.

III- L'écoute instrumentale et langagière: une fusion

Certes, le lecteur est celui qui reçoit la poésie et donc l'écoute, mais le poète a lui-même connu cette posture d'auditeur avant de faire partager les sons à travers le langage poétique. Cette sonorité du langage est au cœur du travail poétique et ne peut être ignorée par les poètes. L'histoire de la négritude montre que la musique occupe une véritable place en poésie. Chez Léopold Sédar Senghor notamment, des instruments de musique sont explicitement mentionnés avant certains de ses poèmes, ce qui n'est pas le cas pour les poèmes de José Craveirinha et d'Aimé Césaire. Hormis le fait que les instruments de musique mentionnés dans les poèmes de Léopold Sédar Senghor soient des instruments africains, il y a également la présence d'instruments de jazz. De plus, la musique jazz est présente chez Léopold Sédar Senghor. Difficile de déterminer si l'écoute instrumentale donne naissance à la parole poétique ou bien si c'est la parole poétique qui se rapproche de la musique instrumentale par ses rythmes. Dans ce cas, n'est-ce pas la notion de rythme qui l'emporte ? Ne faut-il pas évoquer les rythmes plutôt que le rythme puisqu'il y a un rythme du vers, de la strophe et un rythme de l'ensemble du poème.

La présence des instruments et le langage poétique multiplient les rythmes et les émotions liés à ceux-ci. Les poètes ne sont pas que de simples traducteurs des émotions entraînées par les instruments de musique qu'ils connaissent mais ils sont avant tout ceux qui sont à l'écoute. Les poètes écoutent tous les sons et pas seulement ceux qui sont produits par les instruments ; ils sont à l'écoute des rythmes corporels aussi (le battement du cœur, les rythmes des pas par exemple). José

Craveirinha nomme lui aussi des instruments de musique mais il va plus loin en célébrant des artistes chanteurs. C'est de cette façon qu'il fait entrer la musique dans ses poèmes.

La recherche du rythme ne s'arrête pas là, les poètes emploient plusieurs langues pour créer de nouveaux rythmes et faire naître une autre sensibilité chez le lecteur. Ainsi se pose le problème de la traduction concernant les poèmes de José Craveirinha. Et même si l'étude n'a pas pour objet d'aborder précisément cette question, il faut tout de même préciser qu'avec la traduction le lecteur qui ne parle pas la langue portugaise prend le risque de s'éloigner de sensations poétiques propres celle-ci puisque que les sonorités portugaises permettent une résonance des mots qui est différente d'une autre langue. Outre cette difficulté pour les lecteurs qui ne connaissent pas la langue originelle des poèmes, que celle-ci soit une langue africaine parfois comme cela est le cas chez Léopold Sédar Senghor, une autre difficulté se pose également : celle de la sensibilité poétique. Cette dernière est d'abord puisée dans le monde qui entoure les poètes afin de sensibiliser les lecteurs aux rythmes qui les entourent. C'est pour ces raisons qu'il est possible d'évoquer les rythmes.

1. La musique à l'honneur

1.1 Une musique créatrice du verbe

La langue poétique est liée depuis son origine à la musique, à un rythme. C'est bien le rythme et la musique qui sont au cœur des poèmes chez Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et José Craveirinha. Si le langage, la musique et le rythme se complètent en poésie c'est qu'ils ont plus qu'un rôle, ils sont pris dans un tissu qui écarte toute séparation d'un des trois éléments. Si chaque élément cité existe seul, en poésie leur naissance est presque simultanée. La poésie est ainsi un art langagier complet parce que presque tous les sens sont utilisés. S'il y a de la musique dans la poésie,

c'est que le lecteur se transforme en auditeur ou plutôt est les deux à la fois. Stéphane Mallarmé semble expliquer dans son ouvrage *La Musique et les Lettres* que la distinction faite entre les deux disciplines est désuète et insensée.

« Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion (si par quelque grâce, absente, toujours, d'un exposé, je vous amenai à la ratifier, ce serait pour moi l'honneur cherché ce soir) : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée.

L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts : deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier. Théâtralement, pour la foule qui assiste, sans conscience, à l'audition de sa grandeur : ou, l'individu requiert la lucidité, du livre explicatif et familier.»

La poésie posséderait, selon Stéphane Mallarmé, le sens que la musique n'a pas. Pour cette raison, l'auteur présente les Lettres et la Musique comme deux éléments indissociables. La poésie serait ainsi au-dessus de la musique d'après cette conception mallarméenne. Mais si la musique est créatrice du verbe poétique c'est bien qu'elle est le point de départ de la parole poétique. L'intérêt du poète est alors porté sur l'assemblage de sons. Les mots sont appréhendés aussi comme des sons par les poètes même si selon Mallarmé ils délivrent un sens. Ainsi le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales donne comme définition à la musique, parmi d'autres définitions, l'« art de s'exprimer par les sons suivant des règles variables selon les époques et les civilisations ». Or, si la musique est liée à l'expression d'un sujet, effectivement, il se peut qu'elle ne délivre pas de message et que la pensée de Stéphane Mallarmé trouve sa légitimité. Cependant, les auteurs à l'étude ne révèlent pas toujours le sens à la première lecture. Il s'agit souvent du rythme qui est entendu en premier. Chaque phonème, chaque mot participe à la musique de tout le poème.

Stéphane Mallarmé, lui-même, revendique d'ailleurs l'importance en poésie de ce qu'il

nomme l' « effet d'ensemble »³³³. Le poète l'affirme par ces mots : « je tiens à cette Épreuve, non pour les fautes matérielles, dont vous voudrez bien vous charger, n'est-ce pas, mon ami, mais pour voir par moi-même l'effet d'ensemble, d'abord, et, s'il n'y aurait pas avantage à déplacer certains poèmes : puis des détails, qui seraient répétés à trop peu de distance, et se contrediraient, même »³³⁴. Le poète préfère revenir sur le rythme de ses poèmes avant la publication. A ce point de l'étude, il faudra s'intéresser à la fois à la musique des mots, des vers et du poème. Il est inutile de préciser à nouveau que les blancs en poésie participent à cette « effet d'ensemble ». C'est en tout cas ce que Stéphane Mallarmé explique dans les paragraphes précédents. Il précise les difficultés d'une grande musique d'ensemble, c'est-à-dire le recueil poétique : « je voudrais aussi, un grand blanc après chacun, un repos, car ils n'ont pas été composés pour se suivre ainsi, et, bien que, grâce à l'ordre qu'ils occupent, les premiers servent d'initiateurs aux derniers, je désirerais qu'on ne les lût pas d'une traite et comme cherchant une suite d'états de l'âme résultant les uns des autres, ce qui n'est pas, et gâterait le plaisir particulier de chacun ».

L'« effet d'ensemble » rejoint l'idée de totalité qui est à démontrer mais le terme « effet » reste vague. Il peut laisser entendre un sens d'ensemble du poème à comprendre ou au contraire une sensation ou une émotion qui n'est presque pas explicable par des mots. C'est l'intensité de cet « effet d'ensemble » qui devient attirante pour le lecteur. La poésie se transforme ainsi en lieu vibratoire plus qu'en lieu de significations. Mais la poésie d'Aimé Césaire, de José Craveirinha et de Léopold Sédar Senghor fait aussi sens par les rythmes. Aimé Césaire l'explique dans un poème dont le titre est « Mot ».

« de moi-même

à moi-même

333 Marchal, Bertrand, *Oeuvres complètes*, « Lettre à Catulle Mendès du 24 avril 1866 », Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1998, p 694.

334 Mallarmé Stéphane, Lettre à Catulle Mendès du 24 avril 1866, «Tournon, Mardi matin (24 avril 1866)», Paris, Gallimard, p295.

hors toute constellation
en mes mains serré seulement
le rare hoquet d'un ultime spasme délirant
vibre mot
j'aurais chance hors du labyrinthe
plus long plus large vibre
en ondes de plus en plus serrées
en lasso où me prendre
et que me clouent toutes les flèches
et leur curare le plus amer
au beau poteau-mitan des très fraîches étoiles »³³⁵

Ces quelques vers paraissent faire la part belle à la vibration du mot. Le mot vibre à la fois par sa sonorité et par sa signification vibre en nous au sens où il résonne en nous. Le son et le sens sont liés comme l'affirmait Stéphane Mallarmé en indiquant le pouvoir de la poésie. D'ailleurs, les deux premiers vers « de moi-même / à moi-même » présentent cet effet de miroir sonore du mot : le mot résonne dans l'espace et résonne en nous. Cette musique du mot naît de sa place dans le poème comme le montre la disposition du vers « vibre mot » rejeté. Progressivement, la vibration du mot prend l'aspect physique d'une onde comme un caillou jeté dans l'eau. Cependant, le poète décrit les ondes des vibrations du mot comme étant « de plus en plus serrées ». Celles-ci sont serrées sur lui puisque le poète a la sensation que le mot résonne en lui et non à l'extérieur de lui à cet instant dans le poème.

C'est seulement plus loin dans le poème que le mot auquel pense le poète apparaît. Avant son apparition, il pourrait s'agir de n'importe quel mot et cette apparition tardive est sans doute voulue.

335 Césaire, Aimé, *Cadastre suivi de Moi, Laminaire...*, Lonrai, Seuil, 2006, p 71.

« vibre
vibre essence même de l'ombre
en aile en gosier c'est à force de périr
le mot nègre
sorti tout armé du hurlement
d'une fleur vénéneuse
le mot nègre
tout pouacre de parasites
le mot nègre
tout plein de brigands qui rôdent
de mères qui crient
d'enfants qui pleurent
le mot nègre
un grésillement de chairs qui brûlent
âcre et de corne
le mot nègre
comme le soleil qui saigne de la griffe
sur le trottoir des nuages
le mot nègre
comme le dernier rire vêlé de l'innocence
entre les crocs du tigre
et comme le mot soleil est un claquement de balles
et comme le mot nuit un taffetas qu'on déchire
le mot nègre
dru savez-vous
du tonnerre d'un été
que s'arrogent
des libertés incroyables »

La vibration du mot au début du poème devient une image changeant à chaque répétition du mot « nègre » par la voie de la comparaison. La vibration du mot « nègre » est aussi créée par la répétition. L' « effet d'ensemble » du poème est ainsi fondé sur la répétition du même terme et l'utilisation de la comparaison. Il faut noter également que l'espace joue une nouvelle fois un rôle dans le rythme des quatre derniers vers qui se détachent du reste du poème. Mais décrire le rythme d'un poème poserait des difficultés selon une étude.

Paul Zumthor dans son article *Le rythme dans la poésie orale* explique qu'il y a un danger avec le rythme et la culture : « le conditionnement culturel peut atrophier certaines perceptions, en exaspérer d'autres. En cela, le rythme cesse d'être primaire: sa prédominance absolue dans les activités humaines ne s'établirait qu'au terme d'un long cheminement historique, au cours duquel seraient à éviter des impasses »³³⁶. L'effet d'ensemble et le rythme « primaire » peuvent être bien différents selon la manière dont le lecteur reçoit le poème.

Le poème est finalement à recevoir dans son ensemble même si pour parvenir à cet ensemble le lecteur s'est attaché à des éléments disparates du poème. Le poème est presque assimilable à un concert où différents instruments participent à une musique d'ensemble et donc à un « effet d'ensemble ». Les éléments d'un poème tendent vers un « effet d'ensemble » par le langage, le rythme, la musicalité. Le poème « La forêt vierge » d'Aimé Césaire en est un exemple. Le poète évoque différents éléments comme « ma gueule de primate » à deux reprises, « ma femme marron », des « volcans », « la Virgen de la Caridad » puis « la forêt vierge ». Tous ces éléments et l'absence progressive de ponctuation amènent à une impression d'étouffement pour le lecteur. De plus, le poème n'est pas aéré et accentue cette impression. L'étouffement peut ainsi être l'« effet d'ensemble » nommé par Stéphane Mallarmé.

Ce que le poème fait voir devient aussi important que ce qu'il fait entendre: il est un objet complet, à la fois sonore et visuel. La lecture en est double: matérielle et rythmique. De toute

336 Zumthor, Paul, *Le rythme dans la poésie orale*, n°1, vol.56 in *Le rythme et le discours*, 1982, p115.

évidence, José Craveirinha, Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor expérimentent la conception mallarméenne du vers en alternant vers courts, vers longs, poésie ajourée et poésie confinée. La musique d'un poème n'est de ce fait pas une fin en soi mais elle participe à ce que Stéphane Mallarmé nomme « l'effet d'ensemble ». Le principe de totalité est retrouvé même dans la conception de la poésie. La poésie devient la combinaison d'éléments de natures différentes (sonore, visuelle, et pourquoi pas d'éléments reliés aux autres sens).

Cette combinaison d'éléments disparates est revendiquée dans un poème de Léopold Sédar Senghor. « Comme je passais » met en scène le poète qui entend la musique lui parlant.

« Comme je passais rue Fontaine,
Un plaintif air de jazz
Est sorti en titubant,
Ébloui par le jour,
Et m'a chuchoté sa confidence
Discrètement
Comme je passais tout devant
La Cabane cubaine
Un parfum pénétrant de Nègresse
L'accompagnait. »³³⁷

Le poète est celui qui entend la musique comme il entend les paroles. De plus, la personnification du jazz témoigne de la part du poète une proximité de la musique et de l'homme. Pour parfaire la symbiose entre l'inspiration poétique et la musique, c'est une odeur attribuée à un autre corps qui accompagne la personnification du jazz. La musique est ici ce qui offre la parole poétique au poète puisque c'est du chuchotement du jazz que le poème « Comme je passais » naît. La présence de la musique ne s'arrête pas là.

337 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p357.

Chez Léopold Sédar Senghor ce sont les instruments de musique qui sont très présents dans ses poèmes. Ce ne sont pas les instruments de musique qui semblent accompagner les paroles du poète dans quelques poèmes mais le poème qui a été écrit pour être accompagné par des instruments spécifiques. La préposition « pour » sous les titres de certains poèmes, comme par exemple « Messages (guimm pour kôra) », « Prière de paix (pour grandes orgues) », « Taga de Mbaye Diôb (pour un tama) » montre même la destination de ce poème à un instrument de musique. Le poète devient un griot par la présence des instruments de musique. Les poèmes d'« Ethiopiques » et de « Nocturnes » se présentent de cette façon chez Léopold Sédar Senghor. Ces deux recueils sont tournés vers la musique et des poèmes de ces deux recueils évoquent la musique. Le poème « Chants pour signare » qui comporte plusieurs morceaux poétiques destinés à des instruments de musique différents montre que la musique est une préoccupation de Léopold Sédar Senghor :

« *(pour orchestre de jazz)*
Prêtresse du Vaudou en l'Île Ensorcelée, mais
souviens-toi du victimaire
Aux yeux droits et froids de poignards. Sous l'ombrage
lilial d'Amboise, poétesse
Tu m'as filé souvent des *blues*. Ah ! La voix de lumière
et son halo de sang !
Les ombres transparentes des chantres royaux pleu-
raient au son de la trompette. »³³⁸

Les voix et les sons des instruments sont liés. Les instruments sont créateurs d'émotions pour les « chantres ». La musique est associée à l'ensorcellement de l'île. Elle est une sorte de

338 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p189.

magie mystérieuse. La musique est tournée vers le « *blues* » de l'orchestre de jazz. Dans le poème, le poète parle des « *blues* » plutôt synonymes de mélancolie. Il apparaît peut-être une concordance dans ce poème avec le blues comme genre musical.

Sachant que le jazz utilise les *blue* notes qui sont jouées un demi-ton en dessous des autres notes, la couleur bleue remarquée plus haut dans l'étude chez Léopold Sédar Senghor est peut-être en lien avec la mélancolie créée par le jazz. Ce lien est marqué dès la naissance du jazz. Ce style musical apparaît aux Etats-Unis au XXe siècle et serait issu du « blues et de la musique européenne »³³⁹. Le jazz est une musique populaire. D'après Axel Delmotte, dans *La civilisation américaine*, la ségrégation du XIXe siècle a mené à une interdiction des blancs à jouer du jazz avec les noirs. C'est à ce moment-là que la musique jazz a pris des accents identitaires. Voici une musique qui traduit la même problématique que la poésie de la négritude qui est écrite en français. Dès sa naissance, le jazz est une musique multiculturelle. Elle n'est pas entièrement la manifestation d'une seule culture mais prône ainsi un partage culturel qui enrichit ses rythmes.

Le jazz rejoint l'idée que l'homme n'est pas au centre de l'univers mais qu'il en fait partie. Il est un élément parmi d'autres qui compose l'univers. Chez Aimé Césaire, le rythme n'est pas toujours harmonieux. Cela ne veut pas dire que l'oreille ne l'apprécie pas, au contraire, le rythme d'Aimé Césaire interpelle par ces cassures. En cela, il se rapproche de la musique jazz qui utilise le rythme syncopé. Léopold Sédar Senghor l'utilise moins qu'Aimé Césaire mais accompagne plus volontiers ses poèmes de musique jazz.

La présence de la musique ou plutôt des sons chez Léopold Sédar Senghor semble dépasser les genres littéraires. En effet dans *Ethiopiennes*, le poème Chaka se présente comme une scène de théâtre. Le nom des personnages apparaît ainsi que leurs textes:

« LE CHOEUR

339 Delmotte, Axel, *La civilisation américaine*, Paris, Studyrama, 2006, p102.

Il va donc nous quitter ! Comme il est noir ! C'est
l'heure de la solitude.
Célébrons le zoulou, que nos voix le confortent.
Bayété Bâba ! Bayété ô Zoulou !

LE CORYPHEE

Et comme il est splendide ! C'est l'heure de la
re-naissance.
Le poème est mûr au jardin d'enfance, c'est l'heure de
l'amour. »340

Sous le titre du poème est précisé « *poème dramatique à plusieurs voix* ». Puis le poème laisse apparaître un sous-titre « *chant I (sur un fond sonore de tam-tam funèbre)* ». Léopold Sédar Senghor mêle tout au long de son texte la poésie, la musique et le théâtre. De plus, « le coryphée » est le chef de chœur dans la tragédie grecque. Le chœur est présent dans ce poème également. Les instruments ne sont pas les seuls privilégiés dans la poésie de Léopold Sédar Senghor, les voix intéressent également le poète. Finalement, c'est toute la production sonore qui semble passionner le poète. C'est par la production sonore que les émotions sont multipliées. Chaque production sonore s'inscrit dans le temps. Elles sont donc différentes. La poésie d'ailleurs est souvent destinée à être lue même si elle est publiée. Mais elle est publiée aussi pour ne pas être perdue.

La « re-naissance » exprimée par le coryphée est aussi une renaissance des genres littéraires, artistiques et pourquoi ne pas imaginer les arts visuels par ce que les spectateurs pourraient voir sur scène. Le poème peut donc être joué et les choix d'interprétation sont d'autant plus libres. La musique, quant à elle, s'arrête lorsque la parole s'arrête. La langue et l'instrument sont donc en symbiose.

340 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonaï, Seuil, 2006, p131.

Par analogie, le lecteur rencontre ce mélange des genres chez Aimé Césaire puisque dans son recueil *Les armes miraculeuses* apparaît « Et les chiens se taisaient »³⁴¹ une « tragédie » où les voix semblent importantes. Les noms de certains personnages sont d'ailleurs « l'écho », « la récitante », « le chœur », « le demi-choeur ». Ces noms de personnages impliquent un rythme différent lié à la diction. Si l'analyse va plus loin, il est alors possible de supposer que toutes les voix ont un rythme particulier en plus du rythme des langues. Le timbre de la voix habille d'une façon particulière un mot, une phrase, un poème. Hormis le timbre de la voix, sa hauteur ou son volume participe au rythme. La voix adopte également une intonation ou un timbre différent selon la typographie :

« E à propaganda deste abecedário

inoxidáveis ao medo

levantemo-nos ao acetileno das palavras

insurrectos em massa

SIA-VUMA ! »³⁴²

(« Et dans la propagande de cet alphabet

inoxydables à la peur

nous nous soulevons à des paroles d'acétylène

insurgés en masse

SIA-VUMA! »)

Et ce timbre de voix qui change avec la typographie est dépendant d'une perception visuelle ici. La voix dépend également d'une perception sonore. Ceci revient à affirmer que l'écoute, les sons

341 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p73.

342 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p221.

et le rythme sont présents partout et qu'il s'agit d'un des piliers de l'univers pensé par les poètes. Le dernier vers de la strophe qui est mis en relief par le choix de la police d'écriture est une interjection qui accepte une situation. D'après le glossaire de l'œuvre *Obra poética* de José Craveirinha, cette interjection correspondrait à *amen*. Le terme mozambicain est lui aussi un terme religieux. Serait-il possible que le terme religieux donne un espoir à la révolte en marche décrite ? Probablement, mais les explications de la présence de ce terme peuvent être multiples : il peut s'agir d'un cri d'espoir prononcé par les insurgés, d'un cri du poète, d'un désir de réussite dans cette révolte en marche par exemple.

La voix devient presque un instrument de musique. A côté de la voix qui peut être une voix de groupe ou la voix du poète seul, les instruments sont très présents en particulier chez Léopold Sédar Senghor et amènent le lecteur à s'interroger sur le rythme poétique. Le rythme n'est-il alors porté que par les instruments dans ces poèmes qui en font mention ? L'interrogation repose sur une opposition entre deux poètes : Aimé Césaire qui manie un rythme plus saccadé que Léopold Sédar Senghor qui présente nombre de ses poèmes comme des poèmes en prose.

Le premier poème intitulé « Messages » de Léopold Sédar Senghor n'a pas l'air de jouer avec l'espace de la page. L'absence de mise en scène visuelle des mots semble remplacée par leur résonance. Le poème est peut-être transformé en une sorte de partition pour les instruments. La première question sur le rythme apporté uniquement par les instruments en appelle une seconde : les poèmes de Léopold Sédar Senghor sont-ils des réconciliations entre le poète et la figure du griot ou sont-ils construits sur un contrepoint ? Le contrepoint permettrait d'expliquer la présence des instruments en tant que deuxième voix. Ces poèmes deviendraient alors des poèmes polyphoniques, associant une mélodie vocale et une mélodie instrumentale.

Pour en revenir au griot, il est en quelque sorte un conteur africain d'Afrique noire qui est capable aussi de chanter. Cependant, de la figure du griot, Léopold Sédar Senghor s'en écarte au

moment où il destine un poème non pas à un seul instrument mais à plusieurs puisque le griot n'est accompagné que d'un seul instrument généralement : « L'Absente (guimbe pour trois kôra et un balafong) ». Si la première idée du contrepoint est marquée chez le poète, la musique n'est donc pas créatrice de verbe mais elle est une voix qui s'ajoute au poème prononcé. Les deux voix sont ainsi capables de faire naître des émotions multiples dans un même temps.

Si différents sentiments peuvent entrer en relation et créer une musique d'ensemble pour le poème, la langue portugaise possède cet entremêlement dans un chant appelé la saudade. Ce chant est l'association de deux sentiments opposés : le bonheur et la tristesse. La dernière strophe du poème « Carta para a mãe dos meus filhos » de José Craveirinha mêle ces deux sentiments :

« Agora, peço-te :
Seca os teus olhos grandes
e não chores mais
porque na inquieta alegoria
pai e mãe dos mesmos filhos
e todos ânsia da mesma Pátria
mesmo que os outros nos separem
transcendemos o simples adeus »³⁴³.

(« Maintenant, je t'en prie :
Sèche tes grands yeux
et ne pleure plus
car dans l'allégorie inquiète
père et mère des mêmes enfants
et tous au désir de la même Patrie

343 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p198.

même si les autres nous séparent
nous transcendons le simple adieu »)344.

Le poète évoque les larmes de Maria de Lurdes qui quitte sa patrie pour sa carrière sportive. Elle laisse derrière elle un pays qui la soutient. Cette dernière strophe où les Mozambicains par l'emploi du « nous » transcendent l'adieu qu'ils font à l'athlète est un mélange entre le bonheur de la voir représenter leur pays et la tristesse de ne plus la voir parmi eux.

Léopold Sédar Senghor s'intéresse lui aussi à la saudade. Il nomme un de ces poèmes « Elégie des saudades ». Ce poème met en parallèle la tristesse et l'amour :

« Je meurs et je renaiss comme je le veux. Mon amour
est miracle.

[...]

Mon sang portugais s'est perdu dans la mer de ma
négritude.

Amalia Rodriguez , chante ô chante de ta voix basse les
saudades de mes amours anciennes

Des fleuves des forêts des voiles, des océans des plages
de soleil

Et les coups donnés et le sang versé pour des choses
futiles.

J'écoute au plus profond de moi la plainte à voix
d'ombre des *saudades* »345.

La musique portugaise devient ici créatrice de verbe, de parole puisque Léopold Sédar

344 Traduction personnelle.

345 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonaï, Seuil, 2006, p210.

Senghor s'inspire des *saudades* pour écrire ce poème. Les ingrédients de la *saudade* sont présentés par le poète : l'amour, la tristesse et la nostalgie d'un temps passé à travers l'expression « les *saudades* de mes amours anciennes ». Amalia Rodriguez est une chanteuse de fado et la *saudade* est le sentiment mêlé de tristesse et d'amour qui s'exprime dans le fado. Le fado est un chant portugais « plaintif » et « passionné »³⁴⁶. La *saudade* est un sentiment qui montre que les contraires peuvent s'exprimer en même temps. Ce poème fait partie de la section « Nocturnes » mais ne présente pas de précision sur les instruments alors que la plupart des poèmes de la section précisent les instruments. Les instruments n'apparaissent pas sous le titre du poème mais sont présents dans le poème :

« Pas des palétuviers : une forêt dans le déluge, sur la
vase grouillant des reptiles du Troisième Jour
Et parmi les oiseaux-trompettes, les singes aux cris de
cymbales, la levée des odeurs mortelles
Et d'autres, suaves comme des hautbois ».

Le poète donne à sa poésie l'apparence d'une description de la création du monde. Ainsi, la musique, par la présence des instruments, devient primaire au sens d'originelle. Si la voix prédomine dans ce poème et explique le peu de place accordée aux instruments de musique, le poète a néanmoins évoqué ces derniers pour rappeler leur présence au monde. Le monde paraît ainsi orchestré car chaque être vivant, chaque élément du monde produit un son qui rappelle un instrument. Le poète va jusqu'à révéler que des odeurs peuvent se rapprocher d'un instrument de musique grâce à sa perception des deux éléments. Le point commun entre l'instrument de musique et des odeurs est fondé sur une impression. La poésie est bien une expérience. Le lecteur découvre à travers la poésie d'autres impressions qu'il peut faire siennes.

346 Pierrel, Jean-Marie, www.cnrtl.fr [consulté le 17/08/2017].

Dans les poèmes de Léopold Sédar Senghor qui précisent les instruments de musique, la poésie montre ainsi une culture universelle car il y a la présence d'instruments africains et d'instruments européens : le khalam, le balafong, la trompette, la flûte, les orgues, la kôra, le tama.

Le tama est un instrument qui ressemble à un tam-tam qu'il faut frapper à l'aide d'une baguette courbée. Chez Aimé Césaire, il est à noter que les instruments n'ont pas la même place que dans les poèmes de Léopold Sédar Senghor. Le poème « Tam-tam de nuit » d'Aimé Césaire se présente sous la forme de quatre vers longs qui rappellent le son imposant et long du gong. Le son dure si longtemps qu'il va jusqu'à « chatouill[er] l'ombre des songes plongés aux simulacres de la mer »³⁴⁷ d'après le poète. Le tam-tam est capable de faire passer des émotions différentes. La précision de ce que communément on appelle tam-tam est faite par Alexis Jacques Stephen qui énumère les différentes significations des tambours:

« Sur la montagne, le morne, là, impitoyable, un petit tambour s'égrène et se plaint sans repos. Un petit tambour qui demande pardon à la vie... Cette vie si dure et si douce! Cette vie qui fait mal à tant d'hommes... La montagne est affalée comme une bête endormie! Un petit tambour stupide et lancinant comme une migraine! C'est l'Afrique collée à la chair du nègre comme un sexe surnuméraire. L'Afrique qui ne laisse pas tranquille le nègre, de quelque pays qu'il soit, de quelque côté qu'il aille ou vienne. En Haïti, tous les tambours parlent la nuit. On voudrait tant qu'ils s'en aillent à jamais, qu'ils crèvent, le tambour triste, les tambours maladifs, les tambours lancinants et plaintifs, les tambours qui mettent en transe et en crise, les tambours qui demandent pardon à la vie. Chaque nuit, la misère et son désespoir font battre le cœur des plaintes, le tambour chauve et déchirant du Vaudou et de ses mystères... Mais chaque jour triomphant, le tambour de vie s'arrache une place, le tambour gai, le joyeux tambour yanvalou, le tambour riant du Congo, les hauts et clairs tambours coniques qui chantent la vie. »³⁴⁸

347 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p37.

348 Jacques Stephen, Alexis, *Compère Général Soleil*, 1995, L'Imaginaire, Gallimard, 1982, p8.

Les tam-tams sont associés à des émotions et sont ainsi propices à la création poétique. Il s'agit d'un instrument central pour les trois poètes. Quand les poèmes ne sont pas entièrement consacrés au tambour ou au tam-tam, ces deux termes étant présentés comme des synonymes par le Centre national de ressources textuelles et lexicales, le lecteur retrouve l'instrument dans d'autres poèmes, comme par exemple sous l'appellation « batuque » dans « N'goma » de José Craveirinha. Le terme « batuque » signifie tambour ou tam-tam. Le terme apparaît en fin de deuxième strophe après une répétition de l'expression « seu grito » :

« Oh...mamanê... a n'goma grita
seu grito insistente e bárbaro de sexo forçado
seu grito milenário de chamamento
seu grito enlouquecido de chorar as raizes da terra
seu grito enorme de ritmos de batuque
terrivelmente místicos »³⁴⁹.

(« Oh... mamanê... n'goma crie
son cri insistant et barbare de sexe contraint
son cri millénaire d'appel
son cri que pleurer les racines de la terre rend fou
son cri énorme des rythmes de tam-tams
terriblement mystiques »)³⁵⁰.

Le rythme du tam-tam possède une certaine magie, il est « mystique ». Ce seul terme rapproche l'instrument de musique à la fois de la sphère religieuse et de la sphère surnaturelle. Si le

349 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p55.

350 Traduction personnelle.

tam-tam possède cet aspect mystique en lui comme le poète l'exprime, il est un objet qui permet d'accéder au divin. Dans tous les cas, il est un instrument qui permet de s'élever de la réalité et de se placer au-dessus d'elle. Il est évident que la construction des deux poèmes d'Aimé Césaire « Tam-tam I » et « Tam-tam II » en est un rappel. Le tam-tam est ainsi l'instrument qui permet au poète de retrouver leurs racines, de vibrer et de s'élever.

Le nom « n'goma » est celui d'une ville du Congo et « mamanê » semble être un nom affectueux pour une mère. « La clameur de n'goma » est semble-t-il liée au cri du tam-tam.

Le rythme de la strophe donné par la répétition de « seu grito » manifeste le rythme du tam-tam qui peut être répétitif. Cette utilisation de la répétition pour imiter la cadence du tam-tam est aussi présente chez Aimé Césaire dans le poème « Batouque ». L'écriture transcrit le terme portugais « batuque » et dans le poème d'Aimé Césaire, « batuque » revient souvent associé à des éléments de la nature : « batuque du fleuve grossi de larmes de crocodiles et de fouets à la dérive », « batuque de la pluie tuée fendue finement d'oreilles rougies / purulence et vigilance »³⁵¹. Le nom même de l'instrument en langue portugaise ou dans le poème d'Aimé Césaire rappelle presque le son des mains sur le tam-tam. Le nom paraît être une onomatopée.

Dans *Tam-tam II*, les premiers mots « à petits pas » pourraient figurer les courtes frappes sur le tam-tam. Le *Trésor de la langue française* élargit la définition du tam-tam: « tambour africain fait généralement de bois creux recouvert ou non d'une peau tendue et servant à rythmer chants et danses ou à transmettre un message ». Le tam-tam devient un langage parce qu'il sert à transmettre un message. Il s'agit de l'instrument qui concentre des émotions et un langage.

Le tam-tam est aussi associé à la religion dans le poème d'Aimé Césaire: nous pouvons relever « Sainte Mère de Dieu » et « alleluiah » dans *Tam-tam II*. Religion, tradition orale, chant, poésie se confondent chez Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire pour former un tout qui véhicule des émotions et des sensations à travers des moyens différents et constitue des poèmes en

351 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p64.

réseau avec la musique. Chez José Craveirinha, la musique est aussi présente différemment. Le tam-tam est moins important mais le compositeur Ludwig Van Beethoven a sa place dans « Hino de louvor a Valentina Tereskova » (« Hymne et louange à Valentina Tereskova »). Des chanteurs et des musiciens sont nommés dans les poèmes de José Craveirinha rappelant ainsi une culture mondiale de la musique. Le poète cite également un acteur, un peintre et d'autres personnalités.

« Ah ! Valentina !

Na beleza da maternidade e nosso

reinvindicativo afro-amor a todos

louvo a mulher que deu o ser a Rabindranat Tagore

o ventre que gerou Goya, Beethoven, Madame Curie,

Portinari, Pablo Neruda e a bailarina Pavlova.

E o humor que faz Charlie Chaplin ser Charlot

sinceramente louvo além dos que também

louvo mas ainda não digo ».

(« Ah ! Valentine !

Dans la beauté de la maternité et notre

afro-amour à tous revendiquant

je loue la femme qui donna l'être à Rabindranath Tagore

ô ventre qui engendra Goya, Beethoven, Madame Curie,

Portinari, Pablo Neruda et la danseuse Pavlova.

Et l'humour qui fait de Charlie Chaplin Charlot

sincèrement je le loue en plus de ceux qu'aussi

je loue sans le dire encore »)

Les artistes cités par José Craveirinha ont tous un point commun : ils sont nés d'une femme.

À travers ces noms, c'est la femme que célèbre le poète. Cependant, la femme est peut-être simplement la métaphore de la terre telle Gaïa chez les Grecs qui enfante un bon nombre de créatures. Ainsi, les noms cités par le poète seraient presque élevés au rang de divinités. Dans tous les cas, ils sont loués par leurs mérites. José Craveirinha met en avant les exploits de Valentina Tereskova parce que c'est elle-même qui est allée dans l'espace et non son fils ou sa fille. Le poète a choisi de célébrer la femme à travers un hymne, c'est-à-dire un chant, un poème. C'est bien la caractéristique musicale de la langue qui est au service de l'admiration de la femme. Les vers qui citent les noms des artistes comportent un plus grand nombre de syllabes aux vers 4 et 5 que les autres vers de la strophe. De plus, le son [o] très présent dans la strophe rappelle le « ô » qui sert à marquer un sentiment d'exaltation correspondant à l'éloge fait. La musicalité des vers est de ce fait au service de l'éloge et participe à la création de celui-ci.

Les instruments chez Léopold Sédar Senghor pourraient une nouvelle fois être évoqués ici. Il est difficile de déterminer avec certitude ce qui naît en premier, entre la musique et la poésie chez le poète. Le poème « Art poétique » de Paul Verlaine dans son ouvrage *Jadis et naguère* affirme qu'il faut « de la musique avant toute chose ». Le vers agit ici comme une sentence. D'après lui, la poésie est une liberté puisque plus loin dans le poème, il précise : « que ton vers soit la chose envolée ». De plus, peu importe le nombre de syllabe, si le poème est musical cela suffit. Ainsi, les poètes doivent créer un élan musical que le lecteur doit ressentir. La musique serait première par rapport au dire après la lecture de Paul Verlaine. Mais à partir du moment où il y a une production sonore n'y a-t-il pas de la musique ?

La poésie se rapproche de la musique parce qu'il y a un travail sur les sons dans n'importe quelle langue. La musique est inhérente à la poésie parce qu'elle doit résonner dans le corps du lecteur à qui elle transmet des émotions. Roland Barthes ne parle d'ailleurs pas d'un seul corps mais de plusieurs corps. Il a été vu plus haut que la figure du poète n'était pas la figure de l'unité comme

un seul corps en raison du flux d'images présent dans les poèmes : le corps du poète est aussi le corps des éléments naturels autour de lui. Il nomme ainsi, plus loin, le corps un « corps pluriel » dans son ouvrage *Roland Barthes, par Roland Barthes*. La musique résonnerait dans nos différents corps puisque Roland Barthes évoque le corps digestif, le corps nauséux mais surtout le corps « émotif : qui est ému, bougé ou tassé, ou exalté, ou apeuré, sans qu'il y paraisse rien »³⁵². L'auteur nomme un corps ce qui semble être une intériorité puisque les émotions peuvent ne pas se voir dans le regard de l'autre mais se vivre intérieurement. Le corps bougé est un corps qui connaît un mouvement mais un mouvement intérior.

Le corps agit de façon contraire à une caisse de résonance car il n'est pas l'objet qui fait entendre le son dans la lecture de Roland Barthes. Il ne fait qu'entendre le son ou les sons au corps matériel du sujet qui écoute. Le corps du sujet et le monde extérieur sont une nouvelle fois presque charnellement liés. Il s'agit peut-être d'un point de départ de l'écriture, c'est-à-dire que le poète qui a eu la sensation de ce « corps bougé » souhaite la transmettre au lecteur. L'impression de l'état de transe dans « Tam-tam II » serait une transe intérior. Cependant cet état intérior n'est pas rattaché à l'âme mais bien au corps. De plus, la sensation donnée au lecteur s'inscrit elle aussi dans un élan vers l'extérieur du corps du lecteur. Ce qui est ressenti devient problématique à exprimer. Le pouvoir des mots est-il suffisant pour exprimer le plus précisément ce que les poètes ont ressenti ? Les mots seuls ne sont pas assez évocateurs mais la poésie a cette possibilité en elle des associations de mots, d'images qui peuvent être parfois plus parlants qu'une explication du ressenti.

La musique et le corps ne peuvent pas être séparés. De plus, l'écriture, le verbe poétique, fait intervenir le corps par le geste scriptural. Le geste corporel comme la musique sont tour à tour créateurs de l'un et de l'autre. La poésie de Léopold Sédar Senghor, José Craveirinha et Aimé Césaire est une poésie de mouvement. La musique de la langue poétique participerait, peut-être aussi, de ce mouvement d'ensemble. Sur le même principe que la disposition de l'écriture qui

352 Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975, p65.

s'organise autour de blancs et de vers écrits, la musicalité, caractère de ce qui est musical, naît de temps courts et longs. Bernard Piettre définit de cette manière le rythme selon le couple « élan / repos »³⁵³. De ce couple naît probablement ce désir d'évasion, de liberté par la poésie évoqué plus haut par Paul Verlaine.

La poésie des trois auteurs est ainsi un foyer sonore par l'écoute des mots, des instruments et des bruits environnants.

1.2 Une musique qui s'infiltré dans les poèmes

La musique ne s'arrête pas à la mention des instruments dans les poèmes. Elle s'infiltré véritablement dans l'écriture. Elle est certes depuis l'origine de la poésie un élément qui l'accompagne. Les poètes à l'étude ont à cœur de montrer ce lien premier entre les deux arts mais également de faire percevoir au lecteur que la musique n'est pas simplement une ornementation de la poésie. La musique est aussi ce qui permet aux poètes d'exprimer leur expérience poétique.

« Masque nègre »³⁵⁴ dévoile un lexique musical: « les patènes des joues, le dessin du menton chantent l'accord muet », « mon œil monocorde ». Un verbe, un nom et deux adjectifs se réfèrent au son voire à l'absence de son pour le terme « muet ». L'oxymore « accord muet » et l'antithèse marquée par le verbe « chantent » et l'adjectif « muet » évoquent l'idée d'un ressenti individuel du poète et dont le sens est complexe à déterminer pour le lecteur. De plus, le syntagme « mon œil monocorde » est une association qui attire l'attention du lecteur parce qu'elle est inhabituelle. Une partie du corps silencieuse est dans la capacité d'émettre un son. Si, comme le titre du poème le sous-entend, le masque laisse uniquement entrevoir les yeux, les yeux deviennent les lieux de ce qu'exprime celui qui possède ce masque. Ce lexique est à mettre en parallèle avec le

353 Piettre, Bernard, *Philosophie et musique*, Presse universitaire du Mirail, 2003, p159.

354 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p19.

titre et l'extrait suivant du poème :

« Visage de masque fermé à l'éphémère, sans yeux, sans
matière
Tête de bronze parfaite et sa patine de temps
Que ne souillent fards ni rougeurs ni rides, ni traces de
larmes ni de baisers
O visage tel que Dieu t'a créé avant la mémoire même
des âges
Visage de l'aube du monde, ne t'ouvre pas comme
un col tendre pour émouvoir ma chair
Je t'adore, ô Beauté, de mon œil monocorde ! »

Le masque dissimule les expressions du visage. Ainsi, par analogie, « l'accord est muet » et l'« œil » est « monocorde ». Il y a par l'emploi de ces deux adjectifs une absence d'émotion. Quant à lui, le poète José Craveirinha titre un poème *Quarteto*, qui se traduit par « quatuor ». Le titre est directement lié au domaine de la musique. Le poème se présente sous la forme de quatre strophes par analogie au titre.

« Cecília :
Sobre nós
e a música do quarteto
permanecem vivas as coisas.

E...

inconsequente

o dúctil gesto desenha

um adeus

e doce o sorriso trai

o momento frustré.

Tudo

traz a marca das inatrevessadas paredes

e ave súplice bate

contra o muro da vidraça

e faz o voo

novó e belo das suas asas.

Mas

um solo de bateria

modela os passos na insinuação do ritmo

e na noite

a simétrica moldura

das mutuás fronteiras de vidro

esfria o teu sorriso »355.

355 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p183.

(Cecília:

Sur nous

et la musique du quatuor

les choses demeurent vivantes

Et ...

inconséquent

le ductile geste dessine

un adieu

et doux le sourire apporte

le moment fruste.

Tout

amène la trace des murs traversés

et oiseau torturé se cogne

contre le vitrage

et fait le vol

nouvel et beau de ses ailes.

Mais

un solo de batterie

modèle les pas dans l'insinuation du rythme

et dans la nuit

le symétrique chambranle
des frontières de verre
refroidit ton sourire)356.

José Craveirinha semble écrire un poème en quatuor en l'honneur d'une femme. Il va jusqu'à créer une analogie entre le rythme frappé de la batterie et les pas. Il réalise ainsi une synthèse du rythme musical, poétique et corporel. Le rythme de la dernière strophe est fondé sur l'alternance de deux voyelles : « a » et « o » mimant le rythme binaire des pas au point où le lecteur ne sait plus si c'est le rythme de la batterie qui a inspiré les paroles poétiques ou si la parole poétique devient le rythme de la batterie par les répétitions des voyelles.

Le rythme de la prosodie laisse entrer la musique dans les poèmes. Les répétitions jouent un rôle important chez les poètes dans le rythme qui devient un rythme saccadé, cadencé. Elles sont à la fois créatrices de la parole poétique et une sorte de rythme qui s'infiltré dans les poèmes. La répétition de « kolikombo » du « Grand midi » d'Aimé Césaire vient briser le rythme installé en début de strophe:

« Tam-tams de sang
papayers de l'ombre
Mumbo-jumbo dur tipoyeur
Kolikombo dur tipoyeur
Kolikombo goutte de nuit au coeur jaune de pensée
Kolikombo aux larges yeux de cassave claire
Kolikombo milan de feu tassé dans l'oreille des années
Kolikombo

356 Traduction personnelle.

Kolikombo

Kolikombo

dans les tourbillonnants beuglements des cécropies... »357

En fin de strophe, le rythme s'accélère. « Kolikombo » est presque l'imitation des mains qui frappent sur le tam-tam. La consonne explosive « k » qui crée une expulsion d'air par la bouche débute le vers de manière brusque et accentuée. L'accentuation se retrouve avec le second « k » du mot « kolikombo ». Le terme « kolikombo » formé de quatre syllabes peut aussi évoquer la marche des « tipoyeurs » c'est-à-dire des porteurs africains. La marche de ces hommes donnerait une impression d'habitude écrasante par rapport aux éléments de la nature évoqués. La parole devient seulement son. Ce phénomène appelé la xylophénie, consiste en « la mise en acte d'une parole-matière, indistinctement visuelle et sonore : force de percussion des mots-coups, des rythmes corporels et vocaux imprimés dans la caisse de résonance du corps », 358 est ici l'image du corps comme d'une caisse de résonance au même titre que l'est le tam-tam. D'ailleurs le tam-tam est un tam-tam « de sang ». Le rythme du corps est aussi associé au rythme d'un instrument. Le terme « kolikombo » chez Aimé Césaire est aussi un moyen de marquer la cadence dans le poème. Plus loin, dans le même poème, c'est la répétition du syntagme « je pars » qui crée un rythme saccadé alliant un rythme court et long dans les vers.

« Je pars, je pars. Mer sans ailleurs, ô recreux sans

départ

je vous dis que je pars : dans la clarté aréneuse, vers mon

hostie vivace,

se cabrent des centaures.

357 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p58.

358 Grossman Evelyne, *Préface à Pour en finir avec le jugement de dieu, d'Antonin Artaud*, Paris, NRF, Poésie/Gallimard, 2003, p. 17.

Je pars. Le vent d'un museau dur fouine dans ma
patience
O terre de cimaise dénuée
terre grasse gorgée d'eau lourde
votre jour est un chien qui jappe après une ombre. »

L'extrait cité du poème « Kolikombo » présente une répétition qui marque un temps bref. Les vers alternent des temps courts et des temps longs. L'impression de longueur de ces temps est redoublée par la ponctuation et l'espace qu'occupent les vers. Le rythme n'est plus un rythme saccadé mais un rythme presque binaire puisqu'il est marqué de temps courts et de temps longs. Les temps longs offrent une description de trois éléments, la « mer », la « clarté », le « vent », la « terre » et un sentiment de nostalgie se crée. De plus, le « o » vocatif vient lui aussi marquer l'impression de nostalgie. Cette impression est confirmée par le dernier cité : « votre jour est un chien qui jappe après une ombre ». Ce qui est décrit par le poète est déjà loin telle une ombre. Mais, là, il s'agit d'une interprétation. Et c'est d'ailleurs l'idée affirmée par Hyacinthe Ravet dans son œuvre *L'Année sociologique*. Il s'agit de partir de la comparaison du langage parlé et du langage musical :

« On retrouve la question du rapport de la musique au langage, longuement débattue par Claude Lévi-Strauss, nombre de sémiologues et de musicologues, dont on ne peut reprendre ici les observations, les thèses et les débats. Disons rapidement qu'il n'y a pas en musique de dispositif signifiant/signifié semblable à une langue, malgré l'existence de « langages » musicaux à la formalisation plus ou moins complexe faisant l'objet de « grammaires ». En ce sens, la communication est essentiellement d'ordre symbolique. »³⁵⁹

C'est de cette manière que la poésie et la musique se différencieraient l'une de l'autre.

359 Ravet, Hyacinthe, « Sociologies de la musique », *L'Année sociologique*, 2010/2 (Vol. 60), p. 271-303. DOI : 10.3917/anso.102.0271. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2010-2-page-271.htm>

Cependant, il a été vu plus haut dans l'étude que la poésie des auteurs à l'étude pouvait à certains moments présenter des difficultés de significations ou multiplier les significations. C'est alors que le lecteur se rattache à un aspect symbolique du mot puisque de nombreux poèmes sont fondés sur des associations d'images : l'« ombre » dans le poème « Kolikombo » est par exemple le symbole de ce que le poète ne peut plus toucher. Un poème de l'œuvre de José Craveirinha montre que le langage poétique peut être reçu selon la définition de Hyacinthe Ravet. Le titre du poème laisse présager son contenu rythmique : « Quero ser tambor » (« Je veux être tambour »). L'absence d'article devant le nom « tambor » est déjà significative de l'assimilation du poète à l'instrument de musique. La deuxième strophe de ce poème fait apparaître le terme « poesia » qui apparaît à nouveau dans la cinquième strophe.

« E nem flor nascida no mato desespero.

Nem rio correndo para o mar do desespero.

Nem zagaia temperada no lume vivo do desespero.

Nem mesmo poesia forjada na dor rubra do desespero. »360

(« Et ni une fleur née dans la brousse désespoir.

Ni un fleuve coulant vers la mer du désespoir.

Ni une sagaie trempée dans le feu vif du désespoir.

Ni même une poésie forgée dans la douleur rutilante du désespoir. »)361

Quant aux deux dernières strophes, elles présentent le désir pressant du poète de se transformer en instrument de musique résonant : le tambour.

« Só tambor ecoando a canção da força e da vida

360 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p177.

361 Traduction personnelle.

só tambor noite e dia
dia e noite só tambor
até à consumação da grande festa do batuque !

Oh, velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
só tambor! »

(« Rien que tambour où résonne le chant de la force et de la vie
rien que tambour nuit et jour
jour et nuit rien que tambour
jusqu'à la consommation de la grande fête du tam-tam !

Oh, vieux Dieu des hommes
laisse-moi être tambour
rien que tambour ! »)³⁶²

José Craveirinha montre de cette manière que le poète possède ce désir de devenir la musique et que le silence ne donne naissance à aucune poésie. Cependant par le tambour « rebent[a] o silêncio amargo de Mafala »³⁶³ (« éclate le silence amer de Mafala »)³⁶⁴. Le poète désirant devenir tambour rapproche le rythme du poème de celui que peut faire le tambour. C'est toujours par les répétitions que le poète crée ce rythme à l'attaque des vers et à la fin des vers pour la deuxième strophe. De plus, en regardant de plus près la fin de chaque strophe de ce poème, il y a toujours au moins deux vers par strophe qui riment à l'exception de la première strophe. Par ce rapprochement de la musique et de la poésie, le poète expose à la fois le lien entre les deux et ce qui les différencie. En d'autres termes, la poésie a ce pouvoir musical en elle par les phonèmes et la

362 Traduction personnelle.

363 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p177.

364 Traduction personnelle.

résonance et le rythme que le poète donne aux mots mais, elle ne peut pas se transformer entièrement en musique. Par analogie, le désir du poète d'être tambour est irréalisable et c'est peut-être pour cette raison qu'il demande l'aide de Dieu dans la dernière strophe. Seul le divin, c'est-à-dire le rapprochement de son désir à une croyance pourrait le faire sentir tambour et non le transformer totalement en tambour. Les sensations sont une nouvelle fois présentes parce que la musique est au centre du désir poétique voire la vibration du tambour. La symbiose entre l'écoute instrumentale du rythme du tambour et l'écoute langagière qui imite le rythme du tambour est assurée dans ce poème. La simple musicalité est dépassé pour tendre vers la musique à travers les mots.

D'autres répétitions hormis celle de « kolikombo » permettent d'accentuer la cadence de la parole poétique chez Aimé Césaire. C'est le cas par exemple de « à même le sang » dans *Tam-tam I*, de « scolopendre » dans *Les armes miraculeuses*.

Le poème « Batouque » agit de façon analogue en rythmant le poème de temps forts.

« batouque
quand le monde sera un vivier où je pêcherai mes yeux à
la ligne de tes yeux
batouque
quand le monde sera le latex au long cours des chairs de
sommeil bu
batouque
batouque de houles et de hoquets
batouque de sanglots ricanés
batouque de buffles effarouchés
batouque de défis de guêpiers carminés

En rappelant qu'en portugais « batuque », utilisé par José Craveirinha, désigne le tam-tam, la ressemblance avec « batouque » employé par Césaire laisse penser que le terme désigne peut-être l'instrument ou reprend son rythme en faisant ainsi du mot une image sonore. Aimé Césaire le précise, dans l'extrait cité, le terme « batouque » arrive comme un « hoquet ». Il est ainsi bref et offre au poème un rythme saccadé. Le terme « batouque » reste énigmatique. Lilyan Kesteloot voit dans ce mot une façon de « [servir] de tremplin à l'imagination et au verbe du poète »³⁶⁶. Par ailleurs, il le nomme « médium incantatoire » et le rapproche du mot vaudou « abodo » qui donne au mot « batouque » une place ambivalente entre « rythme et rite ». Le mot « batouque » donne l'impression que le poème s'apparente à une prière. La répétition de ce terme donne également l'impression d'un état du poète qui se rapproche de l'état de transe. La cadence de ce poème serait un sortilège créé par la répétition des paroles du poète. Ce phénomène de répétition dans la poésie des trois auteurs à l'étude fait l'objet d'une analyse de Lilyan Kesteloot. C'est dans l'œuvre *Histoire de la littérature négro-africaine* que ce phénomène est rapproché du travail des surréalistes :

« Ce « tam-tam verbal » suit d'ailleurs un rythme assez simple, dicté par l'émotion du poète ou par une recherche d'harmonie imitative, et souvent marqué d'un temps fort sur les premiers mots répétés en anaphore. Le principe du « mot accoucheur » était bien connu des surréalistes... »³⁶⁷

Autrement dit, c'est la répétition d'un terme qui entraîne la naissance de la suite d'un poème. Plus loin, dans la même analyse, l'auteur explique que « non seulement le rythme épouse étroitement l'émotion, mais il la provoque et l'entretient ». Là s'expliquent les variations de rythmes

365 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p65.

366 Kesteloot, Lilyan, *Première Lecture du poème de Césaire « Batouque »* in *Etudes littéraires*, vol. 6, n°1, 1973, p56.

367 Kesteloot, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Khartala Editions, 2001, p141.

qui suivent les variations des émotions poétiques. Les répétitions pour Léopold Sédar Senghor font partie de ce qu'il nomme « la monotonie du ton ». Plus loin, le poète évoque l'incantation comme un élément essentiel à sa poésie : « mais la monotonie du ton, c'est ce qui distingue la poésie de la prose, c'est le sceau de la Négritude, l'incantation qui fait accéder à la vérité des choses essentielles : les Forces du Cosmos »³⁶⁸. Léopold Sédar Senghor emploie le terme « Négritude » avec une majuscule. Le poète rejoint l'idée de Lilyan Kesteloot. Il voit dans la figure du poète une sorte d'enchanteur qui utilise les « Forces du Cosmos » à travers le langage poétique des éléments de la nature.

Les variations de rythmes font donc partie de l'effet d'incantation puisque c'est cette variation de rythmes qui met l'accent sur la répétition lorsqu'elle est présente dans les poèmes. L'incantation se voit et s'entend.

Le « Cosmos » semble important chez Léopold Sédar Senghor puisqu'il évoque le désir de l'homme de « se retrouver dans le Cosmos » : « Aimé Césaire se sert de sa plume comme Louis Armstrong de sa trompette. Ou plus justement peut-être, comme les fidèles du Vaudou, de son tam-tam. Il a besoin de se perdre dans la danse verbale, au rythme du tam-tam, pour se retrouver dans le Cosmos »³⁶⁹. Ces paroles de Léopold Sédar Senghor décrivent la poésie d'Aimé Césaire. Ces paroles du poète se retrouvent dans un poème d'Aimé Césaire dont le titre est *algues* :

« la relance ici se fait
par le vent qui d'Afrique vient
par la poussière d'alizé
par la vertu de l'écume
et la force de la terre

368 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p171.

369 Idem, p171.

nu
l'essentiel est de sentir nu
de penser nu
 la poussière d'alizé
 la vertu de l'écume
 et la force de la terre
la relance ici se fait par l'influx
plus encore que par l'afflux
 la relance
 se fait
 algue laminaire »³⁷⁰

Le poème a un double intérêt. Il entretient évidemment des liens avec le titre du recueil *Moi, Laminaire* et le poète mentionne « la force de la terre ». Les « Forces du Cosmos » citées plus haut viendraient en partie de la terre, c'est-à-dire de ce qui le compose. Ces « Forces du Cosmos » sont à « sentir nu » pour le poète, comme si la communion avec le monde ne pouvait pas se faire qu'au premier jour de l'homme. La nudité devient essentielle dans les sensations. Le lecteur retrouve une complexité de la poésie d'Aimé Césaire à travers la nudité. L'adjectif « nu » accompagne aussi le verbe « penser ». S'agit-il alors d'une réelle nudité du corps ou d'une pensée nue, c'est-à-dire une pensée qui ne se concentre que sur un objet et non les autres comme ceux qui sont énumérés : « la poussière d'alizé / la vertu de l'écume / et la force de la terre » ?

Par ailleurs, il est question de « relance » dans le poème à entendre en écho de « l'influx » et de « l'afflux ». Une des définitions de l'adjectif « laminaire » dans le *Trésor de La Langue Française* est qu'en physique il désigne un « écoulement », « un régime d'écoulement d'un fluide dont les différentes couches glissent les unes sur les autres sans se mélanger ». Cette définition fait écho à des définitions du nom commun « l'influx » qui est « ce qui coule, se répand », « ce qui

370 Césaire, Aimé, *Cadastré suivi de Moi, Laminaire*, Lonrai, Seuil, 2006, p126.

s'insinue, se diffuse dans », ou encore « un processus de transmission d'une excitation au long des fibres nerveuses ». Les trois définitions proposées par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales mettent en avant le mouvement de circulation.

Comme le poète le manifeste dans le poème *algues*, il est important pour lui de sentir presque en continu les forces de la terre plutôt que de sentir de manière intense ces dernières. Ainsi, l'image de l' « algue laminaire » est choisie à dessein. Elle symbolise une douce « relance » contrairement à l' « afflux ». De plus, le terme « alizé » qui est un vent continu rejoint cette idée. Finalement, ce poème présente une poésie issue des sensations des forces continues du cosmos.

La conception du Cosmos paraît liée à une croyance où l'homme est intégré au monde comme si ce lien avait été brisé et qu'Aimé Césaire tentait de le retrouver. Selon les Grecs, le Cosmos est un monde ordonné et clos. Cependant, l'ordre n'est pas ce qui apparaît nécessairement chez les auteurs puisque il a été vu que les éléments du monde chez les auteurs s'entremêlaient. Léopold Sédar Senghor donne une définition de la poésie qui semble attribuer à celle-ci un caractère englobant et presque totalisant si le lecteur se souvient de l'aspect de calligramme de certains poèmes : « je persiste à penser que le poème n'est accompli que s'il se fait chant, parole et musique en même temps »³⁷¹. Ainsi, le poème s'accomplit s'il se fait une sorte de monde d'écoute selon Léopold Sédar Senghor.

Voilà peut-être l'explication de la raison pour laquelle les poètes cherchent une symbiose dans les arts. Plus qu'une simple recherche des poètes, cette symbiose est essentielle à la poésie. La poésie s'accomplit en tant que poésie s'il y a cette symbiose. Cependant, au sein de cette symbiose, l'écoute musicale et instrumentale peut se révéler complexe. Les émotions qui naissent des écoutes ne sont pas nécessairement celles qui sont exprimées par la musique ou le langage. C'est en tout cas la thèse avancée par Francis Wolff qui confirme, en prenant l'exemple de la musique, que « ces émotions musicales se confondent presque nécessairement, dans la musique, avec celles qu'elle

371 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p173.

exprime (c'est ce qui fait que nous disons : « ce qui me bouleverse, c'est toute la détresse qu'il y a dans cette musique ») et nous les confondons quasi inévitablement, en nous, avec *nos* émotions personnelles accidentelles (c'est cette confusion qui nous fait dire : « Ah ! Vous ne pouvez pas comprendre ce que ça me fait ! »). Ce dernier type de confusion contribue à entretenir l'illusion que en matière d'art, ou du moins en musique, ou du moins d'émotion musicale, « tout est subjectif » »³⁷². L'auteur semble concevoir que l'émotion s'attache à plusieurs éléments en nous et dans la musique. Peut-être était-ce là la circulation avancée par Aimé Césaire dans le poème *algues*. Francis Wolff distingue une troisième émotion, à savoir « celle que la musique nous donne ». Ainsi, il y a des émotions qui circulent en nous, de même qu'entre nous et la musique.

La musique, le mouvement et la poésie se retrouvent en ce point précis, à savoir que la poésie est l'art qui permet au poète l'expérience de la musique et du monde. En d'autres termes, l'homme a besoin d'expérimenter sa place dans le « Cosmos » par le rythme appelé « la danse verbale » selon Francis Wolff. C'est une manière de sentir que c'est le rythme qui lie l'homme à ce qui l'entoure comme une pulsation. Le terme « pulsation » se rattache d'ailleurs à la fois à la biologie parce qu'il désigne les battements du cœur et il se rattache aussi à la musique signifiant, dans ce cas, un « mouvement et » une « sensation qui naissent de la succession régulière ou irrégulière des temps forts et des temps faibles ». *Le Larousse* donne cette définition qui joint le questionnement sur la poésie du mouvement des poètes étudiés et la question de la sensation qui alimente les poèmes. Ces deux questionnements sont posés depuis le début de l'étude.

Des rythmes bien différents sont présents aussi dans les œuvres des poètes. Le jazz est cité chez José Craveirinha. Il est associé au romantisme dans « Mulata Margarida » (« Mulâtre Margarida »).

³⁷² Wolff, Francis, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015 in <https://books.google.fr/books> [consulté le 18/04/2018].

« E corpo moreno de mulata Margarida
é vestido de nailon que senhor da cantina pagou
é quinhenta de chá
arroze molho de amendoim
de Zeca Macubana que herdou olhos azuis
das românticas noites
de jazz
nos bares da Rua Araújo
enquanto a cinta elástica suspende
o ovário descaído.

E eu sei poesia
quando levo comigo a pureza
da mulata Margarida
na sua décima quinta blenorragia. »373

(Et le corps brun de la mulâtre Margarida
est vêtu d'un nylon que le patron de la cantine a payé
est cinq cents de thé
riz et sauce à la cacahuète
de Zeca Macubana qui a hérité d'yeux bleus
des romantiques nuits
de jazz
dans les bars de la Rue Araújo
tandis que la ceinture élastique suspend
l'ovaire affaissé.

Et je sais poésie

373 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p38.

quand je prends avec moi la pureté
de la mulâtre Margarida
à sa quinzième blennorragie.)³⁷⁴

L'association du jazz et des nuits romantiques est assez inattendue puisque le poète décrit les conditions de travail de Margarida qui s'éloigne du romantisme puisqu'elle est une prostituée d'une rue connue : la Rua Araújo. La musique jazz paraît plutôt présente pour la tristesse des conditions de travail.

Pour en revenir aux influences de la musique jazz dans les poèmes, il y a chez Aimé Césaire, dans le poème « algues », un phénomène qui se rapproche de celui qui est décrit par Elisabeth Brisson :

« technique immanente au jazz, l'improvisation repose sur les thèmes et les structures harmoniques imposées du blues (12 mesures) ou du ragtime (32 mesures, 4 fois 8 mesures, A-A-B-A). Elle s'effectue soit par paraphrases soit par variations éloignées de la mélodie initiale, tout en conservant la structure harmonique. »³⁷⁵

Le poème *algues* est fondé sur trois rimes : une rime en [u], une rime en [é] et une rime en [èr]. La « relance » qui apparaît à deux reprises dans le poème est cette improvisation dont il est question dans la musique jazz. L'improvisation est permise par une mélodie initiale qui est contenue dans la strophe suivante :

« la poussière d'alizé
la vertu de l'écume
et la force de la terre »

³⁷⁴ Traduction personnelle.

³⁷⁵ Brisson, Elisabeth, *La musique*, Paris, Belin, 1993 in <https://books.google.fr/books> [consulté le 23/04/2018].

De ce fait, « l'influx » est cette mélodie initiale qui passe presque par le corps du poète. Pour quelles raisons alors la musique est-elle liée au corps ? Il s'agit d'une définition du terme « influx » qui met en avant ce lien. Cette définition est proposée par le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales qui précise que l'« influx » est un « processus de transmission d'une excitation au long des fibres nerveuses ». La variation énoncée par Elisabeth Brisson est présente à travers l'apparition au début de la préposition « par » devant les deux premiers vers cités. En d'autres termes, les répétitions poétiques s'apparenteraient à une mélodie de fond de laquelle naît une seconde parole poétique qui n'est pas nécessairement une improvisation mais qui est liée à ce rythme premier qui s'insinue dans le corps « nu » du poète.

Le jazz est par définition une musique de rassemblement de cultures occidentale et africaine. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Elisabeth Brisson. Le jazz est pour l'auteure une « expression privilégiée de la communauté noire américaine, le jazz résulte d'une combinaison de traditions musicales africaines perpétuées par les esclaves et de traditions musicales apportées d'Europe par les émigrants. L'appropriation de la musique des maîtres par les déracinés soumis qu'étaient les Noirs est à la source d'une musique originale, que le milieu culturel spécifique du Sud des Etats-Unis, au lendemain de la guerre de Sécession (1861-1865), transforma en un style musical entièrement nouveau »³⁷⁶. C'est une explication des variations de rythmes dans les poèmes des auteurs à l'étude et c'est aussi une explication de l'utilisation de différentes langues, principalement dans les poèmes de Léopold Sédar Senghor.

Léopold Sédar Senghor accorde une place particulière au jazz. Il fait cohabiter le jazz et la poésie en laissant la place à des solos, comme « pour un orchestre de jazz: solo de trompette » dans *New York*. Chacune des trois parties débute, soit au premier soit au deuxième vers, par *New York*. A l'intérieur de chaque partie les mots se répètent et créent un effet de miroir comme si l'on retrouvait les mêmes notes de musique avec un phrasé différent. Le jazz laisse place à

376 Brisson, Elisabeth, *La musique*, Paris, Belin, 1993 in <https://books.google.fr/books> [consulté le 23/04/2018].

l'improvisation donc à l'émotion et l'expérimentation. C'est une musique du ressenti où le musicien n'est pas seulement dans l'action de jouer mais fait corps avec son instrument. Le poème *New York* accorde cinq vers aux origines de la musique jazz :

« Ecoute New York ! Ô écoute ta voix mâle de cuivre ta
voix vibrante de hautbois, l'angoisse bouchée de tes
larmes tombées en gros caillots de sang
Ecoute au loin battre ton cœur nocturne, rythme et sang
du tam-tam, tam-tam sang et tam-tam. »³⁷⁷

Par ces vers, Léopold Sédar Senghor semble signifier que l'origine du jazz est dans les veines et qu'elle est plutôt africaine au départ. Chez José Craveirinha, le poème « Carta para uma Maria Joao » (« Lettre à une Maria Joao ») compte soixante-trois fois le son [os] comme une mélodie de fond. Pour donner un exemple, voici la première strophe du poème :

« Sobre os dois
fogos-fátuos obsessivos brilham
e hemípteros cicadários aristocráticos
rouquejam ascarninhos nos galhos das acácias
e chamamos-lhes cigarras
plebeias cantadeiras frustradas
tanto como nós, Maria Joao. »³⁷⁸

La répétition de ce son donne l'effet d'un rythme continu et fondamental de ce poème qui entre dans les rythmes du poème. Hormis les répétitions, il y a l'espace physique sur la page occupé par les mots qui entraîne des changements de rythmes à la lecture. La typographie permet dans ce

377 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p121.

378 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p188.

poème, par le détachement des mots allant jusqu'à l'extrême réduction du vers en un mot, de créer un rythme syncopé. Voici les trois derniers vers du poème « Prophétie » d'Aimé Césaire :

« ma gueule,
ma récolte,
mon nom »

Le détachement de ces mots incite le lecteur à les lire lentement en raison de la cascade qu'ils évoquent visuellement mais aussi parce que ces trois vers font entendre une symétrie de rythme et qu'ils présentent une pause par la ponctuation: le premier commence avec un syntagme à deux syllabes, puis trois syllabes et enfin deux syllabes. Une autre possibilité de lecture serait, au contraire, de lire ces trois vers rapidement si l'on s'attache à la pensée de Léopold Sédar Senghor : « le poème est comme une partition de jazz, dont l'exécution est aussi importante que le texte »³⁷⁹. Le rythme syncopé de la poésie césairienne, senghorienne et craveirinienne qui naît de l'alliance entre l'absence de ponctuation et l'espace sur la page oblige le lecteur à revenir sur les mots pour essayer d'en saisir le sens exact ou les sens. Les contrastes visibles entre un vers court et un paragraphe de vers sans ponctuation, principalement chez Aimé Césaire, entraînent des pauses en lecture.

Une autre manifestation, quant à elle typographique, amène ce rythme syncopé: « Nessa noite...nao! » (Ou Ce soir...non!). De plus, l'allitération en [n] participe à une lenteur dans la lecture. José Craveirinha combine des sonorités et une typographie et produit ce rythme ralenti:

« Mas na manha cedo
ao raivoso rosar dos caes
so o homen do lixo...

379 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p172.

o homen do lixo...

...do lixo

so o homen do lixo. » 380

(« Mais au matin tôt

au rageur grognement des chiens

seul l'homme des poubelles

l'homme des poubelles

... des poubelles

seul l'homme des poubelles.)³⁸¹

La répétition de « do lixo » et les points de suspension ralentissent le rythme de lecture. René Ghil défend les changements de rythme en poésie en revendiquant qu'ils sont liés au « Rythme » de l'univers:

« Chaque timbre de la langue --- vocalique ou consonantique --- est censé correspondre à celui d'un instrument de musique ainsi qu'à une nuance psychologique et, par syncrétisme, à une couleur et c'est à l'aide de ces timbres, combinés entre eux, mais également au sémantisme avec des mots où ils apparaissent, que le poète, comme le musicien avec les notes de la gamme, doit composer : on mesure l'énormité de la tâche. Ce mode de composition sémio-acoustique se combine avec une conception originale du « Rythme-évoluant » qui, s'il conserve le syllabisme, ignore en principe (et par principe) les données de la métrique traditionnelle (même si, dans les faits, il arrive assez fréquemment qu'il coïncide avec elle) au profit de modes de scansion visant à créer harmonies et discordances et à figurer ou, mieux encore, à incarner, à rendre sensible à la lecture, le Rythme même de l'univers --- de cette Matière en perpétuelle et elliptique Évolution, dont le poème comme le

380 Craveirinha, José, *Obra Poética I, Carta para uma Maria Joao*, Lisboa, Caminho, 1999, p115.

381 Traduction personnelle.

poète eux-mêmes participent, par la matérialité phonique du langage qu'ils mobilisent ainsi,
à plein³⁸². »

La consistance donnée aux mots par la multiplicité des cadences fait naître un langage plus étendu, une polysémie dans la mesure où il est nécessité de la part du lecteur un remaniement presque incessant des associations de syntagmes. La consistance des mots n'empêche donc pas les significations plurielles par une lecture pulsée, c'est-à-dire une lecture intuitive qui tantôt s'arrête, souffle et repart. La poésie devient résonance, acousmatique et le lecteur est presque obligé de la lire à voix basse pour en ressentir les échos, les vibrations. La poésie devient acousmatique parce que le lecteur a l'impression d'entendre « des bruits de voix ou d'instruments »³⁸³ qui seraient présents « dans l'air » selon la définition du *Trésor de la langue française*. Le rythme de la poésie est aussi construit dans les décompositions ou les dislocations des vers par référence aux vers traditionnels:

« jaillissant palmier
fontaine irrésistible, ombelle
ma hourde
lourde
écrase
la
vase
avance
et monte! 384»

382 Cité in René Ghil, *De la Poésie Scientifique & autres écrits*, Textes choisis, présentés et annotés par Jean Pierre Bobillot, Grenoble, Ellug, coll. Archives Critiques, 2008, pp 10-11.

383 Dendien, Jacques, [Www.atilf.atilf.fr](http://www.atilf.atilf.fr) [consulté le 5/06/2017].

384 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p55.

Non seulement la disposition du texte poétique participe à la musicalité du poème mais les répétitions sonores également une fois encore. Le passage suivant de cette strophe : « écrase / la / vase / avance / » accentue le mouvement d'élévation précisé par le dernier verbe « monte ».

Ainsi, le rythme est partout en poésie et il se manifeste de différentes manières. Il est parfois seulement à écouter tandis qu'à d'autres moments il est visible sur l'espace qu'est la page. Cependant, le rythme n'est pas seulement rattaché à la musique instrumentale ou à la voix lors de la lecture. Il est entre autres présent dans le corps et le monde.

2. L'écoute sensible

2.1 Les rythmes du monde

Les poètes Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et José Craveirinha sont à l'écoute des bruits qui entourent les hommes. Ces sons ne traduisent en rien un monde ordonné comme l'indique l'étymologie du terme « monde », ils sont plutôt la manifestation de la sensibilité poétique et la manifestation de la présence que les sons sont partout autour des hommes. Tout serait ainsi une affaire d'écoute en poésie. Quoi qu'il en soit, c'est le retour à un « je » puisque l'écoute permet aux poètes de se sentir dans le monde à travers elle. Ce retour du « je » ne contredit pas pour autant qu'il est le signe d'une figure poétique. C'est de cette manière qu'il n'est pas uniquement subjectif. Les sons traduisent des paysages. Les poètes ressentent les paysages en les écoutant. Chaque élément écouté participe à la musique qui entoure les poètes.

La première strophe du poème « Les pur-sang » d'Aimé Césaire débute par la venue du terme « ouïe » :

« Et voici par mon ouïe tramée de crissements
et de fusées syncoper des laideurs rêches
les cent pur-sang hennissant du soleil
parmi la stagnation. »385

Il est à noter que des termes de cette strophe renvoient à l'écoute. Il s'agit de « crissements », « syncoper », et « hennissant ». Dans son étude, René Hénane analyse l'expression « cent pur-sang » qu'il rapproche phonétiquement d'une autre expression :

« le thème de la pureté est évoqué par un jeu de mots et par une image :
- le jeu de mots : *cent pur-sang* = *cent pour sang*, c'est-à-dire la pureté substantielle, essentielle.
- l'image : le pur-sang. »386

Selon l'auteur, le poète Aimé Césaire aurait joué avec l'ouïe du lecteur. Le poète à l'écoute du monde emploie un lexique qui se rattache à l'ouïe dans la suite du poème « Les pur-sang » : « j'entends l'eau qui monte », « silence », « les bruits se donnent la main et s'embrasent par-dessus moi », « l'oreille collée au sol, j'entendis / passer Demain ». Le poète donne l'impression au lecteur que le monde s'écoute au même titre qu'il s'observe. Le poète est celui qui entend ce que la plupart des hommes n'écourent pas :

« La paupières des brisants se referme – Prélude -
audiblement des youcas tintent
dans une lavande d'arcs-en-ciel tièdes
des huettes picorent des mordorures. »387

385 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, Lonrai, Seuil, 2009, p9.

386 Hénane, René, *Césaire et Laotréamont : bestiaire et métamorphose*, Paris, L'Harmattan, 2006, p19.

387 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, Lonrai, Seuil, 2009, p10.

De cette nature entendue, il en ressort presque une musique. C'est en tout cas ce que laisse entendre le verbe « tinter ». Le poète va même jusqu'à solliciter l'écoute du lecteur par cette adresse : « Entendez-vous parmi le vetiver le cri fort de la sueur. » Avant les rythmes du monde, il y a les bruits du monde et le silence dont parle Aimé Césaire à plusieurs reprises dans « Les pur-sang ». Cette alternance de bruits et de silences participe aux rythmes du monde. Pour terminer sur le poème « Les pur-sang », il faut observer cette union entre le poète, l'écoute et le monde dans les derniers vers :

« « dors, ma cruauté », pensai-je

l'oreille collée au sol, j'entendis

passer Demain »

Physiquement, le corps du poète touche la terre et symbolise par ce fait cette attention qu'il possède envers le monde qui l'entoure. En ce qui concerne José Craveirinha, la musique s'infiltré bien dans les poèmes, mais elle n'est pas là sans une attitude d'attention de la part du poète au moindre bruit. José Craveirinha évoque le bruit que fait l'enfant Jésus avec ses lèvres: « com o brrrrrr!!! dos motores de labios » dans le poème « Hossanas ao Hôssi Jesus » (voir *supra*). Une nouvelle fois, le bruit du monde est associé au corps humain, mais ici il s'agit d'une imitation d'un bruit de moteur. Le poète fait entrer dans sa poésie des bruits qui communément ne sont pas présents en poésie et qui brisent les frontières du poétique et du prosaïque. Ce prosaïsme va jusqu'à l'emploi de termes comme « merde », « sape » chez Aimé Césaire. Le titre du poème est révélateur: « Débris ». Il y a dans le poème un mélange de niveaux de langue qui crée de nouveaux échos entre les mots et agrandit l'espace de représentation: la langue poétique n'existe plus seulement en style élevé mais elle est la manifestation d'expressions différentes.

Pour en revenir à l'écoute sensible, la poésie des trois auteurs est vibratoire car elle peut traduire un tremblement intérieur et un va-et-vient entre les stimuli constitués de ce qui est senti, vu, touché, écouté, goûté. L'« orgasme » décrit chez Aimé Césaire dans « Tam-Tam II » est sans doute une vibration de l'âme et du corps naissant des sensations. *Tam-tam II* est une frénésie rythmique causée par une tension physique sur le tam-tam et une tension syntaxique dans la répétition qui entraîne le poète jusqu'à « l'orgasme ». Cette excitation rythmique est due à l'écoute du rythme du tam-tam par le poète et au lien de ce rythme de l'instrument et du monde que le poète fait. Le monde semble alors s'animer au rythme du tam-tam. L'instrument est d'ailleurs souvent associé au sang, le poète paraît entretenir une relation charnelle avec lui: « je défaille, ce son! Il entre par mes talons, racle mes os »³⁸⁸.

Le rythme décrit par le poète peut être sensible parce qu'il fait appel à un autre sens que l'ouïe. Elle est ainsi issue de deux sens. Le poème « Naissances » met en garde de ne pas s'attacher aux « poussières » qui sont visibles mais qui ne présentent pas un grand intérêt pour le poète dans ce qu'il veut transmettre du sensible :

« ne soufflez pas les poussières ;
tout sera rythme visible,
et que reprendrions-nous ?
Pas même notre secret.
Ne soufflez pas les poussières
Une folle passion toujours roide étant ce par quoi tout
sera étendu,
ce seront plus que tout escarboucles émerveillables
pas moins que l'arbre émerveillé
arbre non arbre

388 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p57.

Le souhait du poète est de transformer le rythme entendu par un rythme matériel. En d'autres termes, c'est ce qui est invisible qui présente un intérêt pour le poète et non le visible puisque le moindre élément visible de petite taille, ici une « poussière », est écarté de l'attention du poète. Aimé Césaire manifeste le désir de rendre présent à la vue ce qui est présent à l'oreille. Autrement dit, le poète serait capable de modifier la perception d'un objet à travers les sens auxquels il ferait appel dans sa poésie. La poésie est par conséquent une poésie sensible mais, cela a déjà été vu plus haut dans l'étude.

De la même manière, il a également été vu dans l'étude qu'appréhender un objet par différents sens permettait au poète de se sentir présent dans le monde. Et cela est encore plus significatif pour le rythme puisque celui-ci passe bien souvent par le corps et notamment par le sang chez Aimé Césaire. Le poème « Tam-tam I » en est un exemple. Au delà même d'un souhait poétique de faire du sensible une préoccupation première, il y a dans le même temps, une confusion entre les rythmes extérieurs et intérieurs.

Cette séparation simpliste entre deux types de rythmes paraît désuète lorsque le lecteur se souvient que les poètes à l'étude ont tendance à brouiller les frontières entre les objets. Il semble plus évident que les deux rythmes se rencontrent sans cesse. L'écoute instrumentale et langagière étant en symbiose, il y a une symbiose entre les rythmes extérieurs, qui existent sans la présence de l'homme même s'ils apparaissent peu chez les auteurs, et les rythmes intérieurs. Léopold Sédar Senghor crée cette union des deux types de rythme dans son poème « Emeute à Harlem ».

« Et je me suis réveillé un matin

De mon sommeil opiniâtre et muet,

389 Césaire, Aimé, *Cadastre suivi de Moi, Laminaire...*, Lonrai, Seuil, 2006, p87.

Joyeux, aux sons d'un jazz aérien,
Ils ont débandé les plaies de leur monde gangrené.
Et lors, j'ai vu leurs turpitudes
Sous le velours et la soie fine.
J'ai voulu avaler ma salive,
Je n'ai pas pu.
Ma tête est une chaudière bouillante
D'alcool,
Une usine à révoltes
Montée par de longs siècles de patience.
Il me faut des chocs, des cris, du sang,
Des morts ! »³⁹⁰

Le poète manifeste le besoin de bruits pour sa poésie sous la forme d'un rythme ternaire : « il me faut des chocs, des cris, du sang ». Le rythme et les bruits extérieurs sont alors unis, au même titre que la musique jazz qui apparaît en début de strophe : « aux sons d'un jazz aérien ». Le rythme ternaire est ce qui se révèle au poète après avoir soulevé le voile : « sous le velours et la soie fine ». Le poète est celui qui se présente comme un être rempli d'un feu latent (« ma tête est une chaudière bouillante / D'alcool / Une usine à révoltes / Montée par de longs siècles de patience »). A nouveau, il s'agit là d'une symbiose entre les bruits extérieurs, intérieurs et le langage par le rythme ternaire. Les bruits intérieurs peuvent être les cris qui symbolisent la révolte naissante du poète.

Cette révolte est aussi dans le poème par les temps courts permis à travers deux vers, « D'alcool » et « Des morts », qui viennent briser la longueur des vers du poème. Aimé Césaire est un poète qui place l'écoute au centre du poème même s'il est celui parmi les trois auteurs à l'étude, qui fait le moins usage de la ponctuation. Cette écoute a une telle place que l'un de ses poèmes porte à la fois le nom d'une musique et d'une danse : « Samba ».

390 Sengor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, Lonrai, Seuil, 2006, p352.

Le terme désigne une « danse d'origine brésilienne à deux temps très marqués » et un « air sur lequel elle se danse » d'après le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales. La distinction s'opère entre la samba qui est la danse et le samba qui est la musique. Le samba est, elle aussi comme le jazz, une musique multiculturelle.

« Sur le plan rythmique, il est à ses débuts une musique dont la pulsation est uniquement conçue pour la danse. Son rythme, très marqué, n'est pas répétitif. (...) Dans le samba, priorité est donnée à la syncope, au break, à des instants de silence presque incongrus où l'on s'attendrait en toute logique à une relance des percussions.

Sur les plans mélodique et harmonique, le samba ne constitue pas, à son apparition, un genre musical très riche. Les paroles et les airs sont improvisés, oubliés presque aussitôt une fois le morceau terminé. Il s'agit d'abord d'incantations, de fables ou de prières héritées de la culture africaine. Un peu comme le blues, le samba est quasiment d'essence monodique avec l'unique complément des percussions. Seul l'engagement de la foule qui participe au samba importe : battements de pieds, claquements de mains, pulsations rythmiques assurées par des tambours de fortune, chant et danse... le samba n'est pas loin, en cela, des scènes de liesse collective que le gospel des églises noires nord-américaines peut encore offrir. »³⁹¹

Pour en revenir au poème d'Aimé Césaire qui porte le titre « Samba » sans l'article défini pour guider le lecteur, il y a dès les premiers mots du premier vers un jeu sonore : « tout ce qui d'anse s'est agglutiné ». A la lecture, l'impression sonore du terme danse est donnée, mais c'est à la lecture du texte que l'orthographe « d'anse » est dévoilée. C'est d'ailleurs ce qui donne l'image d'un

³⁹¹ Delfino, Jean-Paul, *Brasil, a música : panorama des musiques populaires brésiliennes*, Marseille, Parenthèses, 1998, p33.

arc au début du poème :

« Tout ce qui d'anse s'est agglutiné pour former tes seins toutes les cloches
d'hibiscus toutes les huîtres perlières toutes les pistes brouillées qui forment
une mangrove tout ce qu'il y a de soleil en réserve dans les lézards de la
sierra tout ce qu'il faut diode pour faire un jour marin tout ce qu'il faut
de nacre pour dessiner un bruit de conque sous-marine »³⁹²

L'image maritime est ensuite entendue à travers une isotopie autour des termes suivants : « iode », « marin », « conque », sous-marine ». Le jeu sonore se poursuit par le terme « pistes » : toutes les pistes brouillées qui forment une mangrove ». Les pistes font à la fois référence aux chemins et aux pistes de danse. Le terme fait ainsi écho à « d'anses ». A cela s'ajoute le fait que les « pistes » « forment une mangrove », c'est-à-dire une « formation arborescente ou arbustive se développant sur les littoraux vaseux et lagunaires de la zone tropicale dont l'espèce dominante est le palétuvier ». En d'autres termes, c'est un endroit difficilement praticable, comme le poème lui-même.

De plus, le rythme du poème est tout aussi particulier que celui de la samba. Il existe plusieurs types de samba : les « samba-canções », le « jazz samba » pour donner seulement deux exemples issus du *Dictionnaire des Musiciens : (Les Dictionnaires d'Universalis)* créé par L'Encyclopaedia Universalis.

Par ailleurs, le terme de rythme est complexe puisqu'il lui est attribué plusieurs sens. Son premier sens est une « répétition périodique (d'un phénomène de nature physique, auditive ou visuelle) » ; un autre sens précise qu'il s'agit de l' « ordre et de la proportion des durées, longues ou brèves, dont l'organisation est rendue sensible par la périodicité des accents faibles ou forts » ; un

³⁹² Césaire, Aimé, *The Complete Poetry of Aimé Césaire*, Middleton, Wesleyan University Press, trad. de James Arnold A. et Clayton Eshleman 2017, p384.

autre sens évoque la « vitesse selon laquelle se déroule un processus donné, s'accomplit une suite d'événements ». Par conséquent, le rythme n'est pas nécessairement rattaché à une répétition d'après le *Trésor de La Langue Française*.

Le poème *Samba* d'Aimé Césaire est alors complexe dans ses rythmes. La première strophe de sept vers est dense, c'est-à-dire qu'elle ne laisse pas de place aux blancs. La suite du poème semble construit sur cinq temps qui débutent par « si tu voulais ».

« Si tu voulais

les tétrons à la dérive iraient se donnant la main

Si tu voulais

tout le long du jour les péronias de leurs queues
feraient des routes et les évêques seraient si rares
qu'on ne serait pas surpris d'apprendre qu'ils ont
été avalés par les crosses des trichomans

Si tu voulais

la force psychique
assurera toute seule la nuit d'un balisage d'araras

Si tu voulais

dans les faubourgs qui furent pauvres les norias
remonteraient avec dans les godets le parfum des
bruits les plus neufs dont se grise la terre dans ses
plis infernaux

Si tu voulais

les fauves boiraient aux fontaines
et dans nos têtes
les patries de terre violente
tendraient comme un doigt aux oiseaux l'allure

L'alternance des temps courts et des temps longs montre une certaine cadence dans le rythme d'ensemble du poème. Une sorte de refrain donne un rythme répétitif qui est une première mélodie. A cette mélodie s'ajoute une variation de temps avec les strophes qui suivent le refrain « si tu voulais ». La variation de temps repose sur la longueur des vers et la longueur de chaque strophe : (1/4/2/4/5). Le poème pourrait ne jamais se terminer et se poursuivre sur cette musicalité.

La lecture de ce poème donne l'effet d'un rythme binaire fondé sur un temps court qui est une sorte de refrain et l'ensemble des vers qui le suivent. L'expression de « rythme binaire » est empruntée à Jean-Paul Delfino dans son ouvrage *Brasil, a música: panorama des musiques populaires brésiliennes*. La cadence est donnée par la répétition du syntagme « si tu voulais » puisque la cadence est définie comme un « appui de la voix sur les syllabes accentuées, marquant la répartition rythmique des éléments d'une phrase ». Il s'agit là de la définition donnée par *Le Trésor de la Langue Française* concernant la prosodie. En observant les autres sens de ce même terme, il est en cinématographie la « vitesse de défilement du film dans la caméra ou dans le projecteur » alors qu'en musique il est la « succession d'accords selon certaines règles harmoniques, terminant une phrase musicale ». La cadence n'est donc pas toujours associée à une répétition mais il s'agit plutôt d'une vitesse d'exécution.

Le travail sur les sons ne s'arrête peut-être pas là. Toujours dans le poème « Samba » d'Aimé Césaire, il y a la répétition du son [s] qui le marque. La première strophe pose les jalons de ce son repris dans « si tu voulais ».

« Tout ce qui d'anses s'est agglutiné pour former tes seins
toutes les cloches d'hibiscus toutes les huîtres perlières

393 Césaire, Aimé, *Cadastre suivi de Moi, Laminaires...*, Lonrai, Seuil, 2006, p31.

toutes les pistes brouillées qui forment une mangrove
tout ce qu'il y a de soleil en réserve dans les lézards
de la sierra tout ce qu'il faut d'iode pour faire un jour
marin tout ce qu'il faut de nacre pour dessiner un bruit
de conque sous-marine »

Le son [s] de la strophe lui donne une mélodie initiale et introduit la cadence de la suite du poème contenue notamment dans le refrain. Jusque là, l'écoute langagière et musicale construisent des liens chez Aimé Césaire. Les rythmes extérieurs que la musique des poèmes produit, s'entendent, mais la musique intérieure se montre plus discrète dans leurs poèmes. Léopold Sédar Senghor confie ce lien entre les rythmes extérieurs et intérieurs dans « Kaya-Magan ».

« Mon empire est celui de d'Amour, et j'ai faiblesse pour
toi femme
L'Étrangère aux yeux de clairière, aux lèvres de
pomme cannelle au sexe de buisson ardent
Car je suis les deux battants de la porte, rythme binaire
de l'espace, et le troisième temps
Car je suis le mouvement du tam-tam, force de
l'Afrique future. »³⁹⁴

Le poète se fait rythme et mouvement de l'instrument de musique du tam-tam. Il devient la cadence lui-même. Le rythme de l'instrument de musique devient un rythme intérieur puisque le poète exprime cet élan de transformation de son corps en un élément qui n'est plus matériel mais uniquement un mouvement et un son, donc deux choses invisibles. L'invisible est aussi contenu dans les rythmes du monde. Ces rythmes sont perçus par le poète dans un premier temps avant

394 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, Lonrai, Seuil, 2006, p109.

d'être transmis au lecteur. Le poète est celui qui va révéler ces rythmes et qui cherche à les faire entendre ou à les faire voir au lecteur. Aimé Césaire montre certains rythmes du monde dans son poème « ... mais il y a ce mal ».

« Si ma pensée emprunte les ailes du menfenil

ô visages c'est entendu

vous êtes proie pour mes serres

et moi je le suis

au bec du vent du doute de la suie

de la nuit ô cendre plus épaisse vers le cœur

et ce hoquet de clous que frappent les saisons »³⁹⁵

Dans les rythmes du monde, les saisons participent à une cadence que les « clous » viennent compléter par leur « hoquet ». Même si le poème ne présente pas une cadence à la lecture, il y a l'évocation de rythmes du monde. C'est le poète Aimé Césaire, à nouveau, qui présente un rythme au sens de cadence qu'il entend dans le monde :

« Et maintenant pourrissent nos flocs d'ignominie !

Par la mer cliquetante de midi

par le soleil bourgeonnant de minuit »³⁹⁶

Le poème fait appel à l'écoute de tous les éléments environnants bien qu'ils soient éloignés du poète : « écoute épervier qui tiens les clefs de l'orient », « écoute squalé qui veille sur l'occident », « écoutez chien blanc du nord, serpent noir du midi / qui achevez le ceinturon du ciel ».

395 Césaire, Aimé, *Ferremets et autres poèmes*, Lonrai, Seuil, 1994, p30.

396 Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1982, p62.

La sensibilité poétique passe par une écoute attentive du monde afin de percevoir les rythmes autour.

Emile Benveniste a mis en évidence les rapports entre le rythme et le mouvement dans son ouvrage *Problèmes de linguistique générale* : « au contraire [puô[ioc] d'après les contextes où il est donné désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide : il convient au *pattern* d'un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un péplos qu'on arrange à son gré, à la disposition particulière du caractère et de l'humeur. C'est la forme improvisée, momentanée, modifiable. »³⁹⁷ Cependant, l'observation des rapports entre le rythme, le mouvement et le monde montreraient les capacités des poètes à concevoir leur environnement comme une totalité.

Et c'est Jacques Garelli qui établit la relation entre le rythme et le monde lorsqu'il explique que ce « que nous découvrons au contact du rythme traité en terme de [Xe-yeiv] temporalisateur, c'est que la présence d'être d'une œuvre est irréductible à une opération de sens. Or, c'est la dimension de temps et de monde située au niveau précatégoriel, donc présymbolique, et de ce fait pré-métaphorique, des mouvements de ressacs de la phrase, qui interdisent ces opérations de réductions. »³⁹⁸ En d'autres termes, le temps et le monde existent en amont de la création littéraire selon Jacques Garelli. Le poète sénégalais exprime aussi cette idée de relation entre le temps et le monde en même temps qu'il exprime le fait que le poète voit uniquement une partie d'un objet et ressent les autres aspects de ce même objet. C'est le poème « Printemps » de Léopold Sédar Senghor qui dévoile peut-être cette double lecture du poète, du temps et du monde.

« Des nuages s'étirent, s'étirent irréels,

Entre les branches noires enlacés.

397 Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, NRF, 1966, p333.

398 Garelli, Jacques, *Rythmes et mondes : au revers de l'identité et de l'altérité*, Grenoble, Jérôme Millon, 1991,p436.

Tout l'hiver devant ma fenêtre, qui s'en va
Et la danse de lumière sur les crêtes lointaines.

Cet oiseau jamais aperçu !
Et le printemps et mon amour.
Mes yeux qui s'éclairent, mes lèvres qui éclosent,
Mon corps... »399

Les deux premières strophes du poème *Printemps* montrent un poète qui ne voit qu'une partie du monde extérieur et la poésie née de ce rectangle de fenêtre. Les sons parviennent aux oreilles du poète sans qu'il puisse confirmer leurs sources. De plus, le monde que le poète semble observer apparaît comme un monde objectif auquel s'ajoute une prise de conscience de soi dans les deux dernières strophes.

« Du monde je ne vois qu'un rectangle bleu
Strié de noir luisant.
Les branches tendent leurs bourgeons au soleil,
Lèvres ouvertes, lèvres offertes.

Je n'entends que le chant de l'ami inconnu,
Le pas monotone d'un pion
Et mon amour qui pousse dans le silence
Du printemps. »

L'amour ressenti par le poète agit comme une conscience de soi dans le monde. Le poète donne l'impression de son appartenance au monde à travers la métaphore de l'amour en plante qui

399 Sengor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, Lonrai, Seuil, 2006, p359.

« pousse ». Le temps lié au titre du poème est bien présent et les « ressacs de la phrase » le sont également : « lèvres ouvertes, lèvres offertes » en fin de strophe. Le vers donne cette impression de retour des vagues sur elles-même. De cette manière, le mouvement et le rythme sont confondus. L'un devient l'autre et les différencier devient presque impossible.

Le rythme peut aussi se définir par le mouvement duquel il est indissociable et le temps. Le mouvement donne au poème une particularité entre l'écoute et l'aspect physique. Le temps, quant à lui, est aussi constitutif d'un poème puisque chaque poème s'inscrit dans une époque et le travail du poète sur le langage montre que les poèmes ont une durée voire plusieurs durées lorsqu'il y a des variations de mouvements. La définition qui figure sur le Centre National des Ressources Textuelles et Linguistiques confirme cette idée puisque en musique, le temps est une « division de la mesure qui donne l'unité de durée ». Ces deux composantes du rythme (le mouvement et le temps) dévoilent une confusion entre les rythmes extérieurs qui sont indépendants de l'homme et les rythmes intérieurs qui ont un rapport avec l'activité biologique ou psychique de l'homme. Le mouvement étant présent aussi en l'homme donc dans le poète si l'on considère que l'élan poétique est un mouvement de l'âme.

Cependant, affirmer que les rythmes intérieurs du poète sont uniquement des états d'âme serait réduire l'essence de la poésie à des passages d'émotions en émotions. Un poème du recueil *Cadastre* d'Aimé Césaire porte le titre de « Blues de la pluie ». Le titre associe un phénomène naturel à une musique et à un état mélancolique.

« Aguacero

beau musicien

au pied d'un arbre dévêtu

parmi les harmonies perdues

près de nos mémoires défaites

parmi nos mains de défaite
et des peuples de force étrange
nous laissions pendre nos yeux
et natale
dénouant la longe d'une douleur
nous pleurons. »400

La musique et l'émotion sont ainsi associées. La présence de la pluie, un élément naturel, vient renforcer l'idée de mélancolie par analogie aux pleurs évoqués. Les rythmes intérieurs ne sont pas simplement cette association avec la musique. Ils font partie des hommes comme s'ils étaient inscrits dans les chairs. Le rythme est un besoin presque vital pour le poète. C'est en tout cas ce que paraît expliquer Léopold Sédar Senghor dans son poème « Congo ».

« Ma force s'érige dans l'abandon, mon honneur dans la
soumission
Et ma science dans l'instinct de ton rythme. Noue son
élan le coryphée
A la proue de son sexe, comme le fier chasseur de
lamentins.
Rythmez clochettes rythmez langues rythmez rames la
danse du Maître des rames.
Ah ! Elle est digne, sa pirogue, des choeurs triomphants
de Fadyoutt
Et je clame deux fois deux mains de tams-tams, quarante
vierges à chanter ses gestes.
Rythmez la flèche rutilante, la griffe à midi du Soleil
Rythmez, crécelles des cauris, les bruissements des

400 Césaire, Aimé, *Cadastre suivi de Moi, Laminaires...*, Lonrai, Seuil, 2006, p20.

Grands Eaux

Et la mort sur la crête de l'exultation, à l'appel irrécusable du gouffre. »401

Le nombre d'apparitions du terme « rythmez » est significatif de son importance pour le poète. Ce qui doit être rythmé n'est pas nécessairement propre à la musique mais il s'agit d'éléments du monde. Le poète mentionne également que sa connaissance est dans l'instinct, c'est-à-dire que le poète est soumis à une « impulsion intérieure indépendante de la réflexion qui détermine les sentiments, les jugements, les actes d'une personne ». Cette définition de l'instinct du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales montre que le poète est un homme qui a pris conscience de son appartenance au monde dans le rythme parce que c'est à travers celui-ci qu'il ressent.

Ce rythme qui tient à cœur au poète est inscrit dans le mouvement d'élan vers la terre. La première strophe de Congo témoigne de l'attachement du rythme et de la terre :

« Oho ! Congo oho ! Pour rythmer ton nom grand sur les
eaux sur les fleuves sur toute mémoire
Que j'émeuve la voix des kōras Koyaté ! L'encre du
scribe est sans mémoire. »

Il y a dans ce rythme intérieur de l'amour envers le Congo un désir de chanter la terre sans s'arrêter à travers la pensée du « scribe » « sans mémoire ». L'invisible qu'est le rythme est rendu perceptible pour le lecteur puisqu'il est dans les objets du monde. L'invisible qu'est le rythme devient aussi un besoin pour le lecteur qui à l'écoute de celui-ci cherche à nouveau insatiable, à toujours le sentir dans les poèmes. Le rythme est bien une préoccupation des auteurs. Elle est une

401 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, Lonrai, Seuil, 2006, p107.

caractéristique principale de la poésie.

Les poèmes de José Craveirinha qui portent les noms *chant* ou *chanson* dans leurs titres sont assez nombreux : « Cantiga do batelão », « Cântico a um deus de alcatrão », « Cântico do pássaro azul em Shaperville », « Canto do nosso amor sem fronteira », « Cantiga nossa ». Ces titres cités sont sans compter les odes présentes dans le recueil *Obra Poética*. Le poème « Cantiga nossa » (« Chanson à nous ») est un poème qui montre que la poésie est pour José Craveirinha le rythme du monde.

« No minuto
em que os nervos se rasgaram
calou-se a voz dos grilos
calou-se a voz das ondas do mar
e o mundo estremeceu e parou.

E um gemido
veio como um búzio
docemente soprar-me
entre as nuvens do céu
o teu corpo na terra
e a espuma do mar.

E do minuto perfeito
ah, Maria Teresa
brotou na praia docemente
a nossa velhíssima cantiga
mais viva
mais forte

mais nova ! »402

(« À la minute
où les nerfs se déchirèrent
se tut la voix des grillons
se tut la voix des vagues de la mer
et le monde trembla et s'arrêta.

Et un gémissement
vint comme une conque
me souffler doucement
au milieu des nuages du ciel
ton corps sur la terre
et l'écume de la mer.

Et de la minute parfaite
ah, Maria Teresa
jaillit sur la plage doucement
notre très vieille chanson
plus vive
plus forte
plus nouvelle! »)403

Malgré l'annonce du rythme du monde, le poète José Craveirinha confie au lecteur dans ce poème que le rythme du monde est pour lui un souffle qu'il entend. Ce souffle est corporel sans pour autant oublier qu'il progresse jusqu'au poète à travers les éléments de la nature. Il y a un souffle continu qui unit le poète à son écriture poétique. Mais le poète glisse son oreille dans la ville

402 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p146.

403 Traduction personnelle.

et brise ainsi l'image idyllique du rythme dans la nature. Les bruits de l'industrie se transforment en rythme et les rythmes de l'industrie qui sont des rythmes extérieurs se transforment en rythme dans le langage. C'est le langage qui devient un véritable instrument de rythmes. Il faut, dans un premier temps, observer le poème sans traduction pour s'intéresser au rythme. Les deux premières strophes de « Cântico a um deus de alcatrão » (« Cantique à un dieu de goudron ») suffisent à appréhender le rythme donné par le poète.

« Máquina começou trabalhar
com sol
com chuva
com farinha e feijão máquina começou abrir chão.

Lua escondeu coração
saiu ouro
saiu pedra de lapidação
saiu barco cheio de máquina no porão
saiu notícia de menino morto boneco de carvão
saiu Cadillac novo patrão. »404

Le rythme du poème est créé par l'anaphore et la répétition du son [ãõ]. De plus, les consonnes occlusives (p, d, c) marquent un martèlement. Le langage se fait l'instrument des bruits de l'industrie et offre au lecteur une expérience sensible proche de celle que le poète a vécue.

(« La machine a commencé à travailler
avec le soleil
avec la pluie

404 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p44.

avec la farine et les haricots la machine a commencé à ouvrir le sol.

La Lune cacha le cœur

sortit de l'or

sortit la pierre de lapidation

sortit un bateau plein d'une machine dans la soute

sortit la nouvelle de poupée de gamins morts de charbon

sortit la Cadillac nouveau patron. »)405

La traduction efface la cadence voulue à la lecture du poème en langue portugaise. Cependant elle dévoile un combat contre les inégalités sociales chez le poète José Craveirinha. Si dans le poème « Cântico a um deus de alcatrão » les rythmes extérieurs de l'exploitation font oublier les rythmes intérieurs qui peuvent animer le poète, les rythmes du monde intérieurs et extérieurs se confondent parfois. Les trois reprises de « Cicindelle » du poème « Le grand midi » d'Aimé Césaire sont des manifestations du rythme qui s'empare du poète dans un tourbillon de sensations. Les rythmes extérieurs entrent dans le corps du poète et deviennent indispensables au poète.

« Ah ! Je défaille, ce son ! Il entre par mes talons, racle

mes os,

étoile rose et gris parmi le bouillonnement de mon crâne.

Arrête ! J'avoue, j'avoue tout. Je ne suis pas un Dieu.

Cicindelle !

Cicindelle ! Cicindelle ! »406

La métaphore de l'insecte cicindelle qui est un « insecte coléoptère, carnassier, aux couleurs

405 Traduction personnelle.

406 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p57.

variées », dans *Le Trésor de la Langue Française*, est employé dans le poème pour sa rapidité et pourquoi pas également pour sa lumière puisque *Le Trésor de la Langue Française* mentionne aussi qu'il s'agit d'un « ver luisant ». Le son que le poète entend est normalement présent avant le déterminant démonstratif « ce » mais le lecteur ne peut choisir quel son est celui que désigne le poète si ce n'est le son le plus proche, c'est-à-dire le « gargouillement » évoqué dans la strophe précédente. Le nom seul du coléoptère dans les trois derniers vers de la strophe suffit à donner une impression de rapidité du rythme qui s'empare du poète. De plus, le rythme (3/3) des trois derniers vers où le nom « Cicindelle » apparaît à trois reprises alors qu'il s'agit d'un mot de trois syllabes accentue le « bouillonnement » dont parle le poète.

Le rythme qui s'empare du poète est omniprésent chez Aimé Césaire. Il est parfois si présent que le lecteur ne peut se figurer d'où vient le son entendu par le poète.

« batouque
quand le monde sera un vivier où je pêcherai mes yeux à
la ligne de tes yeux
batouque
quand le monde sera le latex au long cours des chairs de
sommeil bu
batouque de houles et de hoquets
batouque de sanglots ricanés
batouque de buffles effarouchés
batouque de défis de guêpiers carminés
dans la maraude du feu et du ciel en fumée »⁴⁰⁷

Le nom « batouque » rappelle le terme portugais « batuque » qui signifie tam-tam, mais il est surtout presque un mot-son. La strophe en partie citée ici montre un rythme prenant et un tam-

407 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p65.

tam qui sert à exprimer plusieurs événements. Il annonce même les vers puisque le terme « batouque » est placé à l'attaque des vers. Il sert autant à annoncer des événements naturels concernant la mer et le monde animal que des « sanglots ricanés » par exemple. Si le terme « batouque » était présent avant cette partie de strophe citée, il l'était discrètement dans le début du poème :

« batouque
quand le monde sera nu et roux
comme une matrice calcinée par les grands soleils de
l'amour
batouque
quand le monde sera sans enquête
un cœur merveilleux où s'imprime le décor
des regards brisés en éclats
pour la première fois »

Le même phénomène est observable dans la suite du poème, c'est-à-dire que le terme ponctue les vers avant de disparaître progressivement :

« soleil, aux gorges !
Noir hurleur, noir boucher, noir corsaire batouque
déployé d'épices et de mouches
Endormi troupeau de cavales sous la touffe de bambous
saigne, saigne troupeau de carambas. »

Effectivement, le rythme du tam-tam emporte le poète avant de s'éteindre. Il y a un mouvement d'intensité poétique qui montre une vitalité musicale et poétique. Mais n'est-ce pas dire

la même chose que dire l'intensité musicale et poétique ? Par le mot-son le poète démontre que le langage peut devenir un instrument sonore en le liant à un instrument de musique. La symbiose instrumentale et langagière est une nouvelle fois présente en poésie. Évoquer cette idée de symbiose, c'est évoquer deux fois la même idée puisque la poésie paraît être dans son essence les deux à la fois. C'est aussi peut-être pour cette raison que le poète Léopold Sédar Senghor précise pour certains de ses poèmes des instruments de musique.

La poésie des auteurs à l'étude donne l'envie au lecteur d'entendre des instruments de musique accompagner les poèmes ou des sons les accompagner si on pense à José Craveirinha. Ainsi, la musique et la musicalité dans un poème pourraient devenir acousmatiques. Les sons entendus par le lecteur l'emportent dans la poésie qu'il lit mais sans connaître nécessairement leurs provenances.

Cette frénésie du rythme transparait dans une parole rythmée qui se révèle insatiable. Le poète paraît se rapprocher au plus près du rythme et le ressentir dans tous ses membres sans véritablement l'atteindre indéfiniment mais plutôt de façon éphémère. L'intensité du vécu du rythme est l'image de l'orgasme dans le poème « Tam-tam II ». Cet orgasme est associé à un lexique religieux. Peut-on y lire autre chose qu'un simple mouvement d'élévation ? Existe-t-il une présence de la spiritualité dans les poèmes d'Aimé Césaire et particulièrement dans « Tam-tam II » ? « Tam-tam I » ne présentait pas un lexique religieux mais possédait ce mouvement d'élévation. La fusion annoncée entre l'écoute instrumentale et langagière s'entend dans les deux poèmes par analogie aux rythmes extérieurs et intérieurs. C'est bien l'anaphore de « à même le sang » qui symbolise le rythme intérieur, mais ce rythme intérieur est un rythme extérieur du tam-tam qui s'est emparé de la chair du poète.

Ainsi, Césaire définit sa poésie en utilisant la métaphore du volcan de la montagne Pelée en Martinique :

« Je sens que ma poésie est péloponnésienne parce que ma poésie n'est pas du tout une poésie effusive, autrement dit qui se dégage perpétuellement: je crois que la parole est une parole rare. Cela signifie qu'elle s'accumule. Elle s'accumule pendant longtemps, elle s'accumule patiemment, elle fait son cheminement, on peut la croire éteinte et brusquement la grande déchirure. C'est ce qui lui donne son caractère dramatique: l'éruption. »⁴⁰⁸

De ce fait, ce qui pouvait être compris comme de la spiritualité est le mouvement d'élévation de la parole poétique qui est nommé « l'éruption ». C'est aussi cette explication d'Aimé Césaire qui éclaire un vers du poème « Tam-tam II » : « à grands pas de trouée de paroles dans un gosier de / bègue ». Et si la parole « s'accumule », c'est par le rythme aussi que cette accumulation s'entend pour le poète. C'est en tout cas ce qui est visible dans le poème « Batouque » ou toujours dans les poèmes « Tam-tam I » et « Tam-tam II » par les répétitions.

Le poète ravive par sa parole des forces environnantes qui, une fois qu'elles ont jailli ne sont plus. Le poète installe un son par refrains ou reprises d'un son et le rompt soudain. « Ode a uma carga perdida num barco incendiado chamado Save III » (« Ode à une cargaison perdue dans l'incendie d'un bateau nommé Save III ») de Craveirinha offre un jeu de rythmes et de coupures:

« Vinham nos beliches os homens
Vinham nas tarimbas os homens
Vinham nas camaratas os homens
e a carga que ardeu na manhã do mar
foi dos beliches
foi das tarimbas
e foi da mercadora que gritou em vão

⁴⁰⁸ Césaire, Aimé, « La poésie, parole essentielle », Entretien avec Daniel Maximin, *Présence africaine*, n°126, 1983, pp7-23.

no horror da sepultura de sal e ferros em brasa
com as mães e as irmãs
os pais e os irmãos
as noivas e os amigos
viajando no lado esquerdo do dólman de caqui
com botões cintilando como estrelas da noite
fatal rota ensanguentada do Indico.»⁴⁰⁹

(Venaient sur les couchettes les hommes
Venaient sur les paillasses les hommes
Venaient dans les dortoirs les hommes
et le chargement qui a pris feu ce matin sur la mer
est parti des couchettes
est parti des paillasses
est parti de la marchande qui a crié en vain
dans l'effroi du tombeau de sel et de fers en feu
avec les mères et les sœurs
les parents et les frères
les fiancées et les amis
voyageant à gauche du dolmen kaki
avec des boutons scintillants comme les étoiles de la nuit
mortel parcours ensanglanté de l'Océan Indien)⁴¹⁰

Dans cette strophe, un rythme donne naissance à un autre rythme à travers les répétitions et les rimes de fin de vers. Le passage d'un rythme à un autre rythme montre son importance pour le poète et l'importance de la résonance des mots à travers les répétitions. Or, les répétitions n'impliquent pas de prononcer les mêmes mots sur le même ton. C'est un parti pris du lecteur

⁴⁰⁹ Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p28.
⁴¹⁰ Traduction personnelle.

d'apporter des variations. Le rythme de neuf syllabes sur les trois premiers vers est suivi d'une rupture d'un vers de treize syllabes: « e a carga que ardeu na manha do mar ». Trois autres vers présentent à la rime le son [s] donnant ainsi une impression d'unité de ces trois vers. Les variations apportées à la lecture sont sans doute la manifestation de rythmes intérieurs au lecteur que celui-ci veut extérioriser. José Craveirinha exploite les variations dans « l'effet d'ensemble » du poème lorsqu'il écrit « Cantiga do batelão » :

« Se me visses morrer
os milhões de vezes que nasci

Se me visses chorar
os milhões de vezes que te riste...

Se me visses gritar
os milhões de vezes que me calei...

Se me visses cantar
os milhões de vezes que morri
e sangrei...

Digo-te irmão europeu
havia de nascer
havia de chorar
havia de cantar
havia de gritar

E havia de sofrer
a sangrar vivo

Dans le poème, la variation consiste en la reprise d'un syntagme dans les quatre premières strophes : « se me vissez » et une seconde reprise qui est : « os milhões de vezes que ». Les termes qui apportent un changement à ces reprises agissent comme des ruptures dans le rythme récurrent du poème. La cinquième strophe reprend en cascade des termes présents dans les strophes précédentes.

De plus, les points d'exclamation qui sont au nombre de trois sont particulièrement inattendus. Il est rare de rencontrer des points d'exclamation qui se suivent mais le poète José Craveirinha emploie ce signe de ponctuation. Ce signe de ponctuation traduit généralement une montée de la voix ; il est une mise en relief graphique et sonore du vers où il se trouve. La cadence du poème est ici créée par le poète sans être issue de rythmes extérieurs ou de rythmes intérieurs. La traduction peut peut-être révéler un autre aspect lié à la cadence du poème.

(Si tu me vois mourir

les millions de fois que je nais

Si tu me vois pleurer

les millions de fois que tu as ri

Si tu me vois crier

les millions de fois que je n'ai rien dit...

Si tu me vois chanter

les millions de fois que je suis mort

et j'ai saigné...

411 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p35.

Je te dis frère européen

tu avais à naître

tu avais à pleurer

tu avais à chanter

tu avais à crier

Et tu avais à souffrir

à saigner vivant

des millions de morts comme Moi !!!)⁴¹²

La traduction conserve cette fois une certaine cadence du poème parce qu'il y a la répétition qui est au cœur de cette écriture poétique. Elle révèle la voix du poète qui se fait une voix parmi les morts. Ce qui est modifié est le nombre de syllabes dans les vers et les sons propres à la langue portugaise. De ce fait, c'est le rythme de l'ensemble du poème qui s'en trouve changé. La traduction dévoile que le rythme donné au poème est plutôt à rattacher au rythme intérieur, c'est-à-dire à ce qui anime le poète parce qu'il y a peut-être une résonance avec le poème précédent du recueil qui porte le titre suivant : « Ode a uma carga perdida num barco incendiado chamado Save ». Le poète reviendrait sur l'événement de cet incendie en étant plus proche des victimes.

D'autres poèmes de Craveirinha jouent sur les refrains produisant des sons ouverts et fermés. Les rythmes du monde, au sens où ils viennent de tous côtés, sont aussi les onomatopées: « hip! Hip! / Hurra! »⁴¹³ chez José Craveirinha. Cette clameur rappelle les sons acousmatiques qui sont présents partout sans détermination claire de leur source. Où le son a-t-il commencé ? Ici, le « hip! Hip! / Hurra! » est peut-être caractéristique d'une unité de la foule. Les sons partent de toute la foule pour ne former qu'une seule voix. Il est évident que chercher la source des sons devient

412 Traduction personnelle.

413 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p170.

problématique puisque c'est probablement aller à l'encontre de ce que le poète a voulu partager dans le poème « Hossanas Hôssi Jesus ».

Les rythmes du monde et les rythmes extérieurs font de l'espace poétique un espace à trois dimensions, un espace résonant qui fait entendre au lecteur des sons plus évocateurs que des sons dotés de significations. Les rythmes intérieurs ont plus souvent fait leur apparition que les rythmes extérieurs à l'homme. Et lorsqu'il y avait la présence de rythmes extérieurs, ils étaient rattachés assez rapidement au corps du poète ou aux sensations du poète. Les rythmes extérieurs devenaient ainsi des rythmes intérieurs.

La poésie des trois auteurs à l'étude tend vers l'extra-linguistique car elle suscite l'allusion par association de sons et d'images. L'écriture paraît en elle-même reposer sur un objectif de lecture synesthésique, expérimentale, impressionniste. La synesthésie est aussi la façon d'entendre un son ou plutôt de le vivre. L'étude a montré jusque-là que le son était aussi attaché à la vision (la longueur des vers, leurs dispositions sur la page) et parfois au toucher (le son qui entre dans le corps du poète par exemple).

La synesthésie est un terme employé en littérature pour une figure de style qui consiste à progresser d'une image poétique à l'autre à travers plusieurs sens. Ce qui retient l'attention ce sont les définitions données par le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales. Le terme « synesthésie » est utilisé en pathologie et en psychologie. En pathologie, la définition proposée est la suivante : « trouble de la perception sensorielle dans lequel une sensation normale s'accompagne automatiquement d'une sensation complémentaire simultanée dans une région du corps différente de celle où se produit l'excitation ou dans un domaine sensoriel différent ». Pour la psychologie, la synesthésie est un « phénomène d'association constante, chez un même sujet, d'impressions venant de domaines sensoriels différents ». Dans ces deux définitions, la synesthésie est une perception dont la source est plurielle.

Dans les poèmes de Léopold Sédar Senghor, d'Aimé Césaire et de José Craveirinha l'écoute est une écoute de tous les sens. Elle est aussi une écoute corporelle lorsque le poète souhaite se métamorphoser en tam-tam ou lorsque le rythme atteint son sang. Aimé Césaire utilise la synesthésie dans son poème « Conquête de l'aube » par exemple et le rythme du poème cohabite avec le phénomène de la synesthésie.

« Nous mourons notre mort dans des forêts d'eucalyptus
géants dorlotant des échouages de paquebots saugrenus,
dans le pays où croître
drosera irrespirable
pâturant aux embouchures des clartés somnambules
ivre
très ivre guirlande arrachant démonstrativement
nos pétales sonores
dans la pluie campanulaire de sang bleu »⁴¹⁴.

Certes, le rythme se trouve dans la reprise de l'adjectif « ivre » mais il est aussi présent dans le son [r] du premier vers qui allonge celui-ci. Le rythme du poème est également allongé et donc plus lent dans le vers suivant : « très ivre guirlande arrachant démonstrativement ». Dans ce vers, le nombre de syllabes qui compose les mots est de plus en plus important. Le vers a donc tendance à être allongé à la lecture, c'est-à-dire à être lu plus lentement. Dans la strophe, les forêts dorlotent « des échouages » et les pétales produisent des sons : ce qui se voit s'écoute. La lecture de la poésie d'Aimé Césaire semble ouverte à tous les sens humains.

Pour le poète, le monde se voit, s'écoute, se touche, se sent. La synesthésie permet de montrer que le monde autour des hommes est connu par un faisceau de sens qui donne à l'homme

414 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p40.

l'impression d'exister dans ce monde compréhensible au sens étymologique. En d'autres termes, ce qui est compréhensible est ce qui est « perçu par les sens ou la pensée » d'après le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales. En poésie, le monde n'est jamais totalement connu puisque la sensibilité des auteurs n'est pas la même et que les synesthésies sont aussi différentes. Il est alors possible qu'un même paysage soit vu plusieurs fois en n'étant jamais entièrement le même.

C'est en cela que la poésie devient une expérience car la perception du monde se fait par la sensation. De plus, la description du poète est reçue comme un tableau impressionniste puisque les sens agissent comme des touches dans la description du monde ressenti. L'analyse ressemble au spectateur qui se rapprocherait d'un tableau impressionniste pour en apprécier les détails et perdrait de vue l'ensemble du tableau du monde. Seulement, les poètes ne cherchent pas nécessairement à décrire le monde dans sa totalité mais à partager le vécu de ce monde qui, d'après leurs expériences, est vécu par différentes voies.

Le monde n'est pas toujours un paysage de nature ou une ville. L'étymologie a montré plus haut que le monde contenait la notion d'ordre en lui. La traduction du grec κόσμος énoncée par *Le Littré* dévoile un autre sens du nom monde, à savoir « le sens d'orner, d'arranger ». De cette manière, un objet fabriqué par l'homme est aussi une partie du monde. La description de Léopold Sédar Senghor du masque nègre présente un poète particulièrement sensible aux rares sons qu'il peut entendre et aux silences.

« Elle dort et repose sur la candeur du sable.

Koumba Tam dort. Une palme verte voile la fièvre des
cheveux, cuivre le front courbe

Les paupières closes, coupe double et sources scellées.

Ce fin croissant, cette lèvre plus noire et lourde à peine

- où le sourire de la femme complice ?

Les patènes des joues, le dessin du menton chantent

l'accord muet.
Visage de masque fermé à l'éphémère, sans yeux sans
matière
Tête de bronze parfaite et sa patine de temps
Que ne souillent fards ni rougeur ni rides, ni traces de
larmes ni de baisers
O visage tel que Dieu t'a créé avant la mémoire même des âges
Visage de l'aube du monde, ne t'ouvre pas comme un
col tendre pour émouvoir ma chair.
Je t'adore, ô beauté, de mon œil monocorde ! »415

Ici l' « œil monocorde » témoigne d'une humilité poétique à savoir que son œil ne voit qu'une seule note dans le monde. Même si le poète propose une seule note du monde, c'est une seule vision du monde, qui est la sienne, il la partage quand même avec le lecteur. De plus, le poète est celui qui entend les sons là où se trouve le silence apparent : « les patènes des joues, le dessin du menton chantent / l'accord muet ». Le poète offre le son aux objets qui n'en n'ont pas. Ce son qu'il donne est aussi entendu dans les coupures créées par le poète : « cheveux, cuivre le front courbe », « l'accord muet », « matière », « larmes ni de baisers », « col tendre pour émouvoir ma chair ». A cela s'ajoute presque une régularité dans la longueur des vers qui se suivent : deux vers longs, un vers court à l'exception du centre du poème ou il y a un vers long suivi d'un vers court avant de reprendre le rythme de départ.

L'écoute sensible du monde donne naissance à l'écoute langagière. Celle-ci est parfois en parfait accord avec l'écoute instrumentale. Les poètes joignent à l'écoute langagière un brassage langagier en empruntant des termes à différentes langues.

415 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, Lonrai, Seuil, 2006, p19.

3. Un langage rythmique

3.1 Un métissage de langage

Les poètes écrivent leur poésie dans une langue qui leur appartient : le français pour Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire, le portugais pour José Craveirinha. Ces deux langues sont majoritaires dans leurs poèmes mais il y a des apparitions d'autres langues à certains moments. Ces différentes langues dans les poèmes sont autant au service du rythme que du sens. Le poète qui fait usage le plus souvent de différentes langues est Léopold Sédar Senghor. Le phénomène des langues est présent jusque dans les titres de ses poèmes : « To a dark girl » , « Blues », « Spleen », « In memoriam ». Ce ne sont que des exemples parmi d'autres. Les titres de ces poèmes n'impliquent pas nécessairement des termes dans les poèmes dans la langue des titres. Le poète associe les instruments de musique à une expression latine. Le poème devient un chant de joie en reprenant une expression liturgique : « Laetare Jerusalem ».

« (pour orgue et tam-tam au loin)

Laetare Jerusalem et... Je dis bien *laetare* mon coeur

Vide et vaste comme une pièce froide – mais larmes

Seigneur dans tes mains si calmes.

Laetare sur l'aile des toits hauts quand fulmine

son visage d'aurore.

Laetare sur l'Église au lait doux de coco et sur son

visage pascal.

Blancs sont les enfants blancs les hommes, et lesquelles

femmes de grandes fleurs

Fragrantes de pagnes et de boubous, et mon amour

l'étoile sur la nuit des gorges.

Par les voix de jour par les voies de joie, *laetare* par-delà
myrrhe et encens

Par le fumet des viandes riches et par la transe des
danses sérères.

Seigneur *laetare* dans mon cœur, comme un dimanche
d'Europe au réveil.

Je suis plein de ténèbres mon Dieu. Brise la boîte
maléfique

Et brise mon cœur, qu'il s'effeuille en purs pétales de
chant. »416

De l'expression latine qui apparaît dans le premier vers le poète ne conserve que « *laetare* ». Il semble qu'il l'éloigne de la liturgie, cependant, celle-ci revient à travers les termes : « Église », « seigneur », « myrrhes et encens ». Le poète mêle les langues latine et française par analogie aux cultures européenne et sérère par les instruments de musique précisés en début de poème. De plus, le rythme paraît être construit sur deux temps. Les répétitions de « *laetare* », « blancs », « par », « brise » montrent deux fois la présence de ces termes. L'exception concerne « par » qui apparaît à quatre reprises dans le poème de manière successive. Est-il possible de lire dans cette construction rythmique en deux temps un parallèle avec l'instrument de musique du poème, le tam-tam, qui fait entendre dans son nom deux fois les mêmes sons ?

Le langage dans le poème laisse aussi voir des jeux sonores dans les vers. La proximité euphonique entre « transe » et « danses » est soulignée par leur proximité dans les vers : « par le fumet des viandes riches et par la transe des / danses sérères ». De plus, au sein des vers, il y a des sons répétés. En prenant l'exemple de quelques vers du poème, les sons dominants sont propres à chaque vers. Le premier exemple concerne « blancs sont les enfants blancs les hommes, et les /

416 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p157.

femmes de grandes fleurs ». Le son [ã] est le plus présent dans les termes « blancs », « enfants », « grandes ». A la fin du poème, c'est la proximité spatiale des mêmes sons qui les souligne : « et brise mon cœur, qu'il s'effeuille en purs pétales de / chant ». Le son [k] est entendu dans les mots « cœur » et « qu'il ». Le son [p] est entendu dans les mots « purs » et « pétales ». Le parallélisme syntaxique au début du vers « par les voix de jour par les voix de joie » fait entendre deux sons : le son [p] et le son [wa].

Dans une lecture plus poussée, il serait envisageable de voir dans les son [k], [p] et [b] du poème une analogie avec les sons produits par le tam-tam sans pour autant rattacher l'ensemble des sons restants à l'orgue. Cependant, les sons qui suscitent un intérêt par leur place dans les vers s'écarte peut-être ici du rythme du langage à travers les différentes langues. Les poètes à l'étude séparent aussi parfois les différentes langues du rythme du poème. De cette manière, ils montrent que les emprunts à d'autres langues ne sont pas nécessairement choisis pour le rythme.

Les titres latins de José Craveirinha et Léopold Sédar Senghor, « In memoriam a Coalbrook » et « *In memoriam* », sont plus que des sons. Ils sont associés à un temps ancien symbolisé par la langue latine. José Craveirinha évoque la ville minière Coalbrook et les conditions des travailleurs, Léopold Sédar Senghor évoque la colonisation. Les deux poètes mentionnent les morts dans leur poème comme si chez Léopold Sédar Senghor ils étaient toujours présents dans la mémoire du poète. Chez José Craveirinha, les morts et le jazz sont associés. Le jazz est vu comme les voix des morts empreintes de liberté.

Cependant, le titre « In memoriam a Coalbrook » n'est pas choisi pour sa sonorité. L'avant dernière strophe fait apparaître des noms connus, étrangers à la langue portugaise.

« E na súbita elegia
simples e verdadeira como um jazigo de hulha
um senhor Potgieter qualquer

no coração da Ellof Street
salta do bus
assobiando o ultimo êxito de Elvis Presley.

Aqui, beijamo-nos
e lá um microfone de alta fidelidade
amplificou cem milhões e vezes
o jazz terrível
da liberdade dos mortos ! »⁴¹⁷

Le choix de ces noms s'écarte des raisons rythmiques. Le titre « In memoriam a Coalbrook » annonce un contexte historique de souffrance puisque une note de bas de page précise : « Coalbrook : mina de carvão no Transval onde ocorreu um grande desastre, tendo morrido centenas de mineiros negros », c'est-à-dire que Coalbrook est une mine de charbon au Transvaal où a eu lieu un grand désastre, une centaine de mineurs noirs sont morts⁴¹⁸. La traduction des deux dernières strophes donnera peut-être le lien entre des noms connus présents dans le poème et le contexte de dur labeur.

(Et dans la soudaine élégie
simple et véritable comme un gisement de houille
un monsieur Potgieter quelconque
au cœur d'Eloff Street
saute du bus
en sifflant le dernier succès d'Elvis Presley.

Ici, on s'est embrassés

417 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p186.

418 Traduction personnelle.

et là-bas un micro de haute fidélité
a amplifié cent millions de fois
le jazz terrible
de la liberté des morts!)⁴¹⁹

Un nom de rue et un nom de chanteur font écho au nom Coalbrook du titre du poème par le choix de la langue. Le jazz dans le poème et l'air d'Elvis Presley montrent que les cultures se mélangent hormis le fait que la musique est présente partout chez les hommes. C'est le nom d'Elvis Presley qui évoque un rythme particulier pour le lecteur ou plutôt un genre musical, mais le nom lui-même ne participe pas au rythme du poème. Celui-ci s'accélère dans les deux dernières strophes puisque, le poème étant composé de quatre strophes de cinq vers, les vers deviennent plus courts dans les deux dernières strophes. La lecture du poème a ainsi tendance à accélérer le rythme des deux dernières strophes par le fait que la lecture laisse entendre plus de coupures.

Les noms anglophones du poème participent au sentiment de liberté qui anime les mineurs de Coalbrook. De plus, il y a, d'après un article publié sur le site de l'académie de Versailles, un lien de parenté entre le jazz et le rock d'Elvis Presley. Ce lien de parenté est peu expliqué mais il se comprend par un lexique proche et une comparaison des deux musiques. L'auteur Gunther Schuller met en parallèle le jazz et le blues dans son ouvrage *L'Histoire du jazz / 1* :

« Il remarque ensuite que dans le blues, et particulièrement dans les premiers blues gravés encore inconnus du grand public (ceux de Bessie Smith par exemple), ces deux tétracordes apparaissent tout à fait distincts puisqu'on se sert soit de l'un soit de l'autre, jamais des deux en même temps. Dans le jazz improvisé et/ou instrumental plus sophistiqué, on utilise les deux tétracordes dès les années vingt ; mais dans la plupart des morceaux de jazz assez simples du début, le musicien s'aventurait rarement au-delà des

419 Traduction personnelle.

Mais le lien entre le jazz et le blues va jusqu'à employer l'expression de la « note bleue » dans le jazz : « la note bleue c'est un tremblement. Il ne s'agit pas de la définir pour ce qu'elle est. Il s'agit de la définir, il me semble, pour le tremblement qu'elle fait naître, l'irrésolution. La note bleue est cette note qui vous écoute ; ce n'est pas qu'un cliché, c'est une note qui vous convoque. Et la *blue note* du jazz, d'après une idée couramment admise et tout à fait admissible, résulte de la superposition de quelques gammes africaines à la gamme européenne. »421 Le jazz et le blues sont donc étroitement liés.

Le blues comme le jazz est un mélange de cultures ; la cohabitation de plusieurs langues dans les poèmes manifeste aussi ce métissage dans le langage. Or, s'il y a un métissage c'est que la cohabitation est déjà dépassée. Le poète Léopold Sédar Senghor montre ce dépassement dans un poème Wolof qu'il adresse à René Maran au début de « Que m'accompagnent kôras et balafong ».

« Eléyâi bisimlâi ! Mângi dêti woy Yâram bi.

Biram Dégén-ô ! ndendâ'ktamâ'k sabar-ê !

Eléyâye bisimlâye ! De nouveau je chante le Noble.

O Biram Déguen ! Que m'accompagnent ndeundeus, tamas

[et sabars ! »422

Le wolof et le français se côtoient dans le même poème. Le poème débute par deux vers en wolof et se termine par deux vers à la fois en partie écrits en wolof et en français. Le dernier vers se termine par des termes wolof après l'expression française « que m'accompagnent ». La cohabitation

420 Scheller, Gunther, *L'Histoire du jazz / 1*, Oxford, éd. Parenthèses Presses Universitaires de France, [trad. De l'anglais par Danièle Ouzilou], 1997, p52.

421 Douville Olivier, « La blue note, passé, réminiscence et mémoire pour un monde futur », *Insistance*, 2015/2 (n° 10), p. 93-99. DOI : 10.3917/insi.010.0093. URL : <https://www.cairn.info/revue-insistance-2015-2-page-93.htm>

422 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p30.

des deux langues tend vers un métissage des langues puisque le passage d'une langue à l'autre semble se faire aisément. Il s'agit à présent de se demander pour quelles raisons il y a la présence de deux langues plutôt qu'une seule et quelles sont les conséquences possibles de ce choix d'écriture. Et ces choix d'écriture peuvent-ils être en accord avec un choix rythmique ?

Un premier élément de réponse est à lire chez Léon Laleau, un poète haïtien qui explique dans le poème « Trahison » ce choix de langue en dépassant l'analyse de l'union des langues par le seul fait que ce choix traduise un passé historique.

« Ce cœur obsédant, qui ne correspond
Pas à mon langage ou à mes costumes,
Et sur lequel mordent, comme un crampon
Des sentiments d'emprunt et des costumes
D'Europe, sentez-vous cette souffrance
Et ce désespoir à nul autre égal
D'appivoiser, avec des mots de France
Ce cœur qui m'est venu du Sénégal ? »⁴²³

Le langage traduit des émotions et c'est ce choix qui semble l'emporter. Ainsi, Léopold Sédar Senghor choisi un poème wolof où il fait entrer la langue française parce qu'il y a une relation affective à la langue wolof et parce que les mots disent plus que ce qu'ils désignent. Les mots expriment un rythme et une émotion qui dépassent la relation du signifié et du signifiant. Léopold Sédar Senghor l'exprime d'ailleurs lorsqu'il dit « je chante le Noble ». Le verbe chanter manifeste l'idée de rythme et de résonance des mots. De la même manière, la traduction n'est pas donnée et la raison est qu'elle entache la sonorité de la langue wolof. Le son [a] étant dominant dans les vers donnés par Léopold Sédar Senghor, ce son se perdrait dans la traduction. Le poète d'ailleurs s'en

423 Abiola Irele, Francis, *Négritude et condition africaine*, Paris, Karthala, 2008, p53.

défend dans l'ouvrage *Œuvre poétique* :

« Certains lecteurs se sont plaints de trouver dans mes poèmes des mots d'origine africaine, qu'ils ne
« comprennent » pas.

*Ils me le pardonneront : il s'agit de com-prendre moins le réel que le surréel – le sous-réel »*⁴²⁴.

Le langage est certes un outil pour exprimer une pensée pour le poète mais en rappelant l'étymologie du terme comprendre signifiant prendre avec, le poète souligne l'idée selon laquelle la poésie est aussi significative dans ses sons et non uniquement dans son sens. Plus loin, dans les paroles de Léopold Sédar Senghor, il y a le choix de s'adresser à son peuple. Cependant, cette pensée reste secondaire au regard de l'explication de Léon Laleau et de la présence majoritaire de la langue française dans les poèmes de Léopold Sédar Senghor. Cela ne signifie nullement que cette pensée doit être écartée. Elle marque le fait que les lecteurs qui connaissent le wolof entendent cette différence entre les deux langues et surtout la comprennent mieux.

Pour autant, un lecteur ne connaissant pas le wolof peut aussi bien entendre les sons et prêter une attention particulière aux effets sonores des deux langues quand le poème lui est lu. Pour le poète, les langues africaines sont aussi une inspiration poétique dans « Que m'accompagnent kôras et balafong » :

« Et toi Fontaine de Kam-Dyamé, quand à midi je buvais
ton eau mystique au creux de mes mains
Entouré de mes compagnons lisses et nus et parés description
fleurs de la brousse ! »

Léopold Sédar Senghor fait souvent apparaître les noms dans les langues africaines plus que

⁴²⁴ Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p435.

des mots. Les noms ont peut-être la particularité de ne pas pouvoir se traduire. A l'inverse de ce que a annoncé Léopold Sédar Senghor, il y a à certains moments une traduction qui est dévoilée au lecteur. « Chant pour Jackie Thompson » est un poème où la traduction donnée n'est pas celle de l'auteur mais plutôt de l'éditeur.

« Et le stade haleta, debout,
Et tu te jetas sur le fil aérien, comme une amazone du
Roi
Royale, et de ma gorge ce cri jaillit
Triomphal : « *Black is beautiful* », ma généreuse petite
Poulo.
Car *Pulel hokku soko haraani*. Ah ! Que n'ai-je la voix,
Dites de Siga Diouf Guignane, qui faisait trembler les
dieux athlètes. »⁴²⁵

L'extrait cité du poème montre que les langues africaines ne sont pas les seules à côtoyer la langue française. L'anglais est aussi présent et d'ailleurs ce qui est prononcé par le poète est un « cri qui jaillit », c'est-à-dire que le poète a instinctivement adressé ses paroles à Jackie Thompson. Naturellement, le poète explique ainsi que la langue anglaise s'est fait entendre. Léopold Sédar Senghor montre à nouveau que les mots d'une langue ont leur propre résonance. Le même phénomène sonore se produit avec l'expression « *Pulel hokku soko haraani* ». Il y a dans l'expression anglaise et dans l'expression peule un son qui occupe l'espace sonore par rapport aux autres : le son [b] et le son [k].

Et effectivement, la traduction de l'expression de langue peule manque d'éclat : « la petite Peule a donné sans être rassasiée ». La note de bas de page explique que Léopold Sédar Senghor

425 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p225.

paraphrase une expression peule. Certes, l'explication culturelle est intéressante, mais le lecteur ne doit pas oublier les caractéristiques sonores de la poésie. Les caractéristiques sonores de chaque langue et le cri instinctif dans une langue plutôt qu'une autre langue partagent une émotion particulière. C'est ce que Léopold Sédar Senghor semble exprimer.

De la même manière que l'écriture de José Craveirinha, de Léopold Sédar Senghor et d'Aimé Césaire est une écriture picturale qui donne l'impression parfois de procéder par touches à la manière des impressionnistes, comme cela a été vu plus en avant dans l'étude, la présence de différentes langues participe à la pluralité de perception du monde. Le monde est entendu de différentes manières comme il est vu de différentes manières. L'idée d'appréhender le monde dans sa totalité en démultipliant les entrées dans celui-ci est agrandie.

Le métissage de langage se fait au sein du poème entier puisque chaque langue participe à une musique d'ensemble. L'idée que le langage est aussi une expression sonore et dépasse un sens littéral est une idée qui se retrouve dans un poème d'Aimé Césaire. Le poème « Mot » permet au lecteur de concevoir le mot au-delà d'un objet sur une page ou du son entendu lors de la lecture. Le poème a déjà été cité plus haut dans l'étude. Les vers de ce poème montrent qu'un mot peut avoir une image sonore, c'est-à-dire que le son d'un mot évoque une image dans la pensée du poète. C'est cette image sonore que le poète exploite dans son écriture.

La parole poétique a un rôle d'expression. C'est ce que paraissent réaliser les auteurs à l'étude dans leurs poèmes. A travers la parole poétique et les langues, ils rendent « sensible une réalité abstraite ou concrète en en donnant, à travers un langage approprié, une idée, une représentation, un sentiment »⁴²⁶. L'étymologie du terme « exprimer » renseigne sur ce que permet l'expression du langage poétique : « faire sortir en pressant, montrer, représenter, exposer, reproduire ». Cette étymologie fait du langage un lieu vibratoire. Le poète Aimé Césaire présente cette idée issue de l'étymologie du verbe « exprimer » dans son poème « pour dire... » :

426 Pierrel, Jean-Marie, www.cnrtl.fr [consulté le 09/05/2016].

« pour revitaliser le rugissement des phosphènes

le cœur creux des comètes

pour raviver le verso solaire des rêves

leur laitance

pour activer le frais flux des sèves la mémoire

des silicates

colère des peuples débouché des Dieux leur ressaut

patienter le mot son or son orle

jusqu'à ignivome

sa bouche »427

Le poète est celui qui fait « patienter le mot » d'après Aimé Césaire. Il a ce pouvoir de faire jaillir les mots comme on crache le feu. La poésie est presque une métaphore d'un volcan crachant du feu. Elle fait re-vivre le langage, les mots en leur donnant une consistance : « pour revitaliser » « le cœur creux des comètes ». Lorsque le poète a écrit un poème, la langue poétique ne s'arrête pas aux poèmes écrits, elle est infinie puisqu'elle active « le frais flux des sèves la mémoire / des silicates ». Le flux est un mouvement continu. De cette manière la poésie ne s'éteint jamais. Pour alimenter ce flux que la poésie réactive, les langues ont leur place. Plus les sons et les rythmes sont variés, plus le flux circule. Ce flux « des silicates », c'est-à-dire de l'ensemble des minéraux, des voix et des « sèves » circule en toutes choses. De plus, il est ce qui nourrit les éléments où il circule à travers le terme de « sèves ».

La terre d'Afrique vue comme une terre nourricière est peut-être aussi la métaphore de la poésie d'une certaine manière. Elle serait un lieu symbolique de la naissance d'une parole poétique

427 Césaire, Aimé, *Cadastre suivi de Moi Laminare*, Lonrai, 2006, p107.

intarissable. Une parole qui prend naissance dans le sol, les végétaux et les instruments si l'on pense à Léopold Sédar Senghor notamment. Les flux présents partout dans le monde sont donc entendus par la poésie qui est celle qui va les révéler. Ces flux sont peut-être à comprendre comme des forces dans le monde. Cette idée avait déjà été soulevée plus haut dans l'étude et se retrouve ici.

La question de la spiritualité revient elle aussi en même temps que les forces présentes dans le monde. *Le Trésor de La Langue française* renseigne également sur l'étymologie du terme « spiritualité » en indiquant qu'il est emprunté au latin *spiritualitas* et qu'il signifie l'« immatériel, [le] caractère de ce qui est surnaturel ». Ce qui est nommé spiritualité serait la métaphore d'une transcendance dans le monde. En d'autres termes, la poésie dévoile des forces présentes dans le monde, qui sont endormies et qui se réveillent dans la parole poétique. Ces forces surnaturelles sont au-dessus du monde. C'est en tout cas ce que la construction du terme « surnaturel » en un préfixe et un radical porte à croire. Les noms différents pour désigner ces forces, ces flux, ces immatériels, ces rythmes pulsionnels montrent l'impossibilité de délimiter le phénomène présent dans le monde et dans la poésie des auteurs. Ces noms sont à la fois liés aux émotions, au corps, à l'écoute, aux sensations. C'est en cela que la poésie de Léopold Sédar Senghor, de José Craveirinha et d'Aimé Césaire est une poésie qui tend vers une totalité animée parce qu'elle ravive ce qui est invisible dans le monde comme les forces. L'animisme est ainsi écarté dans le sens où celui-ci prête une âme à chaque objet du monde alors que les poètes considèrent plutôt qu'il existe des forces entre les objets du monde qui les lient.

Le poète José Craveirinha évoque des liens entre les éléments du monde à travers le poème « Primaveira ».

« E

sobre as envenenadas acácias

andorinhas geometrizam o azul do céu

e despercebidos passarinhos africanos
cantam nos verdes braços vegetais
de um parque de cidade moçambicana
onde jovens discutem as pernas de Brigitte Bardot
e abúlicas mãos tamborilam
no tampo da mesa fúteis dedos.

Mas um grupo de estivadores
vem do cais vestindo
serapilheiras
e passa a três metros e meio
das cómodas cadeiras da praça
enquanto
cocacolizados
odes cantam nos ramos os bilo-bilana
e na surdina das tímidas meias-palavras
e subentendidos silêncios
ansiosos todos esperamos
indoletes as flores
da nossa comum Primavera ! »428

(Et
sur les acacias empoisonnés
des hirondelles géométrisent le bleu du ciel
et de discrets oisillons africains
chantent dans les verts bras végétaux
d'un parc de ville mozambicaine
où des jeunes discutent des jambes de Brigitte Bardot

428 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p105.

et d'abouliques mains tapotent
sur le plateau de la table des doigts futiles.

Mais un groupe de dockers
vient du quai habillés
de serpillières
et passe à trois mètres et demi
des commodes bancs de la place
pendant que
cocalisés
chantent des odes sur leurs branches les bilo-bilana
et dans la sourdine des demi-mots timorés
et des silences sous-entendus
impatients tous nous espérons
insolentes les fleurs
de notre commun Printemps!)⁴²⁹

Les forces entre les objets du monde se concentrent dans la personnification des fleurs dans la deuxième strophe citée. Le poète attribue une caractéristique humaine à des fleurs : « indolentes as flores ». C'est lui qui donne la parole aux fleurs et permet au monde végétal de s'exprimer. La métaphore des bras pour les branches des végétaux procède de la même manière. Le poète José Craveirinha semble décrire le printemps aussi par les discussions des jeunes gens entre eux sur Brigitte Bardot. En d'autres termes, le poète voit des manifestations de cette saison qui n'appartiennent pas uniquement au monde végétal mais également au monde des hommes et au monde animal.

C'est en cet éveil du végétal, de l'animal et de l'homme que José Craveirinha exprime ce lien

429 Traduction personnelle.

entre tous. Le rythme est présent par l'image des doigts qui tapotent sur la table. Le poète mozambicain donne l'impression que le rythme est un rythme naissant plus qu'installé par sa légèreté sonore. S'il existe des liens marqués entre les éléments d'un même poème, pourquoi n'y aurait-il pas de liens entre les langues ?

Certes, les poètes, et plus particulièrement Léopold Sédar Senghor utilise différentes langues en poésie. Elles permettent, cela a été vu, d'explorer de nouvelles sonorités et par conséquent de nouvelles vibrations. Cependant, ces langues ne sont peut-être pas uniquement présentes parce que le poète les a connues dans son enfance. Les langues africaines, le français, l'anglais, le latin, le portugais manifestent sans doute un lien plus intense qu'un simple souvenir ou un cri instinctif, comme le soulignait Léopold Sédar Senghor dans son poème « Chant pour Jackie Thompson » déjà cité plus haut.

C'est Louis-Claude de Saint-Martin qui affirme dans son ouvrage *Des erreurs et de la Vérité* que « les choses dans leur nature [...] et leur donne] des noms qui [viennent] de lui et qui, n'étant plus analogues à ces mêmes choses, ne [peuvent] pas les désigner, comme leurs noms naturels le faisaient sans équivoque. [...] toute connaissance vraie étant perdue, il fallut [aux hommes] employer les objets sensibles pour signes de leurs idées »⁴³⁰. Cette pensée dévoile une raison pour laquelle les auteurs à l'étude écrivent une poésie sensible. Les langues différentes utilisées par les trois poètes font partie de cet univers sensible. Certaines langues s'approchent des sensations plutôt qu'une langue imposée. Non seulement la poésie paraît infinie mais le mot lui-même tend à l'être à travers ses rythmes dans un poème et ses significations.

Mais de la même manière, la parole que le poète cherche s'approche des sensations sans, peut-être, ne jamais nommer exactement ce qu'a ressenti le poète. Léopold Sédar Senghor évoque cette pensée du mot qui dévoile en même temps qu'il dissimule : « la réalité d'un être, voire d'une

⁴³⁰ Saint-Martin, Louis-Claude de, *Des erreurs et de la Vérité* in « La linguistique poétique d'un théosophe : langage, parole et désir chez Louis-Claude de Saint Martin » de Nicole Jacques-Chaquin in *Romantisme*, n°86, 1994, p52.

chose, est toujours complexe puisqu'elle est un nœud de rapports avec les réalités des autres êtres, des autres choses »⁴³¹. Ainsi, nommer un être ou une chose devient délicat dans la mesure où cette nomination entraîne un lien avec d'autres choses ou d'autres êtres. C'est le cas dans le poème *Primavera* de José Craveirinha. Plus haut dans l'*Oeuvre poétique* de Léopold Sédar Senghor et plus particulièrement dans la *Lettre à trois poètes de l'hexagone*, le poète explique ce mystère des mots :

« comme j'aime à le rappeler, le poème, en Afrique noire, 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, qui cachent, en dévoilant, le signifié sous le signifiant »⁴³².

Le mot est par conséquent ce qui se voit, ce qui s'écoute, ce qui a un sens et celui qui donne naissance à des images. Il est finalement le révélateur du monde qui se comprend à travers plusieurs sens. Et c'est cet invisible pétilllement des sens qui intéresse les poètes. Celui-ci est aussi contenu dans les langues différentes présentes dans les poèmes. Les mots dépassent le fait de désigner les choses par les objets sensibles ; ils sont dans l'écriture poétique pour montrer aussi une certaine universalité. En d'autres termes, les langues participent à la re-création du monde en poésie parce qu'elles sont la manifestation de l'existence de plusieurs cultures différentes mais elles participent également à la création d'un nouveau monde sensible.

L'idée de l'universalité à travers les langues a déjà été soutenue par Léopold Sédar Senghor dans la *Lettre à trois poètes de l'hexagone* :

431 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p395.

432 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p395.

« Pour quoi le problème majeur de cette fin de siècle n'est pas le « nouvel ordre économique international », comme on le clame depuis quelques années, qui ne sera pas réalisé si l'on ne rend auparavant, leur parole à tous les hommes de tous les continents, de toutes les races, de toutes les civilisations. Je parle d'une parole *poïétique*, qui crée un nouvel ordre économique – il faut bien manger, bien sûr – parce qu'un nouvel ordre culturel mondial. Je parle d'une parole comme vision neuve de l'univers et création panhumaine en même temps : de la Parole féconde , une dernière fois, parce que fruits de civilisations différentes, créée par toutes les nations ensemble sur toute la surface de la planète Terre »⁴³³.

La parole *poïétique* retrouve son sens étymologique de création puisque selon le poète elle « crée un nouvel ordre économique » « parce qu'un nouvel ordre culturel ». Cette parole devient une manière différente de voir le monde et elle est la marque d'une humanité puisqu'elle concerne tous les hommes. Ainsi, les langues qui apparaissent en poésie sont aussi la trace de plusieurs cultures. Elles montrent elles aussi que la poésie tend vers une universalité. La langue française participe à l'idée d'universalité puisque, certes, elle est la langue officielle au Sénégal et en Martinique mais les auteurs sont libres de choisir la langue par laquelle ils veulent exprimer leur poésie. Chaque culture enrichirait la poésie comme si chaque langue était la partie d'un tout universel.

Cependant, Aimé Césaire rédige *Cahier d'un retour au pays natal* en langue française. Il peut paraître étonnant de faire ce choix mais le poète présente peut-être une explication dans son œuvre : « je retrouverais le secret des grandes communications et des grandes combustions. Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais tornade. Je dirais feuille. Je dirais arbre. Je serais mouillé à travers les pluies, humecté de toutes les rosées. Je roulerais comme du sang frénétique sur le courant lent de l'œil des mots en chevaux fous en enfants frais en caillots en couvre-feu en vestiges

433 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p413.

de temple en pierres précieuses assez loin pour décourager les mineurs »⁴³⁴. Peu importe au poète, semble-t-il, que la langue soit le français ou une autre langue. Le seul intérêt de la langue pour Aimé Césaire est l'expression-sensation puisque la parole est performative d'après lui : « je irais orage », « je serais mouillé à travers les pluies ». Le poète parle et la conséquence est qu'il sent. Mais finalement, quelle que soit la langue utilisée en poésie, celle-ci montre simplement que la parole poétique est une création. Et cette création est autant une création au sein de la poésie qui paraît attirer l'homme vers elle à travers les sens qu'une création dans le regard porté sur le monde. Ainsi, il est possible de penser que la langue poétique emprunte des mots à d'autres langues mais que chaque poète crée une langue dans la mesure où l'expression, autrement dit, le mouvement de la parole poétique n'est pas le même. Ce mouvement s'entend à la lecture à travers le rythme des poèmes, mais il existe autant de mouvement que de poèmes dans cette pensée. La présence des langues renvoie inévitablement ainsi, à une tentative de définition de la poésie non pas en tant que genre littéraire mais en tant qu'un écrit qui se vit pour l'auteur et pour le lecteur. La parole poétique s'écarte donc des règles qu'elle a pu connaître dans son histoire, elle est plus ouverte et devient une création au sens où le monde qu'elle crée est un monde des possibles puisque ses frontières ne sont plus limitées. Et c'est en cela que les auteurs donnent l'impression d'écrire une poésie de mouvement par cette absence de frontières. Ainsi, la poésie est difficilement définissable entièrement.

Mais cette impression de mouvement est aussi due aux langues présentes en poésie chez les auteurs à l'étude. Bien que le poète Aimé Césaire emploie moins les différentes langues au regard des poèmes de Léopold Sédar Senghor et José Craveirinha, il y a peut-être une autre manière de comprendre la poésie. Ne serait-elle pas une effusion des moyens de communication ? Peu importe que celle-ci présente plusieurs langues, si le principe fondamental est de partager les forces contenues dans le monde, il peut être partagé par les langues, le corps, c'est-à-dire par des

434 Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1983, p21.

communications différentes voire des langages différents. Ainsi, les langues et les langages sont presque confondus. Aimé Césaire, écrivant à André Breton manifeste cette confusion :

« Des mots ! Quand nous manions des quartiers de ce monde,
quand nous épousons des continents en délire, quand nous
forçons de fumantes portes, des mots ! ah oui, des mots,
mais des mots de sang frais, des mots qui sont des raz de
marée et des érisipèles et des paludismes, et des laves, et
des feux de brousse, et des flambées de chair, et des
flambées de villes ... »⁴³⁵

Les mots sont des phénomènes (« des raz de marée »), des manifestations de la vie (« des mots de sang frais »). En d'autres termes, ils sont des langages corporels, des événements naturels ou des feux. Les feux donnent l'image du pouvoir destructeur des mots parce qu'ils contiennent une force en eux. Ils sont à la fois destructeurs et maïeuticiens à travers l'expression « des mots de sang frais ». Les mots sont aussi ceux qui n'ont pas de frontières puisqu'ils permettent d'« [enfoncer] de fumantes portes ». La métaphore des « fumantes portes » suggère l'idée que les mots sont là aussi pour porter un cri, une parole qui est ouverte sur le monde. Mais ce que l'image du feu révèle aussi c'est que l'écriture poétique s'étend comme le feu se propage. L'énumération d'Aimé Césaire pourrait ne jamais cesser et s'étendre de manière analogique.

Il existerait alors un langage « *poiétique* » pour reprendre le terme de l'expression senghorienne de « parole *poiétique* » qui se rapprocherait d'une parole propre à chaque poète sans pour autant être une parole trop subjective puisque les poètes prendraient le risque de ne pas être compris. Le langage n'est ainsi plus un instrument au service de la poésie. C'est le pouvoir évocateur des mots qui intéresse les poètes. D'ailleurs, l'image du feu souligne ce pouvoir. De la

435 Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1983, p73.

sorte, ce n'est pas systématiquement un choix de langue lié à l'histoire de la colonisation mais un choix en rapport avec le pouvoir des mots et le cri instinctif du poète. C'est ce pouvoir des mots et donc du langage « *poïétique* » qui perce les hommes. Ce n'est peut-être pas par hasard si Aimé Césaire donne le titre suivant : *Les armes miraculeuses* à l'un de ses recueils poétiques. Les « armes miraculeuses » sont peut-être les mots. Cette expression est aussi le titre d'un poème dans ce recueil dont voici la première strophe :

« Le grand coup de machete du plaisir rouge en plein
front il y avait du sang et cet arbre qui s'appelle
flamboyant et qui ne mérite jamais mieux ce nom-là
que les veilles de cyclone et de villes mises à sac le
nouveau sang la raison rouge tous les mots de toutes
les langues qui signifient mourir de soif et seul quand
mourir avait le goût du pain et la terre et la mer un
goût d'ancêtre et cet oiseau qui me crie de ne pas me
rendre et la patience des hurlements à chaque détour
de ma langue »⁴³⁶

L'effet des mots est un « grand coup de *machete* » et l'écoute langagière est ainsi liée au pouvoir des mots. Ce sont d'abord les mots qui manifestent leurs forces pour se faire pleinement entendre du lecteur. La strophe citée du poème *Les armes miraculeuses* semble être construite sur un principe commun, à savoir que la strophe pourrait se poursuivre par l'ajout, une nouvelle fois, de la conjonction de coordination « et ». C'est aussi de cette façon que le poète montre au lecteur que la parole poétique est toujours latente. Dans une partie d'un écrit cité plus haut et adressé à André Breton, les points de suspension marquaient l'aspect latent de la parole poétique tandis que dans le poème *Les armes miraculeuses*, c'est la répétition de « et » qui donne l'impression que la parole

436 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, Cher, Gallimard, 1970, p31

poétique est un flot de mots intarissable. Cependant, ce flot n'est pas l'image d'une pensée confuse, il est une manière de partager ce qui est l'essence de la poésie, c'est-à-dire qu'elle est un grand bouleversement. Alors, si le bouleversement doit aussi montrer que l'expression poétique concerne toutes les langues, les langues ne disent cependant pas la même chose. Il y aurait ainsi la présence presque simultanée d'un métalangage avec le langage poétique.

La plupart des poèmes de Léopold Sédar Senghor montrent des noms de divinités africaines ou des noms de lieux africains. Un poème présente des expressions qui ne sont pas écrites en langue française. Il s'agit d'observer les effets produits sur ces paroles écrites dans une autre langue que l'ensemble du poème « Joal ».

« Je me rappelle les voix païennes rythmant le *Tantum*

Ergo

Et les processions et les palmes et les arcs de triomphe.

Je me rappelle la danse des filles nubiles

Les chœurs de lutte – oh ! la danse finales des jeunes

hommes, buste

Penché élancé, et le pur cri d'amour des femmes – *Kor*

Siga !

Je me rappelle, je me rappelle...

Ma tête rythmant

Quelle marche lasse le long des jours d'Europe où

parfois

Apparaît un jazz orphelin qui sanglote sanglote

sanglote »437.

437 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, Lonrai, 2006, p17.

Le poème n'est pas entièrement cité, mais le peu de vers cités du poème « Joal » offre un lien entre l'expression répétée « je me rappelle » et les deux langues présentes (le latin et une langue africaine). La première expression du « *Tantum Ergo* » évoque un hymne ancien. C'est la langue latine qui donne l'impression d'ancienneté. Quant à la langue africaine dans l'expression « *Kor Siga* », elle montre un souvenir plus proche du poète tant au niveau temporel qu'au niveau affectif. Ce cri d'encouragement à l'attention des lutteurs entre dans le souvenir du rythme pour le poète. La langue latine participe à ce rythme également. Les expressions écrites dans d'autres langues que le français sont associées aux termes : « rythmant », « danses », « voix » et « cri ». Le poète voit même dans la lutte une « danse » et les voix deviennent des instruments du rythme. La lutte est liée au « chœur » et ce qui est un combat est un chant. La répétition du participe présent « rythmant » dans « je me rappelle, je me rappelle ... / Ma tête rythmant » montre son importance pour le poète. Cette importance, le poète en fait un souvenir de sa ville natale : Joal.

Jacques Munier a d'ailleurs décrit le phénomène de correspondance entre la lutte au Sénégal et le rythme. La société sénégalaise ne divise pas les forces et les rythmes. Elle en fait au contraire une unité : « les combats sont un véritable spectacle, accompagnés de chants et de danses au son du tambour, qui mobilise toute la communauté. Et c'est d'elle que vient la force du lutteur, même s'il a pris soin de se « blinder » auprès de son marabout. Le résultat est d'ailleurs visible, pour ne pas dire voyant ; le corps du lutteur est comme un sanctuaire tapissé de gris-gris et couvert d'amulettes. L'une d'entre elles est très prisée. Il s'agit d'un ruban de tissu constitué de nœuds auxquels toute sorte d'objets propitiatoires peuvent être accrochés. Sa fabrication par le marabout requiert le plus grand secret et doit se faire la nuit, perché sur un arbre. Les nœuds seraient enrobés de poudres magiques conditionnées dans « la bave d'une personne morte un jeudi ». Ironie de l'histoire : cette amulette porte le nom « Sengoor »⁴³⁸. Effectivement, l'ouvrage *Corps en lutte – L'art du combat au Sénégal* confirme que le Sengoor est un « talisman sous forme de ceinture en étoffe et avec des

438 Munier, Jacques, *L'essai et la revue du jour* in www.franceculture.fr

nœuds ». Si la musique et la force physique sont liées, la poésie permet peut-être de retrouver une autre force que la force physique mais qui est tout de même perceptible pour le lecteur. C'est aussi une des raisons pour lesquelles les poètes accordent une grande importance au rythme qui permet d'insuffler une force aux mots, et c'est ce qui leur donne du pouvoir, c'est-à-dire une résonance.

Mais le fait qu'il y ait un rapprochement entre la lutte et le nom du poète Léopold Sédar Senghor ne montre-t-il pas que l'écriture poétique est une forme de lutte pour le poète ? Cette lutte concerne aussi les langues que le poète choisit pour exprimer sa parole poétique. Les langues dans la parole poétique posent à nouveau question quant à la traduction. Ce problème a déjà été soulevé dans l'étude. Cependant, ce n'est pas l'idée que Jean-Yves Masson soulève dans son article « Autour de Rilke » : « la première tâche d'un traducteur de poésie est de produire un rythme vivant, sans songer à imiter ou à restituer celui de son modèle étranger. » Un traducteur est donc dans l'imitation en plus du sens. Plus loin, l'auteur ajoute : « comment passer sans transition des rythmes profonds de l'allemand rilkéen, si maniéré, si curieusement personnel, à ceux du français d'aujourd'hui ? »⁴³⁹.

Il s'agit à nouveau du questionnement du rythme qui occupe une place prédominante dans la traduction poétique. Et il est aisé de trouver dans les poèmes d'Aimé Césaire, par exemple, des manifestations de rythmes ou de sons qui ne se retrouveraient pas dans d'autres langues que le français :

« On tourne en rond. La naïveté est d'attendre qu'une
voix, je dis bien qu'une voie nous dise : par ici la
sortie ! N'existe que le nœud. Nœud sur nœud. Pas
d'embouchure.

La technique du pont de lianes sur l'abîme croupissant
est trop compliquée. Oubliée depuis longtemps.

439 Masson, Jean-Yves, « Autour de Rilke », in 8e Assises de la traduction poétique, Arles 1991, Arles, Actes Sud, 1992.

Longtemps une crevasse creusera et, déjà, ronge.
Crevasses. Cloportes. Enjamber ? A quoi bon ?
Moi qui rêvais autrefois d'une écriture belle de rage !
Crevasses j'aurai tenté. »440

Le jeu sonore entre les noms communs « voix » et « voie » est permis dans la langue française. Par ces quelques vers cités du poème *crevasses*, le poète décrit l'écriture poétique comme une activité complexe qu'il associe à un « nœud ». Aimé Césaire manifeste son désintéret pour les règles poétiques : « enjamber ? A quoi bon ? ». Il préfère « une écriture belle de rage », c'est-à-dire une écriture remplie d'émotions. Ainsi, c'est véritablement la musicalité des langues qui intéresse les poètes plutôt qu'une musicalité imposée par des règles poétiques. Cela ne va pas sans nier qu'il y a quand même en poésie l'importance de la place des mots dans l'espace des vers, mais cet espace est la liberté du poète.

Or, au problème de la traduction vient s'ajouter le problème de la perception du rythme. C'est une étude, celle de Paul Zumthor qui soulève ce questionnement. Tout d'abord, il a été vu que les langues participent au rythme d'un poème. Paul Zumthor met en relation la perception du rythme et la dimension culturelle : « pour fondés en effet qu'ils soient dans la nature physique et, comme tels, universellement reconnaissables, les rythmes n'en sont pas moins, de culture à culture diversement perçus, exploités et connotés. Le conditionnement culturel peut atrophier certaines perceptions, en exaspérer d'autres »441. Les lectures des poèmes sur le rythme qui se fondent sur remarques de langues ne sont que des propositions et non des lectures qui feraient autorité par rapport à d'autres lectures. Mais comment distinguer dans une analyse ce qui relève du véritable rythme du poème et ce qui relève de la perception culturelle ? Paul Zumthor établit deux caractéristiques de la perception du rythme :

440 Césaire, Aimé, *Cadastre suivi de Moi Laminaire*, Lonrai, Seuil, 2006, p156.

441 Zumthor, Paul, « Le rythme dans la poésie orale » in *Langue française*, n°56, 1982, p114.

« L'impression rythmique très complexe que crée la performance provient du concours de deux séries de facteurs : corporels, donc visuels et tactiles ; et vocaux, donc auditifs. Cependant, ces derniers opèrent sur deux plans :

- celui des récurrences et parallélismes, producteur d'effets rythmiques au niveau des phrases construites, des motifs, des mots ou du sens ; exigeant pour être perçus la médiation de connaissances linguistiques et d'une mémoire auditive exercée ;
- celui des manipulations sonores, immédiatement perceptibles même, en principe, dans l'ignorance de la langue utilisée : c'est ainsi que, informé par ma seule expérience de médiéviste, entendant un jour un poète pakistanais, j'ai pu sans trop de peine identifier un *ghazal* dit ourdou, langue dont je ne sais pas un mot. »⁴⁴²

Le *ghazal* est un poème particulier qui chante l'être aimé d'après le *Larousse* « Dictionnaire mondial des littératures ». Les deux plans cités viendraient-ils s'ajouter à l'interrogation sur la dimension culturelle dans la perception du rythme ? C'est le deuxième plan qui paraît plus lié à la dimension culturelle. Une oreille habituée à une langue développe peut-être une sensibilité moins importante pour certains sons dans d'autres langues.

Le mélange des langues serait selon Foucault une manière d'atteindre l'universel: « Il [le poète] doit s'efforcer d'élargir sans cesse aussi bien sa poésie que sa vue de la poésie, et de les rapprocher des plus hautes qui puissent exister sur terre, en s'efforçant le plus exactement possible d'ajuster sa part au grand Tout: car la généralisation mortelle a précisément l'effet inverse »⁴⁴³. Cependant, les langues différentes dans les poèmes d'Aimé Césaire, de José Craveirinha et de Léopold Sédar Senghor peuvent tendre vers l'universel et également traduire le parcours sensible des poètes dans l'écriture poétique. Quelle meilleure quête de sensations que d'expérimenter les sons de différentes langues pour tendre vers l'universel ?

442 Zumthor, Paul, « Le rythme dans la poésie orale » in *Langue française*, n°56, 1982, p115.

443 Lilti, Anne-Marie, *Ecriture poétique, langue maternelle et langue étrangère*, Paris: L'Harmattan, 2006, p67.

L'appétence que suscite la poésie nécessite l'exploration de nouvelles dimensions que les langues étrangères apportent. Chaque langue a une harmonie qui lui correspond entièrement. La langue portugaise de José Craveirinha fait résonner des sons qui n'existent ni en français, ni en latin, ni en créole. Elle renforce le projet poétique et offre à l'écoute et à la lecture une expérience différente. Ainsi, la traduction permet, certes, la compréhension, mais éloigne des sensations et de la signification profonde des poèmes par l'absence de résonance puisque sens et rythme sont souvent proches comme cela a été vu plus en avant dans l'étude.

René Corona rappelle la paronomase italienne dans son ouvrage *Diachronie, poésie et traduction: d'une langue à l'autre: la poésie, pourquoi?:* « traduttore-traditore » qui signifie traduire-trahir (traducteur-traître plutôt). Ainsi « In memoriam » aurait été moins consistant en français.

L'idée d'une traduction-trahison est en accord avec la primauté des sensations sur la signification selon les trois poètes. Bettina Von Arnim explique que « la poésie n'est pas cette vaine rimaillerie à quoi nul esprit profond ne peut se plaire, mais ceci: le fait même que l'esprit ne peut s'exprimer que rythmiquement, que son langage est tout entier dans le rythme »⁴⁴⁴. C'est d'ailleurs une nouvelle fois ce qui viendrait justifier la présence du corps dans les poèmes. Le corps qui est un objet de rythme, ne serait-ce que par les battements du cœur, la cadence des pas, est le moyen pour les poètes d'évoquer ce besoin de rythme. Le langage poétique qui s'inscrit dans l'expression comme le corps, qui s'inscrit aussi dans l'expression, sont des moyens de créer le rythme qui nous entoure et de le mettre à l'honneur dans les œuvres d'Aimé Césaire, de José Craveirinha et de Léopold Sédar Senghor.

Ainsi, les langues en poésie élargissent la définition de la poésie qui accepte une dimension multiculturelle. La poésie offre donc au lecteur un monde en mouvement et le rythme est au cœur

444 Von Arnim, Bettina, « Lettre sur Hölderlin » in Hölderlin, *Œuvres*, bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1967, pp1106-1107.

de celui-ci. Ce monde poétique possède des contours difficiles à délimiter, ce qui ne va pas sans poser quelques difficultés pour redéfinir la poésie. Le caractère multiculturel des œuvres des auteurs paraît ainsi impliquer deux caractéristiques. D'une part, ce multiculturalisme met au jour l'existence d'une spiritualité qui excède le cadre d'une culture particulière pour se rapprocher d'une définition plus générale de l'humanité. D'autre part, les contours d'une culture qui tend à définir une personnalité qui s'en dérobe, parce que cette dernière se conçoit fondamentalement à partir d'une relation entre les cultures, peuvent être conceptualisés comme des frontières, celles-ci étant à la fois comprises comme des délimitations et comme des passages d'une culture à l'autre. Il convient donc d'étudier à présent cette spiritualité de façon plus approfondie.

IV – Les perspectives d'une poésie spirituelle aux résonances politiques

La mise en scène de l'écriture permet de montrer une écriture presque physique et un jeu sur le temps à la lecture. La poésie de la négritude laisse aussi paraître une signification particulière du corps qui est présent presque partout. Cette place du corps dans la poésie de la négritude montre un corps diffracté puisqu'il se retrouve dans des éléments du monde. Ainsi, le monde paraît être composé par des éléments hétéroclites. La lecture de la poésie de la négritude offre alors une vision kaléidoscopique du monde. Celle-ci est à la fois nourrie de la réalité de notre monde et de l'imaginaire poétique permis par une mise en scène de l'écriture poétique.

Cette mise en scène de l'écriture poétique de la négritude, chère aux poètes, entraîne des rythmes variés. De la sorte, les rythmes variés donnent l'impression que l'écriture poétique est toujours en mouvement. Or le mouvement est un « déplacement par rapport à un point fixe et à un moment donné » d'après la définition que donne le *Trésor de la langue française*. Les mots se comprennent donc par leur environnement syntaxique et spatial sur la page. C'est le changement de

significations qui entraîne la description du monde dont les limites ne sont pas fixées. Ainsi, la diffraction du corps et le mouvement de l'écriture poétique participent à une surréalité. La surréalité révèle une réalité « qui paraît plus vraie que le réel ordinaire »⁴⁴⁵. Cette surréalité trouve une explication dans la rencontre entre Aimé Césaire et André Breton. Ce théoricien du surréalisme a sûrement évoqué ce mouvement littéraire avec le poète Aimé Césaire. André Breton a rédigé la préface de l'édition de 1947 de *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire.

Le poète André Breton évoque les rencontres le soir avec le poète martiniquais où il raconte la confirmation d'une prise de conscience : « j'ai été confirmé dans l'idée que rien ne sera fait tant qu'un certain nombre de tabous ne seront pas levés, tant qu'on ne sera pas parvenu à éliminer du sang humain les mortelles toxines qu'y entretiennent la croyance – d'ailleurs de plus en plus paresseuse – à un au-delà, l'esprit de corps absurdement attaché aux nations et aux races et l'abjection suprême qui s'appelle le pouvoir de l'argent. Rien ne peut faire que ce ne soit aux poètes qu'ait été dévolu depuis un siècle de faire craquer cette armature qui nous étouffe et il est significatif d'observer que la postérité ne tend à consacrer que ceux qui ont été le plus loin dans cette tâche »⁴⁴⁶. André Breton attribue au poète un rôle politique. D'ailleurs chacun des trois poètes à l'étude a eu un rôle politique comme cela a été rappelé dans cette réflexion pour Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor. José Craveirinha s'est opposé au régime de l'indépendance du Mozambique qui mettait de côté les plus pauvres. L'écriture poétique des auteurs n'est pas simplement esthétique. Elle est aussi une parole résonante qui a un rôle politique et social.

C'est aussi dans cette surréalité que les poètes font entrer des croyances africaines et chrétiennes dans leurs poèmes. Les titres de certains poèmes laissent entrevoir une certaine spiritualité comme « Le totem » de Léopold Sédar Senghor, « Au-delà » d'Aimé Césaire, « Hossanas ao Hôssi Jesus » de José Craveirinha. Ainsi, si des mondes réels et spirituels se mêlent,

445 Pierrel, Jean-Marie, www.cnrtl.fr [consulté le 13/07/2018].

446 Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présences africaines, p81.

la poésie de la négritude n'est pas qu'une écriture physique comme cela a été vu par le biais du corps et du rythme. Elle est également une parole qui résonne pour l'être avec ses croyances. D'ailleurs, l'écriture de la plupart des poèmes de Léopold Sédar-Senghor s'approche de la forme du verset, qui se définit comme une forme plus étendue et plus souple que le vers, qui ne se marque pas par une rime mais simplement par un retour à la ligne et qui constitue une unité de sens et de rythme. Aimé Césaire développe l'usage du verset-calligramme, selon René Hénane dans *Les armes miraculeuses d'Aimé Césaire : une lecture critique*. Or, le verset est un élément de l'écriture de plusieurs textes fondateurs ayant un lien direct avec la spiritualité, comme la Bible et le Coran qui font apparaître de la même manière des unités de sens et de rythme. Dans la poésie de Léopold Sédar Senghor, il est possible de lire les vers suivants pouvant se rapprocher de versets :

« Et la tendre douceur de ce printemps, en la douceur si

bleue de ce printemps

Ah ! Rêver de jeunes filles là-bas, comme on rêve de

pures fleurs

Dans le vert horrible de la forêt. Dans la ténèbre de la

forêt vierge

Croire qu'il y a des yeux de printemps, yeux de lumière

et qui s'étonnent

Comme la clairière au matin, devant le Soleil son

Champion.

Croire qu'il y a des mains plus calmes que des palmes,

plus douces que berceuses nyominka

Mains douces à bercer mon cœur, ô palmes sur ma

peine et mon sommeil. »⁴⁴⁷

Chaque unité de sens de deux lignes est la manifestation d'un souffle. La ponctuation employée par la poète n'est pas ce qui permet de distinguer un verset d'un vers. De plus, l'unité de sens est accompagnée de l'unité de rythme. Les deux premières lignes, qui constituent le premier verset, suivent, avant et après la virgule, le rythme du décasyllabe qui revient dans plusieurs autres versets. Certaines répétitions participent aussi au rythme dans l'extrait cité telles la « douceur », le verbe « croire », les « yeux », la « forêt ». Ces échos sonores créent des échos rythmiques. Aimé Césaire, lui, a présenté des vers qualifiés de « versets-calligrammes » par leur disposition et par leur rythme. L'unité de sens déjà citée dans l'étude dans la sous-partie « une écriture presque calligramme ». Deux vers (« debout et non point pauvre folle dans sa liberté et/ son dénuement maritimes girant en la dérive parfaite ») font sens et s'étendent pour former les bras d'une figure humaine. Ainsi, le souffle peut s'étendre sur les deux vers. En revanche, José Craveirinha laisse de côté le verset et préfère le rythme sans la longueur du verset. Cette lecture de la pratique d'écriture sur certains poèmes lie l'écriture poétique à la spiritualité, mais le choix de l'emploi du terme vers semblait plus approprié pour l'ensemble des poèmes des trois auteurs à l'étude. Cette dernière ne nie pas pour autant les caractéristiques de sens et de rythme du verset en les intégrant dans l'impression de kaléidoscope.

Le rythme a peut-être là encore une place dans la manifestation des croyances. Le monde de la poésie de la négritude apparaît ainsi comme un kaléidoscope. Pour en comprendre la métaphore, il faut tout d'abord s'intéresser à la définition du terme.

Le kaléidoscope est un « instrument tubulaire contenant un jeu de miroirs et des fragments

447 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, Lonrai, 2006, p186.

de verres mobiles, diversement découpés et colorés, produisant des figures qui varient à chaque secousse reçue par l'appareil ». La définition donnée par le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales montre un objet qui reflète ce qui l'entoure à l'aide de miroirs mais que les « fragments de verre mobiles » permettent de refléter ce qui est devant l'instrument mais en superposant les éléments les uns aux autres et en les plaçant aussi les uns à côtés des autres. Le principe de l'instrument repose sur la possession d'au moins trois miroirs qui reflètent le même objet et multiplient son image pour l'œil de celui qui regarde. C'est aussi pour cette raison que les images obtenues forment des figures géométriques. L'étude qui suit cherche à montrer la nature de la réflexion du monde dans la poésie de la négritude et la construction d'un monde qui en est la conséquence par le rythme et la spiritualité.

1. Une écriture poétique qui repose sur le principe du kaléidoscope

1.1 La réflexion du monde réel

La réflexion du monde réel implique une notion d'espace. L'espace de la page a déjà été étudié en début d'écrit mais il reste l'espace du monde décrit par les poètes. Cet espace prend naissance dans notre monde réel. Il est question de « Verdun » dans le poème « Que m'accompagnent kôras et balafong », de la « Seine » dans « In memoriam », de « l'étang de Berre » dans « Départ », « Harlem » dans « Émeute à Harlem ». Les poèmes mentionnés sont ici tous de Léopold Sédar Senghor. Sont également évoquées « l'île de Pâques » dans le poème « Batouque » d'Aimé Césaire, « Varsóvia » et « Hollywood » dans le poème « Africa » de José Craveirinha. Des lieux réels sont mentionnés à certains moments dans les poèmes des trois auteurs à l'étude.

Cependant, ces lieux sont parfois l'occasion d'évoquer un passé historique en le liant à la religion. Le regard du poète se porte au-delà de la simple description du lieu évoqué et donne l'impression que la parole poétique est une réflexion du monde réel dans des temps différents. C'est le cas du poème « Neige sur Paris » de Léopold Sédar Senghor.

« Seigneur, vous avez visité Paris par ce jour de votre

naissance

Parce qu'il devenait mesquin et mauvais

Vous l'avez purifié par le froid incorruptible

Par la mort blanche.

Ce matin, jusqu'aux cheminées d'usine qui chantent à

l'unisson

Arborant des draps blancs

- « Paix aux hommes de bonne volonté ! »

Seigneur, vous avez proposé la neige de votre Paix au

monde divisé à l'Europe divisée

A l'Espagne déchirée »⁴⁴⁸

La description de Paris a été choisie pour sa blancheur sous la neige. Le poète utilise la pureté généralement prêtée à la blancheur et en fait dans le même temps une blancheur en lien avec l'histoire de la colonisation. L'image de la neige qui s'étale sur tous les toits parisiens recouvre la ville comme la colonisation des Européens, des Espagnols d'après les deux derniers cités. La réalité qui vient s'ajouter à une réalité déjà présente est permise par un décalage temporel. Cette blancheur

448 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p23.

se transforme d'ailleurs dans les vers suivants en « mains blanches qui tirèrent les coups de fusils qui / croulèrent les empires ». De plus, un autre regard s'ajoute à ceux déjà mentionnés. Il s'agit de la croyance chrétienne à travers ces vers à la fin du même poème :

« Mon cœur, Seigneur, s'est fondu comme neige sur les

toits de Paris

Au soleil de votre douceur ».

La croyance chrétienne est empreinte aussi d'un souhait d'égalité du poète : « droits et durs, les Saras beaux comme les premiers / hommes qui sortirent de vos mains brunes ». Et si la peau de Dieu auquel Léopold Sédar Senghor s'adresse était brune et non blanche ? Le poète montre une construction d'un monde blanc. Ainsi, le poète fait « craquer » une « armature » d'après le rôle des poètes pour André Breton. Tel est le principe du kaléidoscope : plusieurs réalités cohabitent et se retrouvent tout au long d'un même poème. Certes cela ne donne pas de créations géométriques puisque l'écriture ne s'y prête pas, néanmoins, par le simple fait de retrouver les mêmes idées à différents moments dans un poème, le poème prend des allures de kaléidoscope dans la mesure où il reflète les mêmes idées. Le regard du poète sur les objets prend des apparences de kaléidoscope. Le poème « Signare » dont le titre signifie « la dame de la bourgeoisie métisse » d'après le lexique de *l'Oeuvre poétique* de Léopold Sédar Senghor, permet de l'illustrer :

« Sa voix me frôle d'un léger coup d'aile, qui va zézayant

et je dis

« C'est bien Signare ! » J'ai vu le soleil se coucher

dans les yeux bleus d'une négresse blonde.

A Sèvres-Babylone ou Balangar, ambre et gongo, son

parfum proche m'a parlé.

Hier à l'église à l'Angélu, ont brillé ses yeux cierges

mordorant

Sa peau de bronze. Mon Dieu ! mon Dieu ! Mais pour-

quoi m'arracher mes sens païens qui crient ? »⁴⁴⁹

Le poète mêle des éléments dans la description de la femme ainsi que différents lieux. Il y a une nouvelle fois la présence de lieux réels dans une description colorée à travers les termes « bleus », « blonde », « bronze ». Et le poème laisse aussi paraître le thème de la lumière déjà relevé plus haut dans l'étude. Mais, ce thème témoigne d'une place accordée à la religion dans le poème. La première expression qui met le lecteur sur la voie de cette hypothèse est « ses yeux cierges ». Viennent ensuite les noms « église », « l'Angélu », « Dieu ». Cette lecture qui se superpose à la description de la femme montre l'acculturation dénoncée par le poète dans les vers suivants : « Mon Dieu ! mon Dieu ! Mais pour- / quoi m'arracher mes sens païens ». La description de la femme par Léopold Sédar Senghor n'est pas une superposition d'images descriptives mais une prise de conscience par le poète d'une autre culture que sa culture première. L'écriture a, certes, cet effet de miroir qui permet à l'écrivain une prise de conscience de son être, mais il s'agit d'une réalité historique qui vient compléter le premier regard du poète. Le poète sénégalais ne dénonce pas uniquement l'acculturation subie par les colonisés, il fait de ces cultures un nouveau regard sur ce qui l'entoure sans oublier que ces visions s'interpénètrent, comme le montrent les vers suivants : « Elle me force sans jamais répit, à travers les fourrés/ du Temps./ Me poursuit mon sang noir à

449 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p194.

travers la foule, jusqu'à la/ clairière où dort la nuit blanche ». Cet entrelacement est aussi présent dans les poèmes d'Aimé Césaire.

Le poème « Question préalable » produit l'effet de différents miroirs qui reflètent une partie du monde toujours sans formes géométriques.

« Pour moi qu'on me serre la jambe
je rends une forêt de lianes
Qu'on me pende par les ongles
je pisse un chameau portant
un pape et je m'évanouis en une rangée de ficus qui
très proprement enserrent l'intrus et l'étranglent dans
un beau balancement tropical
La faiblesse de beaucoup d'hommes est qu'ils ne
savent devenir ni une pierre ni un arbre
Pour moi je m'installe parfois des mèches soufrées
entre mes doigts de boa pour l'unique plaisir de m'en-
flammer en feuilles neuves de poinsettias tout le soir
rouges et verts tremblant au vent
comme dans ma gorge notre aurore »⁴⁵⁰

Selon Aimé Césaire, le principal atout du poète est de se transformer en un élément du monde. Le poète semble s'échapper de son propre corps dans une transformation totale : « l'unique

450 Césaire, Aimé, *Ferremets et autres poèmes*, Lonrai, Seuil, 1994, p139.

plaisir de m'en- / flammer en feuilles neuves de poinsettias ». A la fois le poète est celui par qui le monde paraît et également celui qui transparaît dans le monde. Il y a une relation de continuité entre le poète et le monde. La vision du monde devient une vision proche du principe du kaléidoscope dans la mesure où le poète reflète à travers les mots une réalité de ce qui l'entoure et le monde contient une réalité humaine. La reproduction de l'autre objet n'est pas entièrement fidèle à l'objet regardé puisque le premier objet renvoie une image du second objet à travers ce premier.

Les éléments se reflètent les uns dans les autres et créent de cette manière une combinaison d'images comme le fait un kaléidoscope. Et c'est aussi une façon pour le poète de montrer que la poésie de la négritude est présente partout et que sa parole ne s'arrêtera pas. Ce sont des images de tortures qui sont données au début du poème qui motivent le poète à diffuser sa parole poétique partout : « pour moi qu'on me serre la jambe / je rends une forêt de lianes » et « qu'on me pende par les ongles / je pisse un chameau portant / un pape et je m'évanouis en une rangée de ficus qui / très proprement enserrant l'intrus et l'étranglent dans / un beau balancement tropical ». De plus, l'image des lianes est aussi présente dans l'évocation du ficus car le tronc prend effectivement une apparence d'enchevêtrement de lianes. Le principe des lianes étant d'utiliser d'autres plantes pour pousser, la parole poétique devient infinie dans son étendue : elle est susceptible de se trouver partout.

Il n'est sans doute pas nécessaire de rappeler l'impression de combinaisons infinies créées par un kaléidoscope. La définition donnée par le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales précisait que les figures produites changeaient « à chaque secousse reçue par l'appareil ». Par analogie avec l'image des lianes employée par Aimé Césaire, l'impression d'infini, d'inépuisable comme caractéristiques de la poésie de la négritude se révèle. Un poème d'Aimé Césaire offre au lecteur cette impression d'infini. Le titre évocateur semble faire écho au poème « Question préalable » dans l'idée de continuité entre le poète et le monde. Il s'agit du poème « D'une

métamorphose ».

« Dernier râle du mourant dans le dernier rayon du soleil

jamblique oblique

et

pope

A Changai ramassons les enfants offerts sur la pelle

de leur squelette aux bêtes féroces de la famine

mais l'hivernage mais tes cheveux de glu qui collent tes

cuisse plus vierges que les forêts nous n'en saurions

que faire aux razzias du dé clic de pans d'Insulinde

quand Inde et Gange (tsunami tsunami) jouent à cache-

cache avec le Krakatoa

Ami tsunami et toi Gange grange-aux-tubercules pour

récoltes submarines

ma sauvage

ma grandiose d'une métamorphose sortons par un petit temps de

pluie dans une rue côté impair de Chicago

avec cervelle toute neuve d'abattoir et main toute

fraîche de mercure

et qu'importe que la visibilité se brouille

nos poings se serrent sur la confiance hygiénique

l'aube le soir

la fusion est plus intense et intime qu'à tout moment du
crépuscule
à cette heure précisément incroyablement forte
où dans le lit et à hauteur du Tropicque du Cancer
s'allument et se perpétuent dans le vin des entailles
des flux et de l'enivrement les formidables amours du
calmar et du cachalot

infirmes les hommes que nous rencontrons
car les bossus sont le meilleur antidote que l'on
connaisse contre les curés »⁴⁵¹

La lecture donne l'effet que le poème est constitué d'une seule phrase. Cette impression n'est pas due à la ponctuation puisque celle-ci est absente du poème, mais les propositions se succèdent avec sens. Il est possible de rétablir des pauses respiratoires à la lecture du poème. La dernière strophe peut constituer une seule phrase à l'écart spatialement du reste du poème. La ponctuation, cependant, ne s'impose pas nécessairement. De plus, ce poème d'Aimé Césaire paraît s'intéresser à une multitude d'éléments (« les enfants » et « leur squelette », « l'hivernage », « l'enivrement ») et à une multitude de lieux (« Changai », l'« Inde », l'« Insulinde », le « Gange », « Chicago », le « Tropicque du Cancer »). Si l'attention du poète est focalisée sur différents éléments à la fois, sa poésie peut être décrite comme une écriture kaléidoscopique. A cela s'ajoute la présence du corps à travers plusieurs expressions : « cheveux », « cuisses », « main », « les bossus ». Le lecteur ne distingue plus véritablement ce qui est décrit par le poète. Et l'auteur le mentionne d'ailleurs dans le

451 Césaire, Aimé, *Ferremets et autres poèmes*, Lonrai, Seuil, 1994, p147.

vers suivant : « et qu'importe que la vision se brouille ». Le corps permet de créer une métamorphose des objets décrits. Ainsi les cheveux peuvent être vus comme la lave du volcan Krakatoa qui descend vers la mer. Ce qui semble avoir de l'intérêt pour le poète est la fusion qui apparaît à deux reprises par l'image du volcan « Krakatoa », le terme « fusion » et les « amours du calmar et du cachalot » qui « s'allument ». La réflexion du monde réel se fait par des lieux réels mais également par des métaphores dont le titre donne déjà un indice par le nom « métamorphose ».

De plus, l'analogie est faite en début et en fin de poème entre les enfants qui meurent et les vers suivants : « s'allument se perpétuent dans le vin des entailles / des flux et de l'enivrement les formidables amours du / calmar et du cachalot ». En d'autres termes, l'analogie repose sur le fait que ce qui est décrit résonne comme des événements qui se produisent indéfiniment.

Voilà aussi que dans cette vision du monde entre dès le départ une spiritualité. Les trois premiers vers placent le poème dans une logique historique :

« Dernier râle du mourant dans le dernier rayon du soleil
jamblique oblique
et pope »

Jamblique était un maître de l'école néoplatonicienne du IV^e siècle qui défendait la théurgie. Celle-ci est définie comme faisant partie de l'ésotérisme puisqu'il s'agit de « connaissances et de pratiques magiques qui permettent de se mettre en rapport avec les forces célestes bénéfiques et d'utiliser leurs pouvoirs ». *Le Trésor de Langue française* définit ainsi la théurgie. Le « soleil » chez Aimé Césaire adopte l'adjectif « jamblique » formé à partir du nom Jamblique. Or, la théurgie entretient des liens avec la spiritualité. Cela se manifeste dans la liaison avec un terme chrétien qu'est le « pope ». Mais il ne faut pas perdre de vue que la spiritualité et la religion peuvent être

dissociées. Le pope est un « prêtre des Églises orthodoxes et slaves » tandis que la spiritualité concerne la « qualité de ce qui est esprit ou âme, concerne sa vie, ses manifestations qui [concerne ce] qui est du domaine des valeurs morales ». Le poète Aimé Césaire mêlerait-il toutes les manifestations de croyances ? Ces croyances peuvent être religieuses ou païennes. Cependant, si le soleil est un astre auquel on confère des pouvoirs, des forces et si l'on s'intéresse uniquement au premier sens de l'âme donné par le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, celle-ci pourrait bien être présente dans le soleil puisqu'elle est un « principe transcendant à l'homme ».

De plus, le nom « pope » fait écho au terme « curés » à la fin du poème. Le poète termine d'ailleurs son poème en précisant que « les bossus sont le meilleur antidote que l'on / connaisse contre les curés ». En d'autres termes, c'est la laideur qui existe dans le monde et qui montre une injustice, ici, entre les hommes, et renverse le principe d'égalité. Quoi qu'il en soit, les termes « pope » et « curés » font eux aussi intervenir indirectement la notion de spiritualité puisque l'âme est présente dans la religion chrétienne. Il reste cependant l'adjectif « oblique » qui crée un écho sonore avec le nom Jamblique. Ce jeu sonore est ensuite accentué par le nom commun « pope » qui apparaît presque comme un son, une onomatopée si le poème est uniquement entendu. De cette manière, le reste du poème peut être en lien avec le titre comme le passage à des lieux différents assez rapidement. La métamorphose annoncée semble être également imprévisible par ce qui peut être compris comme une onomatopée.

Hormis la vision kaléidoscopique par l'ajout de plusieurs réalités dans les poèmes et de plusieurs domaines qui se mêlent - la poésie, la spiritualité -, le poète José Craveirinha emploie les répétitions pour étendre le champ de vision poétique qui semble être une nouvelle fois infini. Son poème « Hino à minha terra » signifiant Hymne à ma terre présente une strophe dont le principe est majoritairement l'anaphore en « o » :

« E o balir pungente do chango e da impala
o meio olhar negro do xipene
o trote nervoso do egocero assustado
a fuga desvarada do inhacoso bravo no Funhalouro
o espírito de Mahazul nos poentes da Munhuana
o voar das sécuas na Gorongoza
o rugir do leão na Zambézia
o salto do leopardo em Manjacaze
a xidana-kata nas redes dos pescados da Inhaca
a maresia no remanso idílico de Bilene Macia
o veneno da mamba no capim das terras do régulo Santaca
a música da tmbila e do xipendana
o ácido sabor da nhantsuma doce
o sumo da mampsincha madura
a amarelo quente da mavúngua
o gosto da cuácua na boca
e o feitiço misterioso de Nengué-ua-Suna. »⁴⁵²

(Et le bêlement piquant du chango et de l'impala
le regard à moitié noir de la sirène
le trot nerveux du bouquetin effrayé
la fuite furieuse de l'inhacoso sauvage dans Funhalouro
l'esprit de Mahazul dans les couchants de Munhuana

452 Craveirinha, José, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1999, p22.

le vol des canards dans le Gorongoza
le rugissement des lions dans le Zambézia
le saut du léopard en Majacaze
la xidana-kata dans les filets des pêcheurs de l'Inhaca
l'océan dans le silence idyllique de Bilene Macia
le venin du mamba au milieu des herbes dans les terres du règlement de Santaca
la musique du xylophone et du xipendana
l'acide zeste de la douce nhantsuma
le jus de mampsincha mûre
le jaune tiède de la mavúngua
le goût du cuácua dans la bouche
et la magie mystérieuse de Nengué-ua-Suna.)⁴⁵³

Le regard du poète se dévoile comme un regard qui s'attache à plusieurs détails à la fois. Le poète nomme des lieux réels et des objets réels. Les fruits, les animaux et les lieux offrent un caractère réel à la description de la terre. Bien que cela ne semble pas être la préoccupation poétique de José Craveirinha dans ce poème puisque le poète énumère également les noms donnés à sa terre dans la deuxième strophe : « E grito Inhamússua, Mutamba, Massangulo !!!/ E torno a gritar Inhamússua, Mutamba, Massangulo !!! »⁴⁵⁴ (Et je crie Inhamússua, Mutamba, Massangulo !!!/ Et je crie à nouveau Inhamússua, Mutamba, Massangulo !!!)⁴⁵⁵ Les noms sont des noms de lieux au Mozambique. Le poète montre ainsi que sa terre natale est constituée de plusieurs communautés et donc de plusieurs langues. C'est le principe d'écriture du kaléidoscope qui renverrait aussi à la

453 Traduction personnelle.

454 Craveirinha, José, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1999, p20.

455 Traduction personnelle.

constitution de la terre natale du poète. D'ailleurs dans la strophe citée de « Hino à minha terra », le poète évoque un élément significatif des lieux qu'il énonce au Mozambique : « o rugir do leão na Zambézia », « o salto do leopardo em Manjacaze ». La description de la terre natale se rapproche du kaléidoscope dans la mesure où elle renvoie au lecteur des éléments existants. Cependant, la géométrie n'est pas ce qui intéresse les poètes de la négritude puisqu'au contraire, ils souhaitent la briser pour faire naître une poésie plus libre parce qu'elle est sensible.

La réalité est peut-être présente dans l'écriture des poèmes d'Aimé Césaire, de Léopold Sédar Senghor et de José Craveirinha, mais elle est surtout une écriture de la métamorphose puisque les objets décrits traversent les frontières : l'homme devient un végétal, un animal, un minéral. L'inverse est aussi visible : le végétal est décrit comme un homme. Ces allusions ont déjà été vues en amont dans l'étude. L'intérêt n'est donc pas de s'y intéresser à nouveau, mais d'observer le phénomène de la métamorphose dans l'écriture poétique. L'écriture poétique de la négritude passe d'une réalité à une transformation, comme si cette écriture kaléidoscopique à certains moments devenait inévitablement autre à chaque fois. Cette remarque entre également dans le principe du changement. Il avait été vu que ce changement concernait aussi le rythme. Le monde créé dans la poésie de la négritude des trois auteurs à l'étude n'est ni un monde entièrement réel ni entièrement imaginaire. Or, de manière générale, la poésie est construite en partie sur cette relation du réel et de l'imaginaire. Ce qui distingue les poèmes de José Craveirinha, d'Aimé Césaire et de Léopold Sédar Senghor est ce besoin de briser quasi systématiquement les frontières entre les objets, les rythmes, les langues. C'est aussi de cette manière que le lecteur peut avoir l'impression que la poésie de ces auteurs est animée par quelque chose d'invisible qui a été nommé une force plus haut dans l'étude. Alors que l'écriture est ce qui permet de conserver les paroles dans le temps, celle des trois auteurs va à l'encontre de la pérennité dans l'effet qu'elle produit en passant d'une métaphore à une autre.

Le poète Aimé Césaire expose dans le poème « Suprême masque » l'idée que la métaphore

est contenue dans les mots à travers l'image du masque des mots :

« De fibres de plume de bois lisse

revêtir le masque des mots

de pierre de cuivre de fer

surgir

avec au cou le collier de mémoire

jusqu'à l'aube débile

jusqu'à la plus haute rencontre

là où dans une région première

s'entremêle

la mutation sauvage des continents labiles

porteur du plus puissant masque »⁴⁵⁶

A la fois, le poème montre que les peuples colonisés sont ceux qui possèdent une force qui est contenue dans les mots (« jusqu'à la plus haute rencontre / là où dans une région première / s'entremêle / la mutation sauvage des continents labiles : porteur du plus puissant masque ») et les mots sont aussi ceux qui prennent une apparence (« De fibres de plume de bois lisse / revêtir le masque des mots »). Mais, les mots peuvent aussi être une manière de se dissimuler d'après le

456 Césaire, Aimé, *Ferremets et autres poèmes*, Lonrai, Seuil, 1994, p167.

poète. C'est ce qui peut être lu dans les deux premiers vers du poème à travers l'expression « revêtir le masque des mots » où l'idée de dissimulation et de transformation sont contenues. Les mots ont avec eux la mémoire (« avec au cou le collier de mémoire »). Ils ont ainsi un double rôle : celui de dissimuler, de transformer et celui de révéler puisque le poète évoque la mémoire. Il s'agit à la fois de la mémoire historique de la colonisation et de la mémoire personnelle du poète. Léopold Sédar Senghor évoque Paris à plusieurs reprises dans les poèmes « In memoriam » et « Paris sous la neige » par exemple. Dans le premier poème, le poète établit un jeu sonore entre un royaume africain et la Seine : « ô Morts, qui avez toujours refusé de mourir, qui avez / su résister à la Mort / Jusqu'en Sine jusqu'en Seine, et dans mes veines / fragiles, mon sang irréductible »⁴⁵⁷. Paris était le lieu de ses études et constitue donc une mémoire personnelle sur laquelle le poète ne s'étend pas mais elle constitue une source de création poétique. Les mots permettent de révéler à travers les métaphores que les éléments du monde végétal et humain peuvent être liés : « à larges coups d'épée de sisal »⁴⁵⁸, il y a également la présence de la métamorphose du poète qui se change en écorce dans le poème « Les oubliettes de la mer et du déluge » :

« sans heure autre oh ! Sans heure autre que ton flegme

taureau

incorruptible

qui jamais ne neige d'appel plus salubre et mortel

que quand s'éveille des ruisseaux de mon écorce

épi et neuvaine du désastre (le vrai)

la femme

457 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p12.

458 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p27.

qui sur ses lèvres à boire berce le palanquin des oubliettes

de la mer »⁴⁵⁹

Le terme « écorce » permet de transformer le poète en végétal et permet de montrer qu'un élément peut revêtir une caractéristique d'un autre objet. Le sang du corps du poète est transformé en « ruisseaux ». Le lecteur avance dans sa lecture de métaphores en métaphores. Ce sont aussi les métaphores qui créent l'effet d'une poésie kaléidoscopique puisque les formes changent à chaque nouvelle secousse dans un kaléidoscope comme à chaque nouvelle métaphore. Le principe de réalité est alors écarté. Cependant, quels sont les rapports entre le surréalisme et la réalité, puisque Aimé Césaire a rencontré André Breton ? La définition du surréalisme par André Breton répond en partie à la question, il s'agit d' « un automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie »⁴⁶⁰. La définition fait apparaître les termes « réel » et « réalité ». Il est évident que le surréalisme n'est pas un calque de la réalité mais un fonctionnement qui se dévoile au lecteur. La poésie des auteurs à l'étude se distingue tout de même du surréalisme puisqu'elle ne semble pas reposer entièrement sur le fonctionnement de la pensée.

La poésie des trois auteurs à l'étude dépasserait peut-être la conception du surréalisme. D'après Lilyan Kesteloot dans la conférence inédite de 1955 de Léopold Sédar Senghor, « l'art

459 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p71.

460 Breton, André, « Manifeste du surréalisme », in *Manifestes du surréalisme*, Folio, Essais, 1985, p36.

négro-africain », « l'objet ne signifie pas ce qu'il représente, mais ce qu'il suggère, ce qu'il crée. L'éléphant est la Force ; l'araignée, la Prudence ; les cornes sont la Lune, et la Lune, Fécondité. Toute représentation est image, et l'image est non pas signe, mais sens, c'est-à-dire symbole, idéogramme ». De cette manière, même si les images deviennent à certains moments des « symboles » poétiques, ce sont leurs associations qui donnent du sens au poème. Le monde décrit par Léopold Sédar Senghor serait à comprendre comme un monde qui dit plus que ce qu'il fait voir. D'ailleurs, les descriptions simplement visuelles sur ce que le poète verrait devant lui sont quasiment inexistantes puisque les éléments du monde se mêlent. Le poème « A New York » de Léopold Sédar Senghor pourrait être uniquement descriptif en évoquant les couleurs, les odeurs de la ville, mais le poète offre au lecteur des images de la ville qui reposent sur des métaphores :

« Si timide. D'abord devant tes yeux de métal bleu, ton

sourire de givre

Si timide. Et l'angoisse au fond des rues à gratte-ciel

Levant des yeux de chouette parmi l'éclipse du soleil.

Sulfureuse ta lumière et les fûts livides, dont les têtes

foudroient le ciel

Les gratte-ciel qui défient les cyclones sur leurs

muscles d'acier et leur peau patinée de pierres. »⁴⁶¹

Cette description se rapproche étrangement du corps humain. A l'image de la ville, le poète associe l'image du corps humain. C'est précisément ce qu'il appelle l'« idéogramme ». L'écriture de la suggestion et de l'impression est recherchée puisque les idéogrammes sont des signes qui

461 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p119.

expriment des idées et non des sons. Mais, les poètes n'excluent pas pour autant les caractéristiques sonores de la langue. Ils exploitent un autre phénomène des mots par les idéogrammes. Dans le poème de Léopold Sédar Senghor, le corps humain suggère une idée de la ville, ce qui permet de la décrire par l'effet qu'elle donne. Peut-être que les caractéristiques humaines permettent de partager plus facilement ce que le poète a ressenti. Les associations entre les mots créent des relations proches des idéogrammes. Le champ lexical de la nature (« chouette », « givre », « pierres ») contraste avec celui de la ville lorsque les gratte-ciel éclipsent le soleil (« Si timide. Et l'angoisse au fond des rues à gratte-ciel / Levant des yeux de chouette parmi l'éclipse du soleil »). Ainsi, un effet de froideur de la ville est rendu par le manque de lumière du soleil. Le premier vers du poème étant « New York ! D'abord j'ai été confondu par ta beauté », par associations de vers, le lecteur peut comprendre que les « yeux de chouette » se rapportent au poète. Le poète devient par conséquent la figure de celui qui est étranger à la ville parce qu'il est un animal. La poésie des auteurs à l'étude est donc marquée par un monde réel, le nôtre mais elle est surtout une poésie qui appelle une construction du sens par des associations, par des idéogrammes. Le monde décrit par les poètes n'est pas un miroir parfait du monde, mais il montre que l'homme établit sans cesse des relations entre les objets.

L'écriture poétique de la négritude des trois auteurs à l'étude a des allures de kaléidoscope parce qu'elle reflète le monde de l'homme mais elle ne montre pas entièrement le monde comme il est possible de l'observer au premier regard. Elle est, sur le modèle du kaléidoscope, une poésie qui crée des compositions et profite des secousses rythmiques et sensibles pour dévoiler une autre vision du monde. Cette impression vient s'ajouter à une réalité du monde et l'on peut ainsi évoquer une sorte de surréalité poétique d'Aimé Césaire, de José Craveirinha et de Léopold Sédar Senghor.

1.2 Une surréalité poétique propre à la poésie de la négritude

L'homme est dans le monde et se trouve en relation constante avec celui-ci. Les relations que l'homme établit entre les objets ont intéressé René Ménéard à travers son ouvrage *La condition poétique* où il explique que dans « toute la poésie pourrait être dite la reconnaissance par l'esprit humain de la pensée qui s'exprime dans ce que nous appelons ordinairement les choses, et l'image poétique résulte de la coïncidence entre la pensée de l'homme et la pensée des choses »⁴⁶². La distinction entre les deux pensées s'avère complexe puisqu'elles semblent enchevêtrées. Dans l'explication de René Ménéard, il y aurait aussi l'idée que l'homme serait un objet pour lui-même au même titre que les choses. Or, cette analyse développée également dans *La symbolique du regard : regardants et regardés dans la poésie antillaise d'expression française : Martinique, Guadeloupe, Guyane* montrait que le sujet devenu objet de son propre regard se dédoublait d'une certaine manière puisqu'il se pensait en train de s'observer. Ainsi, sortir le sujet de son environnement paraît complexe voire insensé.

Cette prise de conscience dépasse le simple lien charnel entre l'homme et les choses. Aimé Césaire écrit dans *Tropiques* : « En nous l'homme de tous les temps. En nous, tous les hommes. En nous l'animal, le végétal, le minéral. L'homme n'est pas seulement l'homme, il est univers »⁴⁶³. L'homme devient une sorte de tout. Il est constitué de différents éléments et du passé des hommes. Il est lié au monde par des caractéristiques qu'il partage avec « l'animal, le végétal, le minéral ». C'est aussi ce qui constitue une surréalité chez l'homme. L'homme possède aussi d'autres caractéristiques : animales, végétales, minérales puisqu'il entretient des relations avec son environnement. C'est d'ailleurs ce que Aimé Césaire énonce dans le *Cahier d'un retour au pays*

462 Ménéard, René, *La condition poétique*, coll. Espoir Nrf, Gallimard, 1959, 164p, p18

463 Césaire, Aimé, *Tropiques*, 1944, n°12, janvier 1945 in *Soleil éclaté : mélanges offerts à Aimé Césaire à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire* de Jacqueline Leiner, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984, p348.

natal :

« Comme il y a des hommes-hyènes et des hommes-
panthères, je serai un homme-juif
un homme-cafre
un homme-hindou-de-Calcutta
un homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas

l'homme-famine, l'homme-insulte, l'homme-torture
on pouvait à n'importe quel moment le saisir le rouer
de coups, le tuer – parfaitement le tuer – sans avoir
de compte à rendre à personne sans avoir d'excuses à
présenter à personne
un homme-juif
un homme-pogrom
un chiot
un mendigot »⁴⁶⁴.

Le poète établit une liste en attribuant aux hommes des caractéristiques fondées sur des croyances au départ par les « hommes-hyènes » qui sont en quelque sorte des loups-garous dans la tradition soudanaise. Il s'agit de monstres humains qui dévorent. De la même manière pour « les hommes-léopard », il y a ce principe de l'animal et de l'homme. Ainsi, l'homme entretient des relations avec l'animal au point où il est question d'une métamorphose totale ou non, mais qui montre une certaine sauvagerie de l'homme. Ces métamorphoses, le poète les emploie peut-être afin de montrer une certaine barbarie dans son œuvre puisqu'il termine cette sorte de liste par quatre noms dont les deux premiers s'opposent. Le pogrom est un terme qui désigne des attaques menées

464 Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présences africaines, 1983, p20.

contre les Juifs. De cette manière, Aimé Césaire dévoile aussi que l'homme est à la fois « un chiot », « un mendiant » et un monstre. La réalité de la violence entre les hommes est révélée par une surréalité des métamorphoses. Cet extrait du *Cahier d'un retour au pays natal* montre que la vision poétique éclate en plusieurs composantes qui rejoignent le même sens ici. Il se trouve derrière cet extrait un discours qui défend les opprimés.

Dans la poésie de la négritude, il existe aussi des relations entre l'homme et le divin. C'est Aimé Césaire qui le manifeste dans *Cahier d'un retour au pays natal* :

« faites-moi rebelle à toute vanité, mais docile à son
génie
comme le poing à l'allongée du bras !
Faites-moi commissaire de son sang
faites-moi dépositaire de son ressentiment
faites de moi un homme de terminaison
faites de moi un homme d'initiation
faites de moi un homme de recueillement
mais faites aussi de moi un homme d'ensemencement »⁴⁶⁵

Le poète s'adresse apparemment à Dieu par l'impératif « faites ». Le nom Dieu n'est jamais mentionné mais c'est le nom « prière » qui indique que le poète peut s'adresser à Dieu dans le vers suivant : « et voici au bout de ce petit matin ma prière virile ». Cette prière du poète demande de le transformer en homme ayant presque une toute puissance. Il souhaite être celui qui commence et qui termine : « faites de moi un homme de terminaison / faites de moi un homme d'initiation ». Ainsi, il est peut-être à comprendre que l'homme qu'il était n'est plus, à ce moment-là du *Cahier d'un retour au pays natal*. C'est sans doute ce qui constitue un changement spirituel de la part du

465 Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présences africaines, 1983, p49.

poète qui refuse de s'enfermer dans la haine du passé envers les colonisés. D'ailleurs, la suite du poème vient confirmer cette idée.

« Mais les faisant, mon cœur, préservez-moi de toute
haine
ne faites point de moi cet homme de haine pour qui
je n'ai que haine
car pour me cantonner en cette unique race
vous savez pourtant mon amour tyrannique
vous savez que ce n'est point par haine des autres
races
que je m'exige bêcheur de cette unique race
que ce que je veux
c'est pour une faim universelle
pour la soif universelle »⁴⁶⁶

Le poète précise que son intérêt n'est pas de sombrer dans la haine mais d'être celui qui va nourrir tout le monde de manière métaphorique, par la parole. Aimé Césaire emploie d'ailleurs les expressions « faim universelle » et « soif universelle ». Le poète prend conscience que son écriture résonne pour tous. Cela ne signifie pas que le passé de la colonisation est oublié. Le poète émet le vœu de ne pas enfermer sa poésie dans le passé par les vers suivants : « pour me cantonner en cette unique race / vous savez pourtant mon amour tyrannique / vous savez que ce n'est point par haine des autres / races ». Une autre adresse à Dieu apparaît à plusieurs reprises dans le poème « Hossanas ao Hôssi Jesus » de José Craveirinha.

« Meu Hôssi carpinteiro

466 Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présences africaines, 1983, p49.

hoje técnicos samaritanos crismam
de radioactividade as pombas e as crianças
e o céu já é dos astronautas também
e na síntese de néomandamentos
rezamos a deuses século vinte
o nosso xicombelo :
- Senhores centuriões do ar
ou patrões tanto faz
fazei chegar às cidades
mais supersónico o míssil
e dai-nos a vossa bênção
instantânea paranóia
ultra dos átomos.
Àmen ! »⁴⁶⁷

(Mon dieu charpentier
aujourd'hui des techniciens samaritains baptisent
de radioactivité les colombes et les enfants
et déjà le ciel est également aux astronautes
et dans la synthèse des néo-commandements
nous adressons à des dieux du vingtième siècle
notre imploration :
- Messieurs les centurions de l'air
ou les patrons c'est du pareil au même
faites-nous arriver dans les villes
le missile le plus supersonique
et donnez-nous votre bénédiction
paranoïa instantanée

467 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p169.

des atomes ultra

Amen)⁴⁶⁸

Le titre du poème renseigne le lecteur sur la célébration de Jésus. Une célébration qui n'est pas sans évoquer la guerre par le terme « missile ». Le poète paraît informer « Jesus » de ce qu'il se passe sur la radioactivité. Mais, « Jesus » à qui devait s'adresser la prière est écarté au sixième vers cité par le pluriel « deuses ». Ces dieux du vingtième siècle sont les dieux de la science et non le Dieu spirituel. Le poète montre ainsi que les intérêts de la société dans laquelle il vit ont changé. Peut-être également qu'un peu d'ironie se lit dans les paroles poétiques de José Craveinha, à savoir que le poète demande à celui qu'il appelle le charpentier, c'est-à-dire Jésus, des « ultra dos átomos ». Les atomes ultra ou extrémistes évoquent sans doute l'extrémisme de la colonisation. Ici, ce n'est pas la relation entre l'homme et le divin qui est privilégiée mais plutôt cette distance qui s'est créée entre les deux.

Dans cette relation avec le divin, l'homme cherche peut-être des réponses sur ce qu'ils voient autour de lui. N'est-ce pas aussi une manière d'essayer d'expliquer l'invisible, c'est-à-dire ce que Léopold Sédar Senghor nomme les forces ? Ces forces, qui sont ce que ressent le poète de ce qui l'entoure et le rapprochement recherché avec le divin, donnent peut-être l'impression que le poète est au centre du monde dans lequel il vit. L'impression partagée par les attaches de l'homme et de l'environnement naturel, façonné par les hommes, ainsi que les relations entre l'homme et le divin offrent une image de totalité. L'homme est pris dans des relations. L'homme n'est pas le miroir du macrocosme puisqu'il ne contient pas l'intégralité du macrocosme mais seulement les relations, les liens étroits qu'il entretient avec lui. Il n'est donc pas un microcosme qui serait le miroir d'un macrocosme.

Ainsi, des auteurs considèrent que l'homme est un microcosme parce qu'ils se placent de

468 Traduction personnelle.

l'extérieur et l'homme se prend pour objet sans se voir en train de se regarder. L'image du microcosme attribuée à l'homme serait une sorte de réplique d'un monde plus grand. Cependant, si avec la notion de monde c'est l'idée d'un tout que l'homme forme à lui seul qui se dégage, cela revient à se concentrer sur le fait que l'homme deviendrait une sorte de réceptacle de ce qui l'entoure. Les relations de réciprocité entre l'homme et d'autres éléments seraient alors écartées. Cette image de l'homme microcosme n'est pas contemporaine si l'on lit l'article « L'homme et le cosmos à la Renaissance » dans la revue *Diogène*. L'auteure Ornella Pompeo Faracovi établit la diachronie de l'image homme-cosmos. Elle remonte au Moyen Age voire à l'Antiquité pour montrer que l'homme est au centre de l'attention et qu'il était considéré comme un miroir du monde. Mais, cette conception de l'homme est écarté chez les auteurs à l'étude puisqu'il apparaît des manifestations de l'homme dans le monde et des manifestations du monde dans l'homme.

Une autre manifestation de la relation entre l'homme et le divin est présente chez José Craveirinha dans le poèmes « 3 dimensões ». Le poète exprime le fait que le dieu peut être en chaque homme en les assimilant à celui-ci.

« Na cabina
o deus da máquina
de boné e ganga
tem na mão o segredo das bielas.

Na carruagem
o deus da primeira classe
arquitecta projectos no ar condicionado.

E no ramal
- pés espalmados no aço dos carris -
rebeta pulmões o deus

negro da zorra. »⁴⁶⁹

(Dans la cabine
le dieu de la machine
en casquette et en jean
a dans la main le secret des bielles.

Dans le wagon
le dieu de la première classe
imagine des projets sur l'air conditionné.

Et sur son tronçon
- pieds écartés sur l'acier des rails -
il fait éclater ses poumons le dieu
noir de la grue)⁴⁷⁰

Si l'image du dieu est contenue dans les hommes, c'est que de l'homme ressort une certaine puissance. Pendant un certain temps, il a un pouvoir sur les autres hommes. C'est en tout cas ce que suggèrent les vers de José Craveirinha. Le dieu de la machine est celui qui guide les hommes sur la ligne droite dessinée par les rails. Mais, dans ces vers, la spiritualité est écartée puisqu'il n'est pas question d'esprit, à moins qu'une sorte d'esprit de dieu transparaisse dans l'homme. Le poète Léopold Sédar Senghor est celui qui évoque le plus explicitement la spiritualité lorsqu'il écrit :

« Je ne sais en quels temps c'était, je confonds toujours
l'enfance et l'Éden

469 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p71.

470 Traduction personnelle.

Comme je mêle la Mort et la Vie – un pont de douceur
 les relie.
 Or je revenais de Fa'oye, m'étant abreuvé à la tombe
 solennelle
 Comme les lamantins s'abreuvent à la fontaine de
 Simal.
 Or, je revenais de Fa'oye, et l'honneur était au zénith
 Et c'était l'heure où l'on voit les Esprits, quand la
 lumière est transparente
 Et il fallait s'écarter des sentiers, pour éviter leur main
 fraternelle et mortelle.
 L'âme d'un village battait à l'horizon. Était-ce des
 vivants ou des Morts ? »⁴⁷¹

Les « Esprits » évoqués par le poète sont à la fois angoissants et apaisants. Cette dualité particulière marque les quelques vers cités. De plus, la caractéristique rassurante des « Esprits » est presque inquiétante dans les deux vers « Et il fallait s'écarter des sentiers, pour éviter leur main / fraternelle et mortelle ». Le fait de devoir « s'écarter pour éviter une main fraternelle » inscrit les « Esprits » dans une frontière entre « la Mort et la Vie ». Et c'est justement cette question qui arrive en fin de strophe : « L'âme d'un village battait à l'horizon. Était-ce des / vivants ou des Morts ? ». L'âme s'entend puisqu'elle bat. Elle possède ainsi un rythme, mais le rythme est-il un rythme de vie ou de mort ? Le poète l'exprime : « je ne sais en quels temps c'était, je confonds toujours / présent et passé / Comme je mêle la Mort et la Vie – un pont de douceur / les relie ». Cette confusion se retrouve encore dans le début du vers « l'âme d'un village battait à l'horizon. Était-ce des / vivants ou des Morts ? » puisque le terme « horizon » place de manière lointaine dans l'espace et le temps la vie et la mort. Ainsi la destruction du monde connu autour de nous et la création d'un monde

471 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p154.

poétique qui fait paraître des relations entre l'homme et son environnement sont aussi contenues dans ce vers. De la sorte, la perpétuité de ce rythme de la vie et de la mort est annoncée.

Hormis le rythme cyclique et le rythme de « l'âme d'un village » qui peut être n'importe quel village par le déterminant indéfini « un », il y a la présence de deux personnifications par les majuscules accordées à « la Vie » et à « la Mort ». Il en est de même pour les « Esprits ». Le poète Léopold Sédar Senghor évoque dans les vers suivants du poème une sorte de renaissance à travers « la Vie » et « la Mort » :

« Ses mains polies me revêtirent d'un pagne de soie et

d'estime

Son discours me charma de tout mets délectable

- douceur du lait de la mi-nuit

Et son sourire était plus mélodieux que le khalam de

dyâli.

L'étoile du matin vint s'asseoir parmi nous, et nous

pleurâmes délicieusement.

- Ma sœur exquise, garde donc ces grains d'or, qu'ils

chantent l'éclat sombre de ta gorge. »

Cette renaissance ferait écho au fonctionnement du kaléidoscope, à savoir qu'à chaque nouvelle secousse c'est une création de combinaisons géométriques qui se forme. La Mort est personnifiée par la figure de la « sœur » du poète. La mort possède une certaine clarté pour le poète qu'il dévoile par « l'éclat sombre de [sa] gorge ». Cette Mort est aussi mélancolique par son rythme que le poète associe à la Mort. Les vers « et son sourire était plus mélodieux que le khalam de / dyâli » évoquent un instrument de musique à cordes (« le khalam ») qui accompagne généralement

les élégies. Cette mélancolie jouée par « le dyâli », c'est-à-dire par un troubadour en quelque sorte, procure une émotion plus grande au poète : « son sourire était plus mélodieux que le khalam de / dyâli ». Ainsi, cette dualité qui apparaissait au début de la lecture s'efface pour offrir au lecteur une image d'une douceur de la Mort.

La vie qui est finie trouve une certaine beauté dans les mots du poète et la Mort accompagne le poète dans les pleurs. L'expression « l'étoile du matin » peut être comprise comme le retour de la vie, mais elle est surtout la marque de la clarté évoquée plus haut. Et c'est cette clarté qui entoure les « Esprits » dont parle le poète « quand la clarté est transparente ». Le *Trésor de la langue française* donne plusieurs définitions du nom « esprit ». La première définition attribue le sens de « souffle » à l'« esprit ». Elle est fondée sur l'étymologie du nom qui est issu du latin *spiritus* signifiant « principe de vie, âme ». Le souffle peut être à la fois celui de la vie et le souffle créateur qui est inspiré par Dieu. La deuxième définition révèle une « substance, [une] émanation de certains corps comparables, par leur subtilité, au vent, au souffle de la respiration, à une flamme ». Le terme « émanation » reste assez vague. D'autres définitions présentent des termes vagues comme « vapeur subtile », « agents de la vie et du sentiment ». La seconde expression apparaît dans la définition suivante : « éléments de matière très subtile, légère, chaude, mobile et invisible, considérés comme les agents de la vie et du sentiment qu'ils portent dans les différentes parties du corps qu'ils animent ». Les esprits seraient matériels dans le sens où ils sont des « éléments de matière ». Cependant, c'est leur mobilité, leur légèreté, leur invisibilité qui portent à croire que les esprits n'ont pas de forme qui leur est propre. De plus, le verbe « animent » à la fin de la définition fait penser à l'âme qui vient du latin *anima* ayant pour premier sens dans le *Trésor de la langue française* d'être un « principe de vie ». Or ce « principe de vie » était déjà la première définition du nom esprit. Ainsi, l'âme et l'esprit deviennent des synonymes.

Mais que l'âme soit le synonyme du nom « esprit » donné dans la première définition de

l'esprit importe peu puisque ce qui intéresse les poètes est l'invisibilité du « souffle », de l'« émanation », de la « vapeur » qui agit comme une force dans les éléments du monde. C'est ce qui anime justement le monde qui devient la source d'inspiration poétique. Peut-être est-ce aussi en lien avec la place du corps dans la poésie des auteurs à l'étude dans le sens où c'est par le corps que l'on ressent ces forces, ces esprits, ces vapeurs ? La poésie d'Aimé Césaire, de Léopold Sédar Senghor et de José Craveirinha est donc sensible pour montrer les forces ressenties par le poète que celui-ci essaie de transmettre au lecteur. La spiritualité se situe en ce point précis. Un poème d'Aimé Césaire porte d'ailleurs le titre de « transmission » :

« le surplus

je l'avais distribué aux rides des chemins

à l'acharnement des ravins

les forces ne s'épuisent pas si vite

quand on n'est que le dépositaire fragile.

qui combien aux prix de quels hasards

les avaient amassées ?

un signe

un rien

une lueur au bas du ciel

une flamme née du sol

un tremblement de l'air

le signe que rien n'est mort

je hurlais :

vous n'avez pas le droit de laisser couper

le chemin de la transmission

je hurlais :

la bouffonnerie des neurones

suffit à mettre hors de cause l'état de la caldeira

je hurlais au violent éclatement

cependant le temps me serpait dur

jusqu'à la racine intacte. »⁴⁷²

Premièrement, dans ce poème le terme « surplus » étonne mais n'est peut-être pas sans rappeler l'idée de surréalité qui, s'il est possible de le dire ainsi, se vit dans l'écriture poétique sensible. Cette surréalité concerne les forces contenues dans les objets du monde ou encore les esprits, les vapeurs, les souffles ou les principes de vie. Le poète se place en « dépositaire fragile » des forces qu'il récupère, qu'il amasse. Et ces forces, comme il le précise dans une énumération verticale les mettant en valeur, sont de petits objets auxquels le poète prête une attention :

« un signe

un rien

une lueur au bas du ciel

une flamme née du sol

un tremblement de l'air

le signe que rien n'est mort »

Les forces qui ne sont pas visibles sont existantes pour le poète puisque ce qu'il observe montre qu'elles sont présentes à la fin de l'énumération : « le signe que rien n'est mort. » Le poète explique également que chaque creux est rempli de forces : « le surplus / je l'avais distribué aux

472 Césaire, Aimé, *Cadastres suivi de Moi, Laminair*, Lonrai, Seuil, Poésie points, p134.

rides des chemins ». Il souhaiterait rester dans cette transmission sans qu'elle ne soit brisée, mais c'est « le temps » qui rompt cette transmission des forces. Dans cette transmission des forces au poète, celui-ci devient un végétal lorsqu'il évoque « la racine » au dernier vers du poème. Le temps est celui qui vient couper le poète de la terre : « cependant le temps me serpait dur / jusqu'à la racine intacte ». Le temps rappelle la mortalité de l'homme. Et le hurlement du poète montre peut-être un besoin vital d'être attaché à la terre, à ce qui l'entoure. C'est justement ce hurlement et ce désir de ressentir les forces dans le monde qui devient une source d'écriture, et si l'on en croit Rainer Maria Rilke, il s'agit de l'existence que vivrait le poète.

L'auteur en donne une définition où la finitude de celle-ci semble se lire en filigrane : « L'EXISTENCE du terrible dans chaque parcelle de l'air. Tu le respires avec sa transparence ; et il se condense en toi, durcit, prend des formes pointues et géométriques entre tes organes : car tous les tourments et toutes les tortures accomplis sur les places de grève, dans les chambres de la question, dans les maisons de fous, dans les salles d'opérations, sous les arcs des ponts arrière-automne : tous et toutes sont d'une opiniâtre indélébilité, tous subsistent et s'accrochent, jaloux de tout ce qui est, à leur effrayante réalité »⁴⁷³. Le « terrible » paraît être cette menace de la finitude de l'être humain. Ainsi, à certains moments, « L'Existence » surgit et rend présent de manière presque systématique l'idée de mort. La définition de « L'Existence » se poursuit par : « « Et lorsque le niveau monte au dehors, il s'élève aussi en toi, non pas dans les vases qui sont en partie en ton pouvoir, ou dans le flegme de tes organes les plus impassibles : mais il croît dans les vaisseaux capillaires, aspiré vers en haut jusque dans les derniers embranchements de ton existence infiniment ramifiée. C'est là qu'il monte, c'est là qu'il déborde de toi, plus haut que ta respiration, et, dernier recours, tu te réfugies comme sur la pointe de ton haleine. »⁴⁷⁴ Qu'il s'agisse de la mort ou de la prise de conscience de la sensation de son existence, c'est une expérience sensible. Cette expérience sensible entre la vie et la

473 Rilke, Rainer Maria, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, Brest, La Gibecière à Mots, 1875-1926, p73.

474 *Ibid.*

mort est aussi décrite par Léopold Sédar Senghor à plusieurs moments dans le poème « Dans la nuit abyssale » :

« La plume du talbé chantait tes cils, l'odeur des parche-
mins teignait tes mains
Mieux que henné mieux qu'antimoine. Était-ce toi la
négresse aux yeux verts, Soyan ?
Contre l'épaule de la Nuit cubaine, si j'ai pleuré sur tes cheveux fanés !
Prêtresse du Vaudou en l'Île Ensorcelée, mais souviens-toi du victime
Aux yeux droits et froids de poignards. Sous l'ombrage
lilial d'Ambroise poétesse
Tu m'as filé souvent des *blues*. Ah ! La voix de lumière
et son halo de sang !
Les ombres transparentes des chantres royaux pleu-
raient au son de la trompette. »⁴⁷⁵

Le thème du temps qui passe est présent dans ces quelques vers et avec lui est aussi présent le thème de l'existence qui y prend son sens. La sensation des forces dans le monde est en lien avec le sentiment d'existence. Bien que Rainer Maria Rilke ne définisse pas uniquement le sentiment d'existence mais l'existence, ce sentiment d'existence est présent aussi chez Léopold Sédar Senghor. Dans les vers cités de « Dans la nuit abyssale », le poète établit un lien entre le temps qui passe, la nostalgie et l'idée de mort par les expressions « tes cheveux fanés », « aux yeux droits et froids de poignards » et « tu m'as filé souvent des *blues* ». De plus, par le nom « *blues* » en italique, le poète fait entrer la musique dans le sentiment d'existence. Revient ensuite la transparence comme cela était le cas dans un autre poème de Léopold Sédar Senghor, à savoir *Je ne sais en quels temps* dans les vers suivants : « Et c'était l'heure où l'on voit les Esprits, quand la/ lumière est transparente ».

475 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p189.

C'est le retour du thème du temps et peut-être de la spiritualité puisque « Dans la nuit abyssale » se trouvent « les ombres transparentes des chantres ». Ce sentiment d'existence est celui qui est propre à l'homme mais aussi celui qui dévoile qu'il y a dans notre monde une part d'invisible lié au sensible.

Cet invisible lié au sensible a été développé dans le numéro 87 de la revue *Les études philosophiques* de 2008. L'article « Pour une métaphysique de la présence » de Gerhard Huber dévoile les manifestations de l'être dans un rapport au monde : « le rapport que l'homme entretient avec le monde a un double caractère : c'est un rapport physico-matériel, mais c'est aussi et surtout un rapport de connaissance. Le corps humain est une réalité spatio-temporelle et, par-là, une particule, le *hic et nunc*, de notre monde. D'autre part, je suis en relation cognitive avec le monde qui est là pour moi : à chaque instant de mon existence réveillée, j'ai connaissance de ce monde d'une manière ou d'une autre et je peux en prendre conscience ». Le corps entretient des rapports d'espace et de temps avec le monde. Il en est une infime partie mais n'est pas à détacher de celui-ci. L'être est à appréhender dans sa totalité, c'est-à-dire dans son rapport avec le monde. C'est aussi la raison pour laquelle la distinction entre ce qui appartient au monde et ce qui est propre à l'homme est complexe voire presque insensée dans la considération des relations qu'ils entretiennent l'un et l'autre. Ce serait donc ce rapport qui se manifesterait à l'homme dans le sentiment d'existence. De la sorte, la métaphore de l'écriture poétique kaléidoscopique des auteurs à l'étude reprend cette idée selon laquelle chaque élément est visible physiquement mais s'appréhende au premier regard dans une vision d'ensemble, c'est-à-dire dans une combinaison.

Cependant, l'écriture poétique est plus recherchée puisqu'il s'agit pour les poètes de révéler l'invisible en plus du visible. Le poème « Naissances » d'Aimé Césaire fait part de cet invisible et du fait par conséquent que des objets visibles ne se définissent pas uniquement selon ce que l'on voit. De plus, la première strophe du poème évoque la présence du poète au monde à travers la

métaphore de l'« eau stagnante ».

« Rompue.
Eau stagnante de ma face
sur nos naissances enfin rompues.
C'est entendu,
dans les stagnantes eaux de ma face,
seul,
distant,
nocturne,
jamais, jamais,
je n'aurai été absent ».

La fin du poème dévoile, quant à elle, la transformation que fait le poète. Il est celui qui rend visible l'invisible.

« ne soufflez pas les poussières ;
tout sera rythme visible,
et que reprendrions-nous ?
Pas même notre secret.
Ne soufflez pas les poussières
Une folle passion toujours roide étant ce par quoi tout
sera étendu,
ce seront plus que tout escarboucles émerveillables
pas moins que l'arbre émerveillé
arbre non arbre
hier renversé

et vois,
les laboureurs célestes sont fiers d'avoir changé
ô laboureurs labourants
en terre il est replanté
le ciel pousse
il contre-pousse

arbre non arbre
bel arbre immense

le jour dessus se pose
oiseau effarouché »⁴⁷⁶

Le deuxième vers cité fait apparaître l'adjectif « visible » qui qualifie le « rythme » qui est invisible. Puis la « folle passion toujours roide » est pour le poète ce qui cache que tout va se transmettre : « une folle passion toujours roide étant ce par quoi tout sera / étendu ». Et c'est précisément à partir de ce moment des strophes citées que la vision du poète intervient. Cette vision est soit uniquement celle du poète soit un impératif adressé au lecteur voire les deux à la fois. Si c'est un impératif, il reste étonnant dans la mesure où le verbe précédent à l'impératif était « soufflez ». Il est ainsi plus logique de penser par analogie qu'il s'agit de la vision du poète. De plus, cette vision saisit les éléments du monde non pas comme ce qu'ils paraissent être au premier regard, mais elle les saisit en les décrivant : « arbre non arbre / hier renversé » et « arbre non arbre / bel arbre immense ». Le poète va jusqu'à pleinement saisir les éléments du monde, c'est-à-dire avec leurs contraires : « le ciel pousse / il contre-pousse ».

Si Aimé Césaire évoque le « rythme visible », José Craveirinha va jusqu'au son pour caractériser sa mère qui est sa terre natale. La première strophe du poème « Sangue da minha mãe »

476 Césaire, Aimé, *Cadastre suivi de Moi, Laminaires...*, Lonrai, Seuil, 2006, p87.

révèle ce son et un rythme par la répétition de « xigubo ».

« Xipalapala está chamar
oh, sangue de minha Mãe
xigubo vai começar
xigubo vai rebentar
e xipalapala está chamar sangue de minha Mãe ! »⁴⁷⁷

(la corne de l'antilope pala-pala est en train appeler
oh, sang de ma Mère
xigubo va commencer
xigubo va éclater
et la corne de l'antilope pala-pala est en train appeler sang de ma Mère)

La lecture de l'Afrique comme mère du poète est présente dans le poème « Africa » à travers l'expression suivante : « Em meus lábios grossos fermenta / a farinha do sarcasmo que coloniza minha Mãe Àfrica »⁴⁷⁸ (« Dans mes grosses lèvres fermente / la farine de sarcasme qui colonise ma Mère Afrique »). Ainsi, par analogie, s'établit la référence de l'Afrique derrière le nom « Mãe ». Dans les vers cités du poème « Sangue da minha mãe », c'est le son de la corne qui permet de commencer la danse guerrière qui porte le nom de « xigubo ». La deuxième strophe est construite de la même manière, c'est-à-dire par la répétition du nom « xigubo » :

« Oh, sangue de minha Mãe
xigubo está chamar
xigubo está chamar
e eu vou entrar no xigubo sangue de minha Mãe ! »

477 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p143.

478 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p13.

(Oh, sang de ma Mère
xigubo est en train appeler
xigubo est en train appeler
et je vais entrer dans le xigubo sang de ma Mère!)

C'est ainsi le son qui appelle le rythme et le sang du poète. Le poète entre dans le « xigubo » comme s'il était en communion avec le rythme. Cette communion se traduit également par un accord presque charnel puisque le poète fait apparaître l'expression « sang de ma Mère ». Cette relation du poète, de l'homme qui le place dans le rythme, dans les éléments qui l'entourent et dans la prise de conscience de lui-même à travers les sensations donnerait un sens métaphysique à la poésie des auteurs à l'étude. Entre le visible et l'invisible, l'homme est dans ces relations. L'invisible peut être de source divine ou au contraire être ramené sous l'appellation de « forces éruptives » chez Léopold Sédar Senghor sans pour autant appartenir à la sphère de la spiritualité. Les esprits sont aussi peut-être une manière d'évoquer des forces dans le monde qui lient l'homme à ce dernier.

2. Les connexions physiques et spirituelles de l'homme et du monde

2.1 Une relation ambiguë avec la métaphysique

Avant d'étudier le principe de la métaphysique en lien avec la poésie de la négritude des trois auteurs à l'étude, il est peut-être nécessaire de savoir si les poètes ont pris position concernant ce principe philosophique. C'est Aimé Césaire qui a prononcé quelques mots sur ce sujet dans son ouvrage *Discours sur le colonialisme* :

« La Négritude à mes yeux n'est pas une philosophie.

La Négritude n'est pas une métaphysique.

La Négritude n'est pas une prétentieuse conception de l'univers. »⁴⁷⁹

Le poète semble nier des relations entre « la Négritude » et ce que l'on a pu lui attribuer comme lecture. Celle-ci ne se réduirait pas à une lecture philosophique et n'aurait pas la prétention de s'ériger en tant que concept philosophique. La métaphysique étant définie dans le *Trésor de la langue française* comme la « partie fondamentale de la réflexion philosophique qui porte sur la recherche des causes, des premiers principes ». Ainsi, elle englobe les relations de l'homme avec le monde et les relations de l'homme et de Dieu. C'est en tout cas le souhait de connaître l'homme et sa place dans le monde qui pousse la réflexion métaphysique. Alors, il serait possible d'après les analyses précédentes des poèmes d'Aimé Césaire, de Léopold Sédar Senghor et de José Craveinha de penser que la poésie de la négritude de ces auteurs est en partie liée à la métaphysique. Il semble plutôt que ce rejet de la désignation de la négritude comme une philosophie ou une métaphysique soit lié à la volonté d'attribuer à cette négritude un sens plus large, plus étendu. En d'autres termes, la négritude serait une pensée qui ne se réduirait pas à *une* métaphysique, en prenant le déterminant dans le sens numéral, et en concevant la métaphysique rejetée comme un système philosophique. Or, la notion de système implique par définition une fixité, une permanence qui sont incompatibles avec la conception de la négritude comme une dynamique.

La métaphysique expliquerait tout sur le monde dans lequel nous vivons en le concevant à partir du suprasensible, des principes qui expliquent l'expérience tout en la dépassant. Or, les poètes à l'étude manifestent un vif intérêt pour le sensible dans leurs poèmes. L'ouvrage *La métaphysique*

479 Césaire, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, suivi de « *Discours sur la Négritude* », Paris, Présence Africaine, 2011, p82.

d'Élie During présente la métaphysique comme étant le principe philosophique qui nie le sensible : « Et cependant, pensé dans sa radicalité, l'arrière-fond des choses est un au-delà vide, sans contenu, une pure négation du phénomène sensible »⁴⁸⁰. L'auteur met en garde sur l'extrémité de la métaphysique car elle éloigne l'homme de l'expérience sensible dès lors qu'il se met à réfléchir sur cette expérience.

Pour lui, il s'agit plutôt de prendre conscience qu'une part du monde ne peut pas se définir par la connaissance. Il précise ainsi que ce qu'il appelle « l'au-delà de la conscience », à savoir ce que la conscience ne peut expliquer. Mais bien plus qu'une impossibilité d'expliquer « l'au-delà de la conscience », ce dernier, un peu plus loin dans l'explication, est pour l'auteur un vide : « ce n'est pas quelque chose d'inconnu, mais quelque chose d'inconnaissable, ou plutôt *l'inconnaissable fait chose*, le vide ou l'au-delà qui borde toute connaissance ». Ainsi, si « *l'inconnaissable fait chose* » c'est qu'il existe sans l'homme et n'est pas lié à celui-ci. Cet au-delà est ce à quoi le poète est parfois confronté lorsqu'il est question des forces invisibles du cosmos, c'est-à-dire de ce qui lie les éléments du monde entre eux. Cet au-delà de la conscience pourrait être ce qui a été nommé la transe, cet inconnu de la dépossession du corps. Cependant, la transe existerait-elle plutôt comme un objet ? Il faut bien l'intervention de la perception pour que la transe soit présente à l'homme. Ce qui est certain c'est que la transe est une perception particulière qui est aussi une forme de liberté poétique. Elle semble éclater les frontières des corps pour n'être presque qu'une pure sensation.

Dans ce cas, l'écriture poétique pourrait être le moyen de prendre connaissance de cette

480 During, Élie, *La métaphysique*, Paris, Garnier Flammarion, 1998, p161. L'auteur propose ici une définition du suprasensible à partir d'une explication d'un extrait de la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel (traduction de J.-P. Lefebvre, Aubier, 1991, p.141-142). Or, seule la métaphysique permet de penser le suprasensible, par définition. Ce dernier étant son objet propre, les problèmes qu'il recèle sont *in fine* ceux de la métaphysique. Ainsi, Hegel évoque l'écueil de la métaphysique qui nie le sensible et se vide en fin de compte de son contenu : « S'il n'y avait rien d'autre à tirer de l'intérieur et de la co-inclusion avec lui par l'intermédiaire du phénomène, il ne resterait plus qu'à s'en tenir à ce qui apparaît, au phénomène, c'est-à-dire à percevoir, à prendre pour vraie une chose dont nous savons qu'elle n'est pas vraie ; ou encore, pour que dans ce vide, qui est d'abord advenu comme vacuité des choses objectives, mais qui doit être pris lui aussi, *en tant que vacuité en soi*, pour la vidité de tous les rapports spirituels et des différences de la conscience en tant que conscience – pour que, donc, dans ce *vide intégral* qu'on appelle aussi *le sacré*, il y ait quand même quelque chose, il ne resterait plus qu'à le remplir avec des rêveries, c'est-à-dire avec des phénomènes que la conscience se produit à elle-même. »

transe, de cette perte de contrôle de soi. Mais cette connaissance de la perte de contrôle de soi est faussée par rapport à la distance temporelle qui se crée entre le vécu de la transe et la prise de conscience de celle-ci. Voici peut-être la distance qui se crée entre les poètes et la métaphysique. A aucun moment dans les poèmes ou dans les écrits des auteurs il n'est question de choses. Le poète ressent ce que Léopold Sédar Senghor nomme les forces. Ces forces sont perceptibles par l'homme. Et ces forces du monde se traduisent dans les mots. Aimé Césaire termine d'ailleurs son œuvre *Cahier d'un retour au pays natal* par ces quelques vers qui précisent que les forces sont contenues dans le monde et qu'elles sont contenues dans des mots particuliers :

« embrasse, ma pureté ne se lie qu'à ta pureté
mais alors embrasse
comme un champ de filaos
le soir
nos multicolores puretés
et lie, lie-moi sans remords
lie-moi de tes vastes bras à l'argile lumineuse
lie ma noire vibration au nombril même du monde
lie, lie-moi, fraternité âpre
puis, m'étranglant de ton lasso d'étoiles
monte, Colombe
monte
monte
monte

Je te suis imprimée en mon ancestrale cornée
blanche.
monte lécheur de ciel
et le grand trou noir où je voulais me noyer l'autre
lune
c'est là que je veux pêcher maintenant ta langue
maléfique de la nuit en son immobile verrition ! »⁴⁸¹

Le lecteur retrouve ce désir de lien entre le poète et le monde par la répétition de l'impératif « lie-moi ». Cet impératif semble adressé au vent puisque plus haut dans le poème se trouvent les vers suivants : « enroule-toi, vent, autour de ma nouvelle croissance » et « dévore vent ». De la sorte, le poète s'adresse à un élément du monde. Dans le poème, le « je » apparaît discrètement et fait référence au poète qui possède une langue poétique dont la source est contenue dans ces forces invisibles. Ce que le poète décrit, ce sont les manifestations des forces. Le poète se présente alors comme celui qui a la capacité de vivre ces forces au sens où il les ressent et souhaite ensuite les mettre en mots. Et c'est là sa lourde tâche de devoir dire à la fois l'invisible et l'énergie. C'est ce qui peut expliquer que le « je » est parfois la figure du poète et qu'il est, à d'autres moments, éclaté dans le monde végétal, animal, minéral. Par ailleurs, ce n'est pas pour autant qu'il perd une singularité. Il n'est pas nécessairement confondu avec le monde dans lequel il se trouve, ni avec les manifestations des forces du monde même si celle-ci semblent parfois le happer.

Le « je » en poésie peut être un « je » particulier du poète confondant ainsi l'auteur et le poète ou bien un « je » qui représente tous les poètes. Le premier cas, au contraire, donne l'impression que les poèmes écrits à la première personne du singulier seront plutôt tournés vers les

481 Césaire, Aimé, Cahier d'un retour au pays natal, Présence africaine, 1983, p64-65.

émotions et pourquoi pas vers une introspection. La poésie sera plus intérieure. Le poème « In memoriam » de Léopold Sédar Senghor laisse entrevoir par le titre une tension entre le passé de la colonisation et le présent.

« C'est Dimanche.

J'ai peur de la foule de mes semblables au visage de

 Pierre.

De ma tour de verre qu'habitent les migraines, les

 Ancêtres impatients

Je contemple toits et collines dans la brume

Dans la paix – les cheminées sont graves et nues.

A leurs pieds dorment mes morts, tous mes rêves faits

 poussière

Tous mes rêves, le sang gratuit répandu le long des

 rues, mêlé au sang des boucheries.

Et maintenant, de cet observatoire comme de banlieue

Je contemple mes rêves distraits le long des rues,

 couchés au pied des collines

Comme les conducteurs de ma race sur les rives de la

 Gambie et du Saloum

De la Seine maintenant, au pied des collines.

Laissez-moi penser à mes morts !

C'était hier la Toussaint, l'anniversaire solennel du

Soleil

Et nul souvenir dans aucun cimetière. »⁴⁸²

Le poète ayant été à Paris pour ses études paraît contempler la ville en songeant aux morts de l'esclavage oubliés. Le poète paraît également réfléchir sur sa place dans la ville et construit sa pensée par analogie aux « Ancêtres » : « Je contemple mes rêves distraits le long des rues,/ couchés au pied des collines/ Comme les conducteurs de ma race sur les rives de la Gambie et du Saloum ». Il semble se présenter dans un lignage. Cette inscription dans le temps, dans les pensées rejoint la métaphysique puisque ce qui semble s'apparenter à un constat sur l'oubli des morts interroge le lecteur sur les relations entre les territoires. Et les relations entre les territoires sont ici les relations sociales. Ce que le poète ressent est une expérience sensible qui montre un étonnement d'une fête catholique qu'est « la Toussaint » qui oublie des morts. D'ailleurs le déterminant possessif « mes » devant le nom « morts » est peut-être la manifestation dans le discours poétique de l'idée de frontières, dans la mesure où il instaure une partition entre le poète et ceux qui n'ont pas le même ressenti à l'égard de la colonisation. C'est aussi ce qui fait que le poème peut en partie se rapprocher de la métaphysique puisque cette idée de frontières engendre la notion d'espace. A celle-ci s'ajoute le temps par le lignage. Le poète est ainsi pris dans ces dimensions différentes, il est dans une perception du monde. Les derniers vers du poème montrent probablement, sans que cela ne soit la seule lecture possible, que la réflexion sur la perception est presque abandonnée afin de percevoir dans le lieu contemplé :

« Que de ma tour dangereusement sûre, je descende dans

la rue

482 Senghor, Léopold Sédar, *Œuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p11.

Avec mes frères aux yeux bleus

Aux mains dures. »

Ces derniers vers font entrevoir un espoir par l'appellation de « frères aux yeux bleus », désignant des hommes inconnus du poète. Léopold Sédar Senghor fait aussi apparaître le « je » singulier dans « Vertige » :

« Vertige !...

Dix-huit mille pieds à la verticale de Marrakech

L'Afrique me salue, je dis adieu à l'Europe.

D'abord j'ai salué l'Afrique dessus le parallèle de

Bordeaux, et bien auparavant

Quand montaient à ma mémoire à mes narines

vibrantes, les peaux brunes odeur couleur de musc »⁴⁸³.

Le poète s'exprime en son nom pour montrer qu'il quitte son pays natal pour l'Europe. Le « je » est donc singulier ici. Cependant, le poète exprime sa nostalgie de l'Afrique à laquelle toute acculturation peut faire penser. Le « je » particulier peut être représentatif, par extension, de ceux qui ont subi une acculturation. Il peut aussi dans la même strophe passer du « je » individuel au « je » poétique représentatif des poètes dans les deux derniers vers cités. Ainsi, le « je » n'est pas figé. Il est lui aussi mouvant comme la poésie des trois auteurs à l'étude qui est nourrie du mouvement. Du même auteur, le poème « Printemps » présente un « moi » qui peut englober tous

483 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p246.

les hommes dans la strophe suivante :

« Cet oiseau jamais aperçu !

Et le printemps et mon amour.

Mes yeux qui s'éclairent, mes lèvres qui éclosent.

Mon corps... »⁴⁸⁴.

La sensation de renaissance du poète trouve un écho chez les lecteurs ayant déjà contemplé les manifestations du printemps puisque la suite du poème suggère un poète étendu dans l'herbe et observant le ciel à travers les feuillages des arbres. La renaissance n'est pas seulement propre à l'homme, elle est la renaissance de manière générale qui se décline en renaissance corporelle puisqu'elle est ressentie. Au moment de la lecture, les deux « je » peuvent se révéler tour à tour au lecteur. C'est peut-être justement parce que les deux « je » coexistent que le lecteur entre plus facilement dans les sensations données par le poème. Il est possible qu'une transposition s'opère chez le lecteur qui se sent proche des « je » et qui finit par sentir sa place de tout en mouvement. Chez Aimé Césaire, le « je » particulier se revendique en opposition à un groupe :

« je ne suis pas de ceux qui croient qu'une ville ne doit pas

s'élever jusqu'à la catastrophe encore un tour de rein

de cou d'étage ce sera le déclin du promontoire je ne

suis pas de ceux qui luttent contre la propagation du

taudis encore une tache de merde ce sera le marais vrai »⁴⁸⁵.

484 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p359.

De plus, le « je » qu'emploie Aimé Césaire est l'expression d'un « je » plutôt singulier qui marque une grande sensibilité du poète. Dans le même poème « La forêt vierge », le « je » devient un paysage dans les derniers vers :

« et c'est ainsi jusqu'à l'infini des fièvres la formidable
écluse de la mort bombardée par mes yeux à moi-
même aléoutiens qui de terre de ver cherchent parmi
terre et vers tes yeux de chair de soleil comme un
négrillon la pièce dans l'eau où ne manque pas de
chanter la forêt vierge jaillie du silence de la terre de
mes yeux à moi-même aléoutiens et c'est ainsi le saute-
mouton salé des pensées hermaphrodites des appels
de jaguars de source d'antilope de savanes cueillis
aux branches de mes yeux pour toi aussi aléoutiens
lancés à travers leur première grande aventure : la
cyathée merveilleuse sous laquelle s'effeuille une jolie
nymphé parmi le lait des mancenilliers et les accolades des sangsues fraternelles. »

Le « je » se transforme en paysage par l'expression « par mes yeux à moi-même aléoutiens ». L'adjectif « aléoutien » concerne les îles Aléoutiennes en Alaska. De plus le groupe prépositionnel « à moi-même » renvoie à l'idée du regardant regardé évoquée plus haut dans l'étude. A cela s'ajoute le fait que les frontières entre les paysages sont brisées puisque les yeux aléoutiens

485 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p46.

cherchent « vers tes yeux de chair de soleil comme un/ négrillon la pièce dans l'eau où ne manque pas de/ chanter la forêt vierge ». La « forêt vierge » figure un paysage plus tropical que les îles Aléoutiennes. Dans cette métaphore des yeux en paysage, les paysages se regardent et finissent par se mêler. C'est en tout cas ce que le poète présente par l'idée de « saute-mouton » et des « appels de jaguar ». En effet, dans les vers « et c'est ainsi le saute-/ mouton salé des pensées hermaphrodites des appels/ de jaguars de source d'antilope de savanes cueillis/ aux branches de mes yeux pour toi aussi aléoutiens » les yeux deviennent aussi un paysage pour celui qui les regarde. Ils agissent comme le miroir des espaces. Le lien avec l'homme et le paysage est ainsi conservé par les yeux et montre que l'homme est fait d'un foisonnement d'éléments du monde. De la sorte, faire une véritable distinction entre l'extérieur et l'intérieur, ici entre l'espace du dehors (le paysage) et l'espace intérieur (le sujet) est trop réducteur au regard des vers cités.

Dans l'ouvrage *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science* d'Emmanuel Kant, le philosophe explique les espaces par la notion de limite : « comme une limite est elle-même quelque chose de positif, qui appartient aussi bien à ce qu'elle enclôt qu'à l'espace situé à l'extérieur d'un ensemble donné, il y a donc bien une connaissance positive réelle à laquelle la raison ne prend part qu'en s'étendant jusqu'à cette limite, pourvu toutefois qu'elle ne tente pas de la transgresser, puisque, au-delà, elle trouve devant elle un espace vide dans lequel elle peut assurément penser des formes pour les choses, mais nullement les choses elles-mêmes »⁴⁸⁶. La limite est donc une notion indispensable pour penser les espaces mais une fois transgressée, elle est pour le poète une source de création immense. C'est l'autre qui fait que la frontière, la limite est brisée un instant pour le poète. Cependant, pour qu'elle soit brisée, transgressée, il faut qu'il y ait eu au préalable la pensée de la limite. La limite est aussi ce qui renvoie à deux espaces différents. Élie Durning analyse les propos d'Emmanuel Kant en précisant que la « limite ne dessine pas un dehors

486 Kant, Emmanuel, *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*, Paris, Vrin, 1993, p141.

absolu, mais un dehors relatif, elle est une limitation intrinsèque et donc d'une certaine manière une illimitation, un passage »⁴⁸⁷. Les espaces qui paraissent aux confins d'autres espaces en viennent à communiquer entre eux par cette notion de limite transgressée. De plus, Aimé Césaire mentionne différents espaces liés aux yeux, à savoir les « îles Aléoutiennes » et la « forêt vierge ». La création poétique est de ce fait étendue si les limites sont brisées entre les espaces. Les limites ont déjà en partie été transgressées par les corps humains, les végétaux et les animaux.

Dans le poème *Les pur-sang*, plusieurs vers font apparaître la première personne du singulier en lien avec le monde. Le « je » se transforme en monde, comme si tous les espaces étaient englobés dans le « je » :

« A mesure, que se mourait tout chose,

Je me suis, je me suis élargi – comme le monde -

et ma conscience plus large que la mer !

Dernier soleil.

J'éclate. Je suis le feu, je suis la mer ?

Le monde se défait. Mais je suis le monde

La fin, la fin disions-nous.

Quelle sottise Une paix proliférante

d'obscures puissances. Branchies opacules

palmes syrinx pennes. Il me pousse

invisibles et instants par tout le corps,

487 During, Élie, *La métaphysique*, Paris, Garnier Flammarion, 1998, p154.

secrètement exigés, des sens,

et nous voici pris dans le sacré

tourbillonnant ruissellement primordial

au recommencement de tout. »⁴⁸⁸

Le « je » et les sensations de ce « je » sont associés à une mort et à une renaissance. L'intensité des sensations dépendrait de ce mouvement. Le poète lie également cette alternance de la mort et de la renaissance à un « tourbillonnement primordial », c'est-à-dire au sens de « tourbillonnement » premier. Celui-ci permettrait une redécouverte des sensations. Et si l'on considère la définition du terme « sacré » employé par le poète, il y a l'idée que le sacré est ambigu puisqu'il « inspire crainte et respect ». Mais le sacré appartient aussi à la sphère du divin. *Le Trésor de la langue française* donne la définition suivante : il « appartient à un domaine séparé, inviolable, privilégié avec la divinité et inspirant crainte et respect ». Aussi, le sacré fait-il sans doute partie de l'idée de limite à explorer. A regarder les noms des divinités dans les poèmes de Léopold Sédar Senghor, il semblerait en effet qu'il s'agisse d'une expérience sensible aussi. Le poème *Tam-tam II* d'Aimé Césaire vient aussi confirmer cette pensée puisque la transe du poète se termine par le dernier vers « alleluiah ». Le poème d'Aimé Césaire paraît présenter une « mort renaissance » si l'on emprunte l'expression à Léopold Sédar Senghor dans son poème « Je lis « miroirs » ». Dans le poème d'Aimé Césaire, l'éclatement qui mène à la transformation du « je » en monde est considéré non comme une fin dans un espace vide mais plutôt comme ce qui permet au poète de ressentir ce qui l'entoure dans un tumulte : un « tourbillonnant ruissellement primordial/ au recommencement de tout ».

488 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p18.

Pour en revenir à l'expression de Léopold Sédar Senghor, la « mort renaissance » est sans doute à la fois le passage de l'homme au poète plus sensible à ce qui l'entoure, comme le passage à une création dans un perpétuel recommencement au sens métaphorique de la « mort renaissance ». De ce fait, c'est l'idée d'infini qui se dissimule dans les vers des poètes à l'étude. C'est d'ailleurs en lien avec l'idée d'infini qu'Emmanuel Lévinas définit la sensibilité. Selon lui, « on ne connaît pas, on vit les qualités sensibles : le vert de ces feuilles, le rouge de ce couchant. Les objets me *contentent* dans leur finitude, sans m'apparaître sur un fond d'infini. Le fini sans l'infini, n'est possible que comme contentement. Le fini comme contentement est la sensibilité. La sensibilité ne constitue pas le monde, parce que le monde dit sensible n'a pas pour fonction de constituer une représentation, mais constitue le contentement même de l'existence, parce que son insuffisance rationnelle ne ressort même pas dans la jouissance qu'il me procure »⁴⁸⁹. Le philosophe fait intervenir les notions de finitude et d'infini. Il estime que la sensibilité est ce qui se vit perpétuellement et que la pensée de la sensibilité fait entrer cette dernière dans une finitude. A nouveau, l'idée de la frontière intervient. Et elle intervient parce que la sensibilité marque aussi un passage dans la mesure où elle éloigne, le temps des sensations, la pensée des sensations. L'état de transe évoqué en amont dans l'étude serait alors une sorte de sensibilité pure puisque en plus de se détacher de la pensée, elle est une perte de contrôle par l'envahissement des sensations vers un au-delà.

L'infini et la frontière sont liés. Léopold Sédar Senghor dévoile la transgression de la frontière comme la manifestation de la sensibilité dont parle Emmanuel Lévinas. Le poème « Je lis « miroirs » » porte en son titre l'idée de la réflexion et non l'essence des choses. Ainsi, le poète et l'homme, par conséquent, n'établit pas « une représentation » du monde comme le souligne Lévinas, il est plongé dans ses sensations qui lui renvoient un appel incessant de celles-ci.

489 Lévinas, Emmanuel, *Totalité et infini*, Sarthe, biblio essais, 1971, p143.

« Je lis *Miroirs*, un roman un poème, un drame je ne sais

Miroirs comme la *Source* autrefois, voilà combien

d'années ?...

« Mais que pensera-t-elle ?... Qui reconnaîtra-t-elle ?...

Se reconnaîtra-t-elle ?... »

Semblable, toutes choses étant égales et n'étant pas

égales »⁴⁹⁰.

Le miroir est ce qui renvoie l'image des objets, des choses. Les interrogations du poète montrent que la perception paraît changer sur le reflet de la personne qui se regarde. La pensée vient s'ajouter à l'observation face au miroir et modifie ainsi l'idée que l'on a de soi. Le dernier vers cité reprend l'idée que ce qui se reflète est « semblable » sans l'être véritablement puisque en filigrane apparaît la notion de temps dans le regard que l'on porte sur soi dans un miroir. Le poème de Léopold Sédar Senghor se poursuit et présente à nouveau la frontière comme une limite floue. Ainsi, dans les derniers vers, le poète va jusqu'à briser la frontière entre la mort et la vie :

« Ce roman qui est poème, ce poème qui est drame : ta

beauté nue

Foudroie quand je te cherche, par-delà ton corps

harmonieux

Dans le déchirement qui m'ouvrira l'aorte

L'identité primordiale de la même mort renaissance. »

490 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p256.

L'expression « la même mort renaissance » du dernier vers mène presque à la confusion de la mort et de la vie. Cette « mort renaissance » paraît ainsi infinie à chaque fois que le sujet s'observe dans un miroir en réfléchissant sur ce qu'il est. C'est d'ailleurs la pensée d'Emmanuel Lévinas lorsqu'il précise que « les traits de la limitation et de la finitude que prend la séparation, ne consacrent pas un simple « moins » intelligible à partir de l' « infiniment plus » et de la plénitude sans défaillance de l'infini ; ils assurent le débordement même de l'infini »⁴⁹¹. Certes, le philosophe applique cette pensée à la relation sociale, cependant, la « mort renaissance » chez Léopold Sédar Senghor est aussi la manifestation de l'infini et la « plénitude » du retour à « l'identité primordiale ». La « plénitude » peut aussi être cette recherche permanente des sensations puisqu'elle est aussi ce qui permet d'éprouver l'existence, comme cela a été vu auparavant dans la sous-partie.

José Craveirinha écrit dans son poème « Manifesto » ce en quoi le « je » traduit par moi peut se transformer. Les frontières entre les espaces sont une nouvelle fois transgressées et le « eu » devient infini dans le sens où il se métamorphose en ce qu'il voit, en ce qu'il sent.

« Eu tambor

Eu suruma

Eu negro suaili

Eu Tchaca

Eu Mahazul e Dingana

Eu Zichacha na confiança dos ossinhos mágicos do tintlholo

Eu insubordinada árvore da Munhuana

Eu tocador de presságios nas teclas das timbilas chopes

491 Lévinas, Emmanuel, *Totalité et infini*, Sarthe, biblio essais, 1971, p325.

Eu caçador de leopardos traiçoeiros

Eu xiguilo no batuque »⁴⁹².

(Moi tambour

Moi cannabis

Moi nègre Swahili

Moi Tchaca

Moi Mahazul et Dingana

Moi Zichacha dans la confiance des os magiques de tintlholo

Moi arbre insurgé de Munhuana

Moi joueur de présages sur les touches de xylophone

Moi chasseur de léopards sournois

Moi xiguilo sur le tam-tam)⁴⁹³.

Deux termes n'ont pas été traduits : « tintlholo » signifiant un ancêtre religieux mozambicain et « xiguilo » qui est le nom d'une danse guerrière. José Craveirinha met en scène un poète qui est à la fois instrument de musique, danse, végétal, et il est aussi celui qui fait résonner les signes de l'avenir. De plus, le xylophone est un instrument de percussion comme l'est le tam-tam. La résonance est aussi ce qui dépasse les frontières puisque le son se propage. Le titre du poème, « Manifesto », fait penser au lecteur que José Craveirinha décrit peut-être le rôle du poète si le titre a le sens d'une proclamation qui attire l'attention du lecteur afin de l'informer de ce que le poète est capable de ressentir profondément. Le titre du poème peut aussi signifier que José Craveirinha

492 Craveirinha, José, *Obra Poética*, Lisboa, Caminho, 1999, p33.

493 Traduction personnelle.

évoque ce qui est manifeste, c'est-à-dire ce qui est évident. Le « moi » de José Craveirinha semble un « moi » à la fois particulier et représentatif des poètes. Cependant, ce « je » particulier se confond avec les éléments du monde. C'est en cela que le lecteur a cette impression parfois que le « je » particulier éclate.

C'est dans la dernière strophe du poème que l'idée de frontière apparaît :

« E na fronteiras de água do Rovuma ao Incomáti

Eu-cidadão dos espíritos das luas

carregadas de anátemas de Moçambique. »

(Et aux frontières de l'eau du Rovuma à l'Incomati

Moi-citoyen des esprits des Lunes

chargées des anathèmes du Mozambique.)⁴⁹⁴

Le poète se présente dans la dernière strophe du poème comme celui qui est le porte-parole des condamnations du Mozambique. La poésie permet, pour José Craveirinha, de porter la parole de tous, de rapporter toutes les souffrances. Il est celui qui fait partie d'un entre-deux d'après le premier vers : « E na fronteiras de água do Rovuma ao Incomáti ». Au sens métaphorique les « Luas » peuvent aussi représenter les opprimés, c'est-à-dire ceux dont la parole n'est pas entendue. De cette manière, le poète dénonce le fait que le pouvoir politique soit ce qui permet d'opprimer, de condamner les Mozambicains. Le « eu » est encore un nouveau moi ici.

Le « je » éclaté est non seulement ce qui montre l'importance des sensations par le corps

494 Traduction personnelle.

humain qui se lie aux végétaux, aux animaux, aux minéraux, mais il est aussi ce qui montre l'importance de l'infini dans l'écriture poétique. Au-delà des représentations, puisque ce n'est pas une des principales préoccupations poétiques des auteurs à l'étude, les poètes amènent à penser le monde en sortant des frontières, des limites. Le poème « Printemps », dont l'image poétique de l'éclosion est utilisée, invite à songer à ce que le poète paraît voir et ce qui interfère avec sa vision.

« Du monde je ne vois qu'un rectangle bleu

Strié de noir luisant.

Les branches tendent leurs bourgeons au soleil,

Lèvres ouvertes, lèvres offertes.

Je n'entends que le chant de l'ami inconnu,

Le pas monotone d'un pion

Et mon amour qui pousse dans le silence

Du printemps. »⁴⁹⁵

La première lecture dans l'étude a été de préciser que le poète était en communion avec la nature par l'emploi du thème de l'éclosion. Cependant, l'expression « rectangle bleu » agit comme un écran cinématographique, une fenêtre sur le monde. Et c'est l'image de la fenêtre et donc du cadre fermé qui amène le poète à faire entrer des sons extérieurs à ce cadre tels que « le chant de l'ami inconnu », « le pas monotone d'un pion ». La réflexion sur l'intérieur et l'extérieur du cadre a été menée par François Laplantine dans son ouvrage *Le social et le sensible*. Il y est question de champ et de contre-champ puisque la pensée est en rapport avec le cinéma. Le cinéma « travaille

495 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p359.

sur les bords, les franges, les confins, les espaces intermédiaires ou transitionnels, où les sons et les images peuvent entrer et sortir, gagner et perdre, alternativement, en intensité lumineuse, acoustique, et non sur les frontières qui agiraient dans le sens d'un enfermement. Le cadre de l'écran cinématographique, contrairement à celui du tableau, paradoxalement ne sépare pas. Il permet au contraire un passage et un échange permanent entre le champ et le hors-champ »⁴⁹⁶. Le lien entre l'intérieur du cadre et son extérieur montre que les poètes vont au-delà des espaces et qu'ils expérimentent les relations dans le monde. Les deux strophes citées du poème « Printemps » de Léopold Sédar Senghor sont aussi la marque de ces relations entre l'intérieur et l'extérieur du cadre qui démontrent que penser une chose ou un objet en dehors des relations qu'il entretient avec d'autres éléments du monde est incomplet. De plus, l'image du « rectangle bleu » est aussi ce qui dévoile que du monde, il n'est visible qu'un écran qui en plus n'est pas sans être séparé de ce qui est en dehors de lui.

Il faut préférer le principe d'infini au principe d'universalité puisque l'universalité est, d'après le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, ce qui concerne « toute doctrine qui considère la réalité comme un tout unique, ce qui revient à dire l'universel, dans lequel les individus ne peuvent être isolés, si ce n'est par abstraction »⁴⁹⁷. La définition proposée demande d'extraire par une opération de l'esprit l'individualité pour la penser. Pour que l'homme se représente l'individualité, il est peut-être nécessaire de passer par l'abstraction mais ceci nous écarte de ce qui nous lie au monde, c'est-à-dire les sensations.

En revanche, Antonin Artaud affirme que « l'évocation de la totalité engendre une sorte de mouvement infini, de creusement perpétuel, d'appel incessant »⁴⁹⁸. La totalité est dépendante du caractère infini puisqu'elle implique qu'elle ne laisse rien à l'écart. Elle est ainsi assimilable à un

496 Laplantine, François, *Le social et le sensible*, Paris, Téraèdre, 2017, p83.

497 Pierrel, Jean-Marie, www.cnrtl.fr [consulté le 19/07/2017].

498 Lieber Gérard, *Trois points de vue français sur l'œuvre d'art totale : Baty, Valéry, Artaud*, in *L'œuvre d'art totale*, Etudes réunies par Denis Bablet, coordonnées et présentées par Elie Konigson, Paris, CNRS Editions, 2002, p. 222.

tourbillon sans fin. C'est la raison pour laquelle il est peut-être plus précis de parler d'infini. De plus, l'infini entraîne une notion de mouvement chez Antonin Artaud et l'image de déplacement a déjà été employée chez Aimé Césaire dans l'expression déjà citée de « tourbillonnant ruissellement primordial ». C'est le nom « ruissellement » qui entraîne l'image du déplacement. De même, le renouvellement infini se retrouve chez Léopold Sédar Senghor à travers le motif de la « mort-renaissance »⁴⁹⁹, où se trouve niée la fin de la vie, ainsi que chez José Craveirinha dans l'impression d'éclatement infini de la première personne du singulier.

L'appel incessant marque presque la perte de l'individu qui est pris dans un tourbillon de sensations. Cet appel s'appuie tout de même sur l'individu pour exister puisqu'il s'agit d'une perception. Premièrement, la totalité a besoin de passer par la perception pour exister. Deuxièmement, si elle est un infini, elle doit se nourrir de la présence des lecteurs aussi et de tout ce qui l'entoure. Léopold Sédar Senghor formule ce désir du poète de toucher le lecteur et de l'atteindre dans sa chair :

« Camarade,

Je veux rompre ma peau noire,

Et qu'elle me suive,

Je veux traverser ton abord

Rêche, tes flèches gouailleuses.

Camarade,

Je veux par delà ta peau hâlée, éraillée

499 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p.339.

Et tes mains,

Plonger jusqu'à ton cœur, jusqu'à tes entrailles

Sensibles »⁵⁰⁰.

Le poète s'adresse principalement à un camarade noir à travers l'expression « peau hâlée » dans ce poème, il est question pour lui que sa poésie soit parlante pour celui qu'il nomme « camarade ». Par extension, le poète s'adresse aussi à tous les hommes, bien que ceci ne soit pas explicite. Léopold Sédar Senghor confirme d'ailleurs cette idée dans *Ethiopiennes* lorsqu'il précise que « [son] message s'adresse aussi aux Français de France et aux autres hommes »⁵⁰¹.

Bien que l'on puisse penser que ce mouvement n'est qu'une voix accordée aux peuples noirs, il est un mouvement plus englobant en réalité pour l'homme. Au départ, les auteurs de la négritude ont défini ce mouvement comme une identité noire. C'est Aimé Césaire qui définit la négritude ainsi : « la Négritude est la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture »⁵⁰². Cette définition met bien en avant l'appartenance à une communauté et semble écarter le fait que la négritude s'étende à tous les hommes. Léopold Sédar élargit cette définition. Il écrit dans *Liberté I, Négritude et Humanisme* :

« Pour nous, notre souci, depuis les années 1932-1934, notre unique souci a été de l'assumer, cette négritude, en la vivant et en l'ayant vécue, d'en approfondir le sens. Pour le présenter, au monde, comme une pierre d'angle dans l'édification de la Civilisation de l'Universel, qui sera l'œuvre commune de toutes les races, de toutes les civilisations différentes – ou ne sera pas. C'est en cela que cette négritude ouverte est un humanisme. Elle s'est enrichie, singulièrement des apports de la civilisation

500 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p228.

501 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p171.

502 Moreau, Michel, www.assemblee-nationale.fr [22/07/2017].

européenne, et elle l'a enrichie »⁵⁰³.

La définition d'origine du terme « négritude » s'est enrichie puisque le mot formé à partir du nom « nègre » n'a pas une connotation péjorative, mais il montre que le passé de la colonisation a une importance. C'est d'ailleurs ce qui rejoint l'idée d'universalité montrée par le « je » singulier qui paraît s'effacer. La « Civilisation de l'Univers » serait une civilisation englobant toutes les autres civilisations. Ainsi, se dessinent dans les propos de Léopold Sédar Senghor un discours humaniste, certes, et aussi peut-être un message politique de partage des cultures.

Il a été vu que la poésie des poètes à l'étude était parfois proche d'autres genres littéraires, principalement chez Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor et c'est ce qui fait que la poésie de la négritude est une poésie aux confins de ces genres. L'idée de l'entre-deux, de la frontière se retrouve à nouveau. La conception du monde chez les trois auteurs fait aussi entrer une certaine spiritualité. Les poètes empruntent dans leurs poèmes des termes à la religion catholique. José Craveirinha écrit un poème dont le titre est « Hossanas ao Hôssi Jesus ». « Hossanas » est un cri qui célèbre la grâce et qui est un terme que l'on trouve dans la religion chrétienne. L'infini embrasse à l'évidence la notion de spiritualité, qui lui emprunte l'absence de limites temporelles et spatiales.

« E preces
sementes deste Sol das coisas
ao Xipamanine sabes ali onde param os carros
bíblico Xicuembo um dos nossos não tenhas medo
Ave-Maria mamana do Redentor traído
dar de comer a quem tem mais comida
um livro ou um prato um prato ou um livro ?

503 Senghor, Léopold Sédar, *Liberté I, Négritude et Humanisme* in *Négritude et francophonie : paradoxes culturels et politiques* de Pierre Akinwande, Paris, L'Harmattan, 2011, p30.

Colher amendoim para quê ou fazer cana-de-açúcar
é doce então amar o capataz mais do que a nós »⁵⁰⁴.

(Ce sont des prières
des semences de ce Soleil des choses
à Xipamanine tu sais là où les voitures s'arrêtent
biblique Xicuembo un des nôtres n'aie pas peur
Ave-Maria maman du Rédempteur trahi
donner à manger à ceux qui ont déjà à manger
un livre ou une assiette une assiette ou un livre ?
Cuillère de cacahuète pour quoi ou faire de la canne à sucre
Il est doux alors d'aimer le contremaître plus que nous)

La spiritualité paraît ici empreinte d'une certaine ironie par les vers « dar de comer a quem tem mais comida/ un livro ou um prato um prato ou um livro ? ». Le poème présente un autre terme de la religion chrétienne, à savoir «Àmen » dans les deux dernières strophes :

« Meu Hôssi carpinteiro
hoje técnicos samaritanos crismam
de radioactividade as pombas e as crianças
e o céu já é dos astronautas também
e na síntese de neomandamentos
rezamos a deuses século vinte
o nosso xicombelo :

504 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p168.

- Senhores centuriões do ar

ou patrões tanto faz

fazei chegar às cidades

mais supersónico o míssil

e dai-nos a vossa bênção

instantânea paranóia

ultra dos átomos.

Àmen !

E humildade ao excesso

a claque do clube Jesus Cristo

lateja no circuito fechado

arena de todo o Mundo

Àmen outra vez !

E Jesus deste Quissimusse

perdoa-nos a ciência imprescindível

do brinde a uísque e ginger-ale traz a garrafa rapaz

ou só com água e gelo quantas pedras chega ?

Un Natal feliz de gambiarras tem que ser um pinheiro

nozes amêndoas e figos dá ao moleque um pão

espuma de vinho espirituoso este é do bom

sujando a gravata desculpe foi sem querer

e o telefonema a avisar sem falta

que o namoro começa na missa do galo

Hip ! Hip !

Hurra ! »⁵⁰⁵

(Mon dieu charpentier

aujourd'hui des techniciens samaritains baptisent

de radioactivité les colombes et les enfants

et déjà le ciel est également aux astronautes

et dans la synthèse des néo-commandements

nous adressons à des dieux du vingtième siècle

notre imploration :

- Messieurs les centurions de l'air

ou les patrons c'est du pareil au même

faites-nous arriver dans les villes

le missile le plus supersonique

et donnez-nous votre bénédiction

paranoïa instantanée

des atomes ultra

Amen

Et l'humilité à l'excès

les supporters du club Jésus Christ

s'ébrouent dans le circuit fermé

l'arène de tout le Monde

Amen encore !

Et Jésus de ce Quissimusse

505 Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999, p169.

pardonne-nous la science indispensable
des toasts au whisky et des sodas au gingembre apporte la bouteille garçon
ou rien que de l'eau et de la glace combien de glaçons ?
Un joyeux Noël d' illuminations⁵⁰⁶ il faut que ce soit un sapin
noix amandes et figues donne au gamin du pain
mousse de vin spiritueux celui-ci c'est du bon
qui salit la cravate désolé c'était sans le vouloir
et le coup de fil pour prévenir sans faute
que le flirt commence dans la messe⁵⁰⁷ du coq
Hip ! Hip !
Hurra !)⁵⁰⁸

Le poète paraît transposer une croyance ancienne où la religion était transcendante à une croyance de son temps où la science et la technique remplacent la transcendance religieuse. José Craveirinha va jusqu'à emprunter un vocabulaire religieux pour dévoiler le passage spirituel d'un domaine à l'autre.

Gilles Deleuze explicite le passage d'un domaine à l'autre par l'idée de territoires. Le territoire symbolise à la fois un espace, une pensée qui possède des limites, des bords. La « territorialisation » est ce processus qui passe par ce que l'auteur nomme une « machine »⁵⁰⁹. Celle-ci étant à la fois toute pensée, tout être, toute organisation sociale. De ce fait, la pensée ne fait que s'enfermer dans ses limites, dans celles de ses croyances par la notion de territoire puisque celui-ci

506 « Gambiarras » est un terme polysémique désignant à la fois les lumières de Noël et un rafistolage. Le vers semble jouer sur ces deux significations, étant donné le caractère peu orthodoxe de ce club Jésus-Christ où se côtoient le whisky et les sodas.

507 « Missa » signifie à la fois la messe et célébration.

508 Traduction personnelle.

509 Deleuze, Gilles, *L'Anti-Oedipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p41.

implique des limites. Le corps contient aussi la notion de limites physiques, qui est dépassée chez les poètes à l'étude. Ce dépassement est éclairé par le deuxième concept de Gilles Deleuze, celui de la « déterritorialisation » qui consiste en un sens littéral à quitter un territoire, un domaine pour en rencontrer un autre. Ce domaine peut être aussi bien géographique que spirituel. Passer de la politique à la poésie et inversement fait partie de la « déterritorialisation ». Le corps du poète ou celui de l'homme qui se retrouve dans le paysage transformé en végétal, en animal, entre dans le processus de la « déterritorialisation ». Il sort de son territoire pour adopter les caractéristiques d'un autre territoire. L'écriture fait aussi partie de la « déterritorialisation », à savoir que le signifiant est « le signe devenu signe du signe ».⁵¹⁰ L'écriture d'Aimé Césaire, de José Craveirinha et de Léopold Sédar Senghor est aussi ce qui met en avant l'idée de mouvement par le passage d'une métaphore à l'autre, d'un élément à un autre, par le rythme. Le rythme est parfois ce qui s'entend au-delà des limites spatiales pour les auteurs. En cela, c'est ce qui fait que l'organisation de leur écriture poétique est en lien avec l'idée de « déterritorialisation » puisque « tout mouvement de déterritorialisation revient à franchir un seuil au-delà duquel il n'y a plus que des zones d'intensité libérées où les contenus s'affranchissent de leurs formes »⁵¹¹. Ces zones d'intensités sont des zones où surgit peut-être dans la poésie des auteurs des sensations, un rythme qui permet aux poètes l'affranchissement à l'égard des frontières d'un territoire. C'est aussi au sens plus concret l'arrachement de l'homme à sa terre natale en raison de la colonisation.

Les auteurs réalisent par la suite ce que Gilles Deleuze explique sous l'appellation de « reterritorialisation ». Il ne s'agit pas de retrouver le territoire premier mais de recréer un territoire à partir de ce qui a été vécu par un sujet, un groupe social. Il y a là aussi une pensée politique selon laquelle, par leur rôle public, les auteurs ont cherché à briser les limites hiérarchiques entre les colonisateurs et les colonisés pour créer des frontières communes à travers la culture. La pensée de

510 Sasso, Robert et Villani, Arnaud, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 2003, p86.

511 Sasso, Robert et Villani, Arnaud, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 2003, p87.

Gilles Deleuze, en valorisant le devenir et les relations dans la description de l'individu, du monde et de la pensée, s'inscrit dans une métaphysique qui nie, paradoxalement, les essences.

Le fait que le langage montre les relations entre les éléments du monde manifeste une perception du poète. Si le langage est lié à une perception, il n'existe presque pas d'objectivité en poésie. Ainsi, l'intensité de ce qui est ressenti se partage dans l'écriture et c'est ce qui donne l'impression que le monde poétique s'éloigne du monde connu par le lecteur. Cependant, c'est par l'intensité des relations vécues par le poète et le monde que ce dernier se rapproche du monde saisi par le lecteur.

Cependant, si le monde poétique est un monde qui naît d'une émotion, d'une sensation, il est bien relié au monde réel avant même d'être mis en mots. Ce monde poétique qui prend l'apparence d'un monde clos parce que les émotions et les sensations sont intenses est à la fois rattaché au monde et en même temps semble s'en détacher à certains moments pour le lecteur non seulement par l'intensité des émotions qui peut paraître surnaturelle et les images colorées qui participent à ces émotions. « Élégie pour la reine de Saba V » de Léopold Sédar Senghor est un poème qui présente la poésie comme la construction d'un monde :

« Ta taille entre mes coudes, je contemple j'ai traversé

mon pont de courbes harmonieuses

Je monte cueillir les fruits fabuleux de mon jardin, car

tu es mon échelle de Jacob

Quand ta bouche odeur de goyave mûre, tes bras boas

m'emprisonnent contre ton cœur et ton rôle rythmé

Lors je crée le poème : le monde nouveau dans la joie

L'image de l'« échelle de Jacob » est une nouvelle fois ce qui marque le passage, la frontière entre le terrestre et le divin dans la Bible puisqu'il s'agit d'une échelle où les anges montent et descendent. C'est en tout cas le songe de Jacob. L'analogie entre l'échelle et le corps de la femme peut toujours être interprétée comme un passage qui permet alors la création poétique. L'écriture poétique serait alors dans un passage permanent (« Quand ta bouche odeur de goyave mûre, tes bras boas/ m'emprisonnent contre ton cœur et ton râle rythmé/ Lors je crée le poème »). Les images évoquées font intervenir plusieurs sens : le premier sens est le goût, puis le toucher, ensuite arrive l'ouïe. Et « la joie pascale » vient symboliser un renouveau, une renaissance par la poésie. La création poétique est liée à la création divine par le simple fait que le poète inscrit la parole poétique dans un contexte chrétien. A cela s'ajoute le rythme qui permet au poète de créer également lorsqu'il est contre le « cœur » et le « râle rythmé » de la reine de Saba. Le rythme est donc un élément primordial de la création poétique. Le paysage décrit est un paysage poétique dans le sens où le lecteur lit, vit ce paysage non comme un paysage réel mais comme la manifestation des sensations du poète. La figuration des descriptions n'est pas ce qui intéresse Aimé Césaire, José Craveirinha et Léopold Sédar Senghor. C'est l'idée de passage qui est au cœur de la poésie de la négritude des auteurs à l'étude puisque la perception fait intervenir un temps, une subjectivité et des relations. Un exemple de paysage, en l'absence de la représentation, se trouve chez Aimé Césaire dans le poème « Le grand midi » :

« Quand la terre acagnardée scalpera le soleil

dans la mer violette vous trouverez mon œil fumant

512 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p340.

comme un tison »⁵¹³.

Le lecteur qui arrive à lire les images de cette strophe peut voir dans l'image du soleil l'œil du poète. La couleur de la mer paraît assez fantastique pour le lecteur. Le paysage ressemble à l'aube parce que le poète ne cesse de répéter qu'il « part » plus haut dans le poème. La strophe fait écho à une strophe précédente qui viendrait éclaircir la couleur fantastique de la mer parce que le poète évoque la fuite d'une vie trop calme.

« - Enos ! Toute ma vie trouverai-je aux statiques carre-
fours
foisonnant aux mains pâles des tremblements et descendent
silences
ta monarchie nocturne et ta paix violacée ?
Arrière ! Je suis debout ; mon pied hihane vers de moins
plats pays ! »⁵¹⁴

L'œil qui fume chez Aimé Césaire est rempli de feu parce que le poète porte son regard loin dans son départ. Il s'agit peut-être du feu de l'élan d'une nouvelle vie. Là encore, la lecture demeure hypothétique mais elle naît de la suggestion des images poétiques. Cette hypothèse devient alors existante pour le lecteur, c'est-à-dire qu'elle est présente pour lui dans ce poème. Au sens étymologique, si elle est existante, elle se tient face à lui (*ex sistere* signifie être debout). Le principe du regardant et du regardé se retrouve à nouveau ici.

513 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p60.

514 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p59.

2. 2. Le rôle politique des auteurs et les liens avec une parole poétique libérée

Il est à noter que l'écriture poétique fait appel au passé marquant de la colonisation. Une période d'esclavage où les peuples noirs sont privés de libertés et deviennent la propriété des Occidentaux. Cette souffrance, Aimé Césaire a voulu en parler et libérer son peuple de ce poids historique. La vision kaléidoscopique évoque aussi la souffrance. Il y a une revendication identitaire dans le fait de rappeler à la mémoire de tous la colonisation, et cette idée entre dans le terme négritude. Les auteurs de la négritude revendiquent un statut de nègre tout en allant au-delà de celui-ci, puisque dans la troisième partie de l'étude il a été vu que les auteurs de la négritude souhaitaient apporter un nouveau regard plutôt que de s'enfermer dans le passé de la colonisation. Le poète se fait ainsi le porte-parole des opprimés et met en relation la poésie et la politique dans *Cahier d'un retour au pays natal* :

« Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont
point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui
s'affaissent au cachot du désespoir. »⁵¹⁵

L'idée d'appartenance à une communauté noire a posé des difficultés pour les auteurs de la négritude, puis, ce terme s'est transformé dans sa définition en un ensemble d'auteurs qui cherchaient à montrer des valeurs de liberté et d'égalité. Ainsi, le mot négritude prend alors des accents politiques puisque par la culture noire les auteurs démontrent un métissage culturel enrichissant. Afin que sa voix soit entendue, Aimé Césaire écrit sous le régime de Vichy et devient

515 Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence africaine, 1983, p22.

après la deuxième guerre mondiale le maire de Fort-de-France – le recueil *Les Armes miraculeuses* ayant été écrit avant sa nomination à Fort-de-France. Le poème « Prophétie » prend les accents de l'annonce de la révolte noire :

« d'avoir injurié mes maîtres mordu les soldats du sultan

d'avoir gémi dans le désert

d'avoir crié vers mes gardiens

d'avoir supplié les chacals et les hyènes pasteurs de

caravanes

je regarde

la fumée se précipite en cheval sauvage sur le devant de la

scène ourle un instant la lave de sa fragile queue de

paon puis se déchirant la chemise s'ouvre d'un coup la

poitrine et je la regarde en îles britanniques en îlots

en rochers déchiquetés se fondre peu à peu dans la mer

lucide de l'air

où baignent prophétiques

ma gueule

ma révolte

mon nom »⁵¹⁶.

Le poème donne l'image d'une révolte qui est présente partout et qui ne demande qu'à être

516 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p35.

entendue. Cette révolte présente dans le paysage et les émotions, la violence de l'enfermement dans les premiers vers cités glisse vers des transformations animales (« paon », « cheval »). De plus, les quatre éléments sont présents, à savoir le feu par la « lave », l'eau par la « mer », la terre par les « îles » et les « îlots » et l' « air ». Le fait que les émotions du passé se fondent dans le paysage dévoile l'infini de la création. Cet infini permet de passer d'une transformation à l'autre et de révéler les liens étroits entre l'homme et le paysage . Ce paysage devient un paysage subjectif qui est alors peut-être la conséquence des forces du Cosmos. Dans les vers cités, les forces font partie des quatre éléments le visage du poète se fond alors dans le paysage par la succession des transformations. Ces vers font étrangement écho à un texte de la revue *Tropiques* de 1943 :

« Un des éléments, l'élément capital du malaise antillais, l'existence dans ces îles d'un bloc homogène, d'un PEUPLE qui depuis trois siècles cherche à s'exprimer et à créer... Nous savons très bien ce que nous voulons ; la liberté, la dignité, la justice....

L'esclavage pèse sur nous, c'est entendu. Mais lui attribuer à lui seul notre pauvreté actuelle, c'est oublier que sous le règne de l'esclavage, le nègre fut magnifique... A la cruauté, il opposa tantôt l'attente, tantôt la révolte, jamais la résignation ».

La révolte d'Aimé Césaire semble se manifester dans la poésie et se transformer en une révolte plus « actuelle » afin de reprendre l'adjectif du poète. C'est aussi la raison pour laquelle il devient une sorte de porte-parole. Aimé Césaire change la manière de lire l'histoire de la colonisation pour ceux qui l'ont subie. Il voit dans cette époque une force du peuple en attribuant un caractère « magnifique » à celui-ci. Le poète se place en porte-parole de son peuple et de ses souffrances. D'ailleurs dans les poèmes d'Aimé Césaire, il est plutôt question de la grandeur du peuple noir même si les souffrances ne sont pas effacées pour autant dans ses poèmes. Mais les poèmes ne sont pas entièrement tournés vers ce sentiment du passé. Ses positions de maire de Fort-

de-France et de député de la Martinique lui ont permis de faire résonner nationalement sa voix. Aimé Césaire ne prononça jamais le discours qu'il écrivit sur la colonisation dont le titre est *Discours sur le colonialisme* puisque ce discours prend des allures de pamphlet contre l'Europe :

« Le fait est que la civilisation dite « européenne », la civilisation « occidentale », telle que l'ont façonnée deux siècles de régime bourgeois, est incapable de résoudre les deux problèmes majeurs auxquels son existence a donné naissance : le problème du prolétariat et le problème colonial ; que, déferée à la barre de la « raison » comme à la barre de la « conscience », cette Europe-là est impuissante à se justifier »⁵¹⁷.

Le constat historique montre un ton accusateur. Cependant, pour Aimé Césaire, ce sont les discriminations qui s'exercent encore qui sont à combattre. C'est ainsi le lien avec l'idée de poète porte-parole des opprimés dans le passage cité plus haut du *Cahier d'un retour au pays natal*. Quant à Léopold Sédar Senghor, il a écrit des poèmes consacrés à des victimes noires : « Aux Tirailleurs sénégalais morts pour le France », « Prière des tirailleurs sénégalais », « Pour un F.F.I noir blessé », « Aux soldats négro-américains » pour en donner quelques exemples. Le recueil dans lequel se trouvent ces poèmes se nomme *Hosties noires* écrit en 1948. Le titre est déjà révélateur des corps noirs sacrifiés et érigés presque en corps saints dans l'appellation de la religion catholique d'hostie. Le poète, dans la même pensée qu'Aimé Césaire dit la grandeur du peuple noir et des opprimés :

« Et les nobles guerriers mendient des bouts de cigarette

517 Césaire, Aimé, *Discours sur le colonialisme* (1955), Paris, Présence africaine, 2004, p7.

Ils disputent les os aux chiens, ils se disputent chiens

et chats de songe.

Mais seuls Ils ont gardé la candeur de leur rire, et seuls

la liberté de leur âme de feu..

Et le soir tombe, sanglot de sang qui libère la nuit.

Ils veillent les grands enfants roses, leurs grands

enfants blonds leurs grands enfants blancs

Qui se tournent et se retournent dans leur sommeil,

hanté des puces du souci et des poux de captivité.

Les contes des veillées noires les bercent, et les voix

graves qui épousent les sentiers du silence »⁵¹⁸.

La présence de la majuscule à « Ils » témoigne de l'importance accordée par le poète aux guerriers. L'expression « âme de feu » témoigne de cette grandeur ainsi que l'adjectif « noble ». Les discours politiques témoignent d'une prise de parole pour les opprimés. Ainsi, Léopold Sédar Senghor, qui a été le Président du Sénégal, a dû concilier la vie politique et la vie littéraire. Lors de son discours du 29 janvier 1957, le poète, l'homme politique s'oppose à un décret qui autorise la métropole à prendre des mesures pour assurer « l'évolution des territoires d'outre-mer ». Or, l'auteur Léopold Sédar Senghor demande la consultation des peuples qui sont concernés par des changements pensés par la métropole. L'objectif n'est pas de faire en sorte que les territoires d'outre-mer se détournent de la métropole et que la haine envers celle-ci se révèle. Ses propos en fin de discours sont les suivants : « Quand les enfants ont grandi, du moins en Afrique noire, ils quittent la case des parents et construisent à côté une case, leur case, mais dans le même carré. Le

518 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p79.

carré France, croyez-nous, nous ne voulons pas le quitter. Nous y avons grandi et il y fait bon vivre. Nous voulons simplement, monsieur le Ministre, mes chers collègues, y bâtir nos propres cases, qui élargiront et fortifieront en même temps le carré familial, ou plutôt l'hexagone France »⁵¹⁹. L'auteur utilise une métaphore pour évoquer les relations entre la France et le Sénégal et entre la France et toutes ses colonies africaines. Le gain de liberté dans les territoires africains est l'objectif premier. Là n'est pas la seule métaphore employée dans son discours. Il voit en la France un « arbre vivant » qui « n'est pas du bois mort promis à la cognée » : c'est par les images que Léopold Sédar Senghor veut toucher et faire changer les avis des députés qui siègent à l'Assemblée nationale.

C'est un principe similaire en poésie. Les images résonnent et dévoilent une certaine sensibilité dans le discours politique. La métaphore de la case est aussi le moyen de revendiquer une identité africaine. Léopold Sédar Senghor a placé la culture en tant que fondement de toute civilisation. Ainsi, lors de sa présidence, il a créé le premier festival des arts nègres. La poésie est de ce fait toujours d'actualité lorsqu'ils sont au pouvoir puisque les poètes veulent faire passer un message de liberté.

Lors de la présidence de Léopold Sédar Senghor, une exposition à Dakar a eu lieu sur Pablo Picasso. Léopold Sédar Senghor montre même dans ses poèmes que l'art occupe une grande place. Le poème *Masque nègre* est par exemple dédié à Pablo Picasso. La poésie de Léopold Sédar Senghor devient une poésie qui donne la parole à ceux qui ne l'ont pas eue et une parole des arts. Quant à José Craveirinha, il appartenait au FRELIMO, le Front de libération du Mozambique qui luttait contre le colonisateur portugais et s'opposa à la Résistance nationale du Mozambique (RENAMO) qui contestait les résultats des élections obtenus par le FRELIMO. Le premier étant communiste et le second anti-marxiste. Le FRELIMO acceptait les poètes pour dénoncer les inégalités au Mozambique. Même s'il a écrit sous des pseudonymes, il a revendiqué son nom dans

519 Moreau, Michel, www.assemblée-nationale.fr [consulté le 20/08/2018].

un poème dont le titre est « Ao meu belo pai ex-emigrante » dont la dernière strophe dévoile le nom de famille Craveirinha :

« E nestes versos te escrevo, meu Pai
por enquanto escondidos teus póstumos projectos
mais belos no silêncio e mais fortes na espera
porque nascem e renascem do meu não cicatrizado
ronga-ibérico mas afro-puro coração.
E fica a tua prematura beleza afro-algarvia
quase resgatado primeiro extra-português
número UM Craveirinha moçambicano ! »⁵²⁰

(Et dans ces vers je t'écris, mon Père
pour le moment dissimulés tes projets posthumes
plus beaux dans le silence et plus forts dans l'espérance
parce qu'ils naissent et renaissent de mon cœur rong-a-ibérique
non cicatrisé mais afro-pur.
Et il reste ta beauté prématurée afro-algarvienne
presque sauvé premier extra-portugais
numéro UN Craveirinha mozambicain!)⁵²¹

Le nom de Craveirinha résonne si bien qu'il a donné le nom à un prix de littérature. Le père

520 Craveirinha, José, *Obra Poética I, Grito negro*, Caminho, 1999, p 161.

521 Traduction personnelle.

du poète qui était portugais est présent dans le poème de José Craveirinha qui paraît le remercier parce que la mère du poète était ronga. Ainsi, cette union symbolise l'absence de frontières qui s'oppose à la colonisation. Il y a une union et non une hiérarchie des cultures. De ce fait le choix de la langue portugaise qui est la langue des colonisateurs du Mozambique est un acte de révolution. Elle sert à exprimer les souffrances des colonisés. Elle est donc en elle-même un acte de dénonciation aussi. Certes, le portugais est la langue officielle, mais elle permet de montrer le dépassement de l'oppression par son utilisation poétique.

C'est d'ailleurs le choix des langues qui a valu d'être l'enjeu de discussions pour certains critiques. Pourquoi choisir le français pour Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor et pourquoi écrire en portugais pour José Craveirinha ? Ce n'est pas une contradiction. C'est d'ailleurs la pensée de Christian Valantin dans l'émission « La danse des mots » d'Yvan Amar du 5 septembre 2016 sur RFI⁵²². Utiliser la langue des colons c'est utiliser une arme de l'acculturation pour s'en libérer sans jamais l'oublier. Une fois de plus, la notion de frontière est marquée dans un choix des auteurs et un choix politique aussi puisqu'il s'agit encore de la langue officielle. Les paroles écoutées de Léopold Sédar Senghor, dans l'émission d'Yvan Amar, en réponse au choix de la langue française montrent qu'il est un homme issu de l'histoire du Sénégal comme il le dit. Ainsi, ses études en France lui ont permis, d'après lui, de voir une certaine beauté de la langue française et ce sont les voyelles ouvertes et fermées qui l'ont marqué. Le poète trouve dans la langue du colonisateur une beauté qu'il exploite dans le rythme de ses poèmes. C'est ce qui rejoint l'idée déjà expliquée dans l'étude des sensations. Elles sont différentes d'une langue à l'autre et le message poétique y résonne différemment.

L'emploi d'autres langues que la langue officielle est aussi le moyen de montrer que l'Afrique est constituée de plusieurs ethnies. C'est principalement chez Léopold Sédar Senghor que des langues différentes apparaissent. La présence des langues montre à la fois que l'Afrique est faite

522 <https://savoirs.rfi.fr/fr/comprendre-enrichir/histoire/trente-ans-de-vie-politique-avec-leopold-sedar-senghor> : site consulté le 26 août 2018.

de plusieurs cultures qui ont toutes leur importance et qui enrichissent la langue française, comme il l'a expliqué lors du discours du 29 janvier 1957. La culture est de ce fait placée comme un au-delà des frontières. Elle est le passage au sens métaphorique qui permet aux poètes de regarder un devenir. Ce devenir, au centre de leur vie littéraire et politique, fait intervenir la notion d'infini. La finitude symbolise un enfermement que les auteurs se refusent à vivre. La multitude d'images et de langues montre un éparpillement poétique mais pas dans un sens péjoratif. L'éparpillement des images poétiques est un moyen de toucher le plus grand nombre de lecteurs et de faire voir que plusieurs images peuvent créer d'autres images ou d'autres émotions. L'éparpillement est bien l'aspect de la poésie kaléidoscope.

Cependant, les images, bien qu'elles soient multiples, ne sont pas des collages visant à donner une émotion au fil des vers par hasard. Premièrement, le mot, comme cela a été vu plus haut dans l'étude, est parfois signe, c'est-à-dire qu'il se fait lui-même image à partir du moment où il est inscrit dans un espace. Deuxièmement, les images poétiques ont un lien les unes avec les autres, même si elles peuvent paraître à la première lecture sans rapport entre elles. Le poème « Tu parles » dans *Lettres d'hivernage* de Léopold Sédar Senghor offre une nature qui se met en musique pour le poète à partir d'éléments naturels qui prennent des caractéristiques humaines ou des caractéristiques d'autres éléments de la nature :

« Viens, la nuit coule sur les terrasses blanches, et tu

viendras

La lune caresse la mer de sa lumière de cendres

transparentes.

Au loin, reposent des étoiles sur les abîmes de la nuit

marine

L'île s'allonge comme une voie lactée.

Mais, écoute, entends-tu ? Les chapelets d'aboiements

qui montent du Cap Manuel

Et monte du restaurant du wharf et de l'anse

Quelle musique inouïe, suave comme un rêve

Chère !... »⁵²³.

Le poète a le regard qui se porte au loin par les vers suivants : « Au loin, reposent des étoiles sur les abîmes de la nuit/ marine/ L'île s'allonge comme une voie lactée ». Ce regard porté au loin rejoint l'idée que le poète est celui qui est tourné vers un avenir et non enfermé dans le passé de la colonisation déjà évoquée plus haut dans l'étude. De plus, il est possible d'observer que les espaces terrestre et céleste se mêlent et donnent ainsi l'impression de frontières brisées par la comparaison « comme une voie lactée ». Le poète est aussi celui qui entend des sons lointains et par là a les sens en éveil (la vue, le toucher et l'ouïe). Le toucher se retrouve dans le verbe « caresse ». Les mouvements issus de la description du poète sont les suivants : « La lune caresse la mer de sa lumière de cendres/ transparentes » offre un mouvement de haut en bas. Le vers « L'île s'allonge comme une voie lactée » offre un mouvement rectiligne et « Mais, écoute, entends-tu ? Les chapelets d'aboiements/ qui montent du Cap Manuel » forme un mouvement de bas en haut. Le poète paraît pris dans ces mouvements qui lui sont chers.

C'est en cela que la négritude porte aussi en elle une spiritualité puisque le regard du poète se porte au loin. Elle présente un message vers l'avenir et fuit une éventuelle haine par un regard enfermé dans le passé colonial. Ici la spiritualité est à entendre comme une manière de penser la

523 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p256.

poésie et le monde. Et cette manière de penser le monde se retrouve en politique dans les discours, notamment celui du 29 janvier 1957 déjà cité. De plus, les verbes de mouvement du poème cité (« coule », « caresse », « s'allonge », « monte ») montrent que le paysage est animé. Mais le terme qui crée une ambiguïté et qui rapproche aussi le poème de la spiritualité est le nom « chapelets ». Seul, le terme renvoie à un objet de dévotion alors que suivi « d'aboiements », il signifie une succession « d'aboiements ». L'objet de dévotion est aussi constitué d'une succession mais d'une succession de perles. Le terme succession peut aussi renvoyer à la série des images poétiques décrivant le paysage. La lecture peut également aller jusqu'à considérer que la notion d'infini se lit en filigrane dans le poème « Tu parles », puisqu'il est possible que la succession d'images se poursuive par l'utilisation des points de suspension.

Les images de la nuit, de l'eau qui coule, des chapelets et de la lune humanisée concourent pour former une musique ainsi nommée par le poète. Cette musique est formée de sons que le poète entend dans le même temps. Et c'est cette musique sur laquelle le poète se prête à rêver ou plutôt devient elle-même onirique et attachée au poète par l'adjectif « chère ». Ce rythme qui monte est entendu par le poète et la musique devient « inouïe », c'est-à-dire extraordinaire.

José Craveirinha, dans son recueil *Obra Poética*, propose d'employer l'onirisme afin de dévoiler le dépassement des frontières à travers la formule « karingana ua karingana ». Le poème qui débute la section *Karingana ua Karingana* porte le même titre :

« Este jeito

de contar as nossas coisas

à maneira simples das profecias

- Karingana ua Karingana -

é que faz o poeta sentir-se gente.

E nem

de outra forma se inventa

o que é propriedade dos poetas

nem em plena vida se transforma

a visão do que parece impossível

em sonho do que vai ser.

- Karingana ! »⁵²⁴

(Cette façon

de raconter nos choses

à la manière de simples prophéties

- Il était une fois -

c'est ce qui fait que le poète se sent monde.

Et ce n'est

pas d'une autre forme que s'invente

ce qui est propriété des poètes

ni dans le grand vide que se transforme

la vision de ce qui semble impossible

524 Craveirinha, José, *Obra Poética I, Grito negro*, Caminho, 1999, p 65.

en un songe de ce qui va être

- Il était !)⁵²⁵

Le terme «profecias » montre un caractère visionnaire du poète. La formule employée est aussi le moyen de ne pas s'enfermer dans une représentation du monde à l'identique et de dévoiler que la création poétique va au-delà des limites des éléments du monde. A cela s'ajoute ce qu'implique la formule qui place les propos poétiques dans un temps hors du temps. Il s'agit certes d'un passé, mais qui est indéterminé puisqu'il n'a ni de début ni de fin marqués. Le poète précise également que ce qu'il évoque d'un présent non réalisable pourra se produire dans le futur par la deuxième strophe.

Le poète est ainsi celui qui transforme les objets poétiques en un songe mais ce rêve, à partir du moment où il est mis en mots par le poète, prend forme au sens premier. En d'autres termes, ce songe est, c'est-à-dire existe quasiment. José Craveirinha donne au poète un pouvoir évocateur mais aussi un pouvoir de faire naître les éléments dont il est question dans n'importe quel poème. Si la musique est capable d'évoquer un sentiment, une passion, la poésie peut quant à elle évoquer tout ceci puisqu'elle s'attache à la musique. Outre la musique, Aimé Césaire aime noter les sons en se plaçant dans la figure du poète qui a entendu les sons et qui les dévoile au lecteur :

« et je dis :

par de savantes herbes le temps glisse

les branches picoraient une paix de flammes vertes

et la terre respira sous la gaze des brumes

et la terre s'étira. Il y eut un craquement

525 Traduction personnelle.

à ses épaules nouées. Il y eut dans ses veines
un pétilllement de feu »⁵²⁶.

Le paysage se transforme progressivement en adoptant des caractéristiques humaines et animales. Il devient un être vivant respirant. Et si le paysage se métamorphose progressivement en être humain c'est qu'il adopte aussi un esprit qui l'anime. La raison de cette réflexion sur l'animation du monde est aussi due à un vers précédent du même poème « Les pur-sang » qui précise « Le monde se défait. Mais je suis le monde ». Si « le monde se défait » c'est aussi parce qu'il est rapproché du poète et ainsi le poète se transforme en monde dans le sens où il se retrouve dans le monde corporellement par les sensations. Son esprit laisse également une empreinte sur le monde et le rend dynamique. Le monde est alors en devenir comme l'homme est par la négritude en devenir chez les poètes à l'étude. La poésie est de ce fait une poésie vibratoire non seulement parce qu'elle fait appel aux sens, mais aussi parce qu'elle met en avant une dynamique qui tend vers des possibilités infinies.

Antonin Artaud affirme dans son œuvre *Le théâtre et son double* qu'une sensation naît de la mécanique d'un spectacle :

« Ces roulements mécaniques d'yeux, ces moues des lèvres, ce dosage des crispations musculaires, aux effets méthodiquement calculés [...], ces têtes mues d'un mouvement horizontal et qui semblent rouler d'une épaule à l'autre comme si elles s'encastrent dans des glissières, tout cela, qui répond à des nécessités psychologiques immédiates, répond en outre à une sorte d'architecture spirituelle, faite de gestes et de mimiques, mais aussi du pouvoir évocateur d'un rythme, de la qualité musicale d'un mouvement physique, de l'accord parallèle et admirablement fondu d'un ton. Que cela choque notre

526 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p20.

sens européen de la liberté scénique et de l'inspiration spontanée, c'est possible, mais que l'on ne dise pas que cette mathématique est créatrice de sécheresse, ni d'uniformité. La merveille est qu'une sensation de richesse, de fantaisie, de généreuse prodigalité se dégage de ce spectacle réglé avec une minutie et une conscience affolantes. Et les correspondances les plus impérieuses fusent perpétuellement de la vue à l'ouïe, de l'intellect à la sensibilité, du geste d'un personnage à l'évocation des mouvements d'une plante à travers le cri d'un instrument »⁵²⁷

Par analogie avec cette analyse d'Antonin Artaud sur le théâtre balinais, il est possible de transposer, chez les poètes à l'étude, le terme d' « architecture », dans la mesure où le poème est un agencement, un ensemble de combinaisons spirituelles puisqu'elles manifestent un souffle de vie du monde et une pensée qu'est la négritude. Pour la poésie des auteurs à l'étude il y a une organisation méthodique du texte poétique afin qu'il fasse rythme et sens. Il ne s'agira pas de dire que parce que la poésie d'Aimé Césaire, de José Craveirinha et de Léopold Sédar Senghor repose sur l'infini et la perception, elle laisse la place au hasard dans son processus d'écriture. C'est ce travail d'organisation dans le poème qui permet de partager une pensée du monde. Cette pensée des « correspondances les plus impérieuses » est ce qui fait les relations entre les éléments du monde, ce qui montre un passage entre ces derniers. De plus, le rythme est aussi ce qui est un passage vers l' « évocation des mouvements d'une plante ».

Le pouvoir évocateur est aussi contenu dans le rythme ou du moins renforcé par celui-ci selon Antonin Artaud et un geste peut contenir en lui une musique. En effet dans les poèmes d'Aimé Césaire, et notamment « Tam-tam de nuit », le rythme des vers mime la frappe des mains sur l'instrument de musique qui vient presque ponctuer les vers :

527 Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, in <https://books.google.fr/books?isbn=2072749387>

« train d'okapis facile aux pleurs la rivière aux doigts
charnus
fouille dans le cheveu des pierres mille lunes miroirs
tournants
mille morsures de diamants mille langues sans oraison
fièvre entrelacs d'archet caché à la remorque des mains
de pierre
chatouillant l'ombre des songes plongés aux simulacres
de la mer »⁵²⁸

Les vers longs se terminent par un retour brutal à la ligne mimant le rythme changeant du tam-tam. L'effet créé sur le lecteur est une impression de poème infini dans son rythme puisque la présentation des vers offre des vers qui s'allongent. De plus, il n'y a qu'un seul verbe conjugué au présent de l'indicatif (« fouille ») qui est le noyau de la phrase. Dans les deux derniers vers se trouve un verbe au participe présent. Le lecteur peut penser qu'il est possible de poursuivre ce poème en y ajoutant d'autres vers ; d'autant plus qu'il n'y a pas de ponctuation, ce qui faciliterait leur apparition. L'effet du rythme du tam-tam qui se propage dans la nuit comme le cours de la rivière qui se perd est présent dans ce poème. Et c'est en cela que le rythme devient évocateur. Il est ici évocateur parce qu'il est en lien avec l'image poétique de la « rivière ». Les images poétiques qui suivent celle de la « rivière aux doigts charnus » font apparaître l'idée d'immensité ou du moins de grandeur à travers les expressions suivantes : « mille lunes », « mille morsures », « mille langues ». La rivière parcourt des confins par analogie avec la poésie.

Le seul lien entre le tam-tam et le corps humain repose sur la personnification de « la rivière

528 Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, nrf, Cher, Gallimard, 1970, p37.

aux doigts charnus ». Ils sont à la fois un rappel de ce qui frappe l'instrument et l'image de la rivière qui se perd au loin. La rivière est l'image de ce qui s'infiltré partout, ce qui « fouille », pour reprendre le verbe d'Aimé Césaire. Le poète a d'ailleurs prononcé un discours le 6 avril à Dakar en 1966 où il explique que l'homme ne peut se passer d'art et de poésie pour vivre un lien avec le monde : « Comme l'homme a besoin d'oxygène pour survivre, il a besoin d'art et de poésie. Il sait, en effet, au contraire de la pensée conceptuelle, au contraire de l'idéologie, que l'art et la poésie rétablissent la dialectique de l'homme et du monde. Par l'art, le monde réifié redevient le monde humain, le monde des réalités vivantes, le monde de la communication et de la participation. »⁵²⁹ Il est possible de comprendre la « communication » et la « participation » comme à la fois ce qui rapporte à la poésie où le lien entre l'homme et le monde qui l'entoure est étroit. Il est aussi possible de comprendre ces deux termes en écho avec l'expression « le monde des réalités vivantes » qui peut donner l'image de possibilités qui s'offrent à l'homme dans les sensations permises par la poésie et dans la vie politique par la « communication » et la « participation ». Et c'est ce que les poètes à l'étude ont fait par leur implication politique.

A chercher dans les poèmes « Tam-tam I » et « Tam-tam II », le corps est également rattaché à cet instrument de musique par les termes « sang » pour le premier poème et « pas » pour le second. Le battement est mis en avant. Une sorte de rythme primaire du corps est retrouvé à travers le tam-tam. L'instrument devient la manifestation d'un flux intérieur et d'un rythme intérieur autant que d'un rythme extérieur. Il est ce qui traduit la relation de l'homme au monde fondée sur le rythme, sur une dynamique. La dynamique se crée aussi bien dans la poésie entre l'homme et le monde et dans les liens entre la politique et la poésie qui, par moments se rejoignent. Le poème « A New York » de Léopold Sédar Senghor présente aussi le tam-tam en l'associant au sang. La poésie rappelle au poète l'appel du tam-tam inscrit dans son sang lorsqu'il se retrouve à New York :

529 « Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar le 6 avril 1966 », *Gradhiva*, 10 | 2009, 208-215.

« Écoute au loin battre ton cœur nocturne, rythme et sang

du tam-tam, tam-tam sang et tam-tam »⁵³⁰.

Le tam-tam est ici associé à un rythme naturel que la poésie rappelle au poète par l'association évoquée au-dessus. La musique est ancrée dans la chair du poète et s'exprime par lui. Le rythme du tam-tam devient vital pour le poète puisqu'il est le cœur du poète, d'où l'appel obsédant que ressentent les poètes et principalement l'apparition de cet instrument de musique aussi bien pour Léopold Sédar Senghor, que José Craveirinha et encore Aimé Césaire. José Craveirinha a lui écrit un poème sur le tambour dont le titre est « Quero ser tambor » (je veux être tambour). Cet appel est si obsédant que le poète cherche à se transformer en instrument ou plutôt devient l'instrument lorsqu'il l'entend parce que le rythme est si vibrant que le poète tend tout entier vers le tam-tam.

« Só tambor velho de gritar na lua cheia da minha terra.

Só tambor de pele curtida ao sol da minha terra.

Só tambor cavado nos troncos duros da minha terra »⁵³¹.

(Rien que tambour vieux de crier à la pleine lune de ma terre

Rien que tambour de peau imprégnée du soleil de ma terre

Rien que tambour creusé dans les troncs durs de ma terre)⁵³².

530 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p121.

531 Craveirinha, José, *Obra Poética I, Grito negro*, Caminho, 1999, p 177.

532 Traduction personnelle. Afin de respecter la syntaxe de la langue française ainsi que l'usage du mode infinitif pour le verbe « gritar » en portugais, on ajoute au début de chaque vers l'article défini contracté « au ».

Le poète va plus loin que le simple appel dans sa chair du rythme du tam-tam, il manifeste le désir d'être lui-même un instrument. Le tam-tam est décrit par le poète qui en donne les matériaux de fabrication qui lui rappelle sa terre natale. Le tam-tam est donc l'instrument qui est né du monde. La transformation du poète en cet instrument traduit l'idée de rejoindre la terre natale et de se métamorphoser en ce qui est immatériel : le rythme par l'anaphore de « Só tambor » reproduit le rythme répétitif du tam-tam. De plus, « Só tambor » exprime l'idée selon laquelle le poète exclut être autre chose que l'instrument de musique. Cette idée est accentuée par la répétition. L'instrument de musique est aussi une revendication identitaire par le possessif « ma » qui revient à chaque vers. Plus loin dans le poème, José Craveirinha nomme explicitement le tam-tam :

« Só tambor ecoando a canção da força e da vida
só tambor noite e dia
dia e noite só tambor
até à consumação da grande festa do batuque ! »⁵³³

(Rien que tambour faisant retentir la chanson de la force et de la vie
rien que tambour nuit et jour
jour et nuit seul tambour
jusqu'à la consommation de la grande fête du tam-tam)⁵³⁴.

Le tam-tam est l'un des instruments les plus importants pour les poètes. Il est l'instrument

533 Craveirinha, José, *Obra Poética I, Grito negro*, Caminho, 1999, p 178.

534 Traduction personnelle.

qui résonne et qui traduit surtout toutes les émotions pour les poètes : la joie comme la peine. A travers cet instrument, c'est le rythme qui semble plus important que la musique. Léopold Sédar Senghor confirme cette attirance du poète envers la musique. Dans son œuvre *Ethiopiennes*, il note que « les poètes nègres, ceux de l'*Anthologie* comme ceux de la tradition orale, sont, avant tout des « auditifs », des *chantres*. Ils sont soumis tyranniquement, à la « musique intérieure », et d'abord au rythme »⁵³⁵. En d'autres termes, le rythme intérieur ou extérieur n'a pas d'importance dans sa distinction puisque c'est le rythme qui domine le poète. Ce dernier est comme prisonnier du rythme. L'appel incessant dont il est victime le rattache aux origines de la poésie et il porte cette dernière non comme un fardeau mais comme une libération à travers un rythme qui résonne dans sa chair.

Le tam-tam devient le symbole de la réunion du poète avec sa terre natale. L'union qui a été brisée pas le passé de la colonisation est à nouveau vécue par le rythme du tam-tam. Or, si l'on considère le discours de Léopold Sédar Senghor sur la richesse de l'interaction des cultures, cité plus haut, il y a par le fait qu'il ait vécu dans la culture du Sénégal, puis dans la culture de la métropole, puis par son retour au Sénégal, une création d'une autre culture. La « territorialisation », la « déterritorialisation » et la « reterritorialisation » dont parle Gilles Deleuze se lisent chez le poète. Ainsi, la relation entre l'homme et le monde dans un appel incessant du rythme qui les lie agit presque comme un symbole. En d'autres termes, au sens étymologique, le symbole « définit un objet partagé en deux » et « la possession de chacune des deux parties par deux individus différents leur permet de se rejoindre et de se reconnaître ». Cette définition de l'*Encyclopaedia universalis* montre une nouvelle fois la dynamique qui anime la poésie de la négritude des auteurs à l'étude. Et c'est en cela que la négritude est une spiritualité puisqu'elle fait appel à des symboles. Le poème *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire peut venir illustrer en partie cette pensée du symbole.

535 Senghor, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p166.

« Au sortir de l'Europe toute révoltée de cris
les courants silencieux de la désespérance
au sortir de l'Europe peureuse qui se reprend et fière
se surestime
je veux cet égoïsme beau
et qui s'aventure
et mon labour me remémore d'une implacable
étrave.

Que de sang dans ma mémoire ! Dans ma mémoire
sont des lagunes. Elles sont couvertes de têtes de
morts. Elles ne sont pas couvertes de nénuphars.
Dans ma mémoire sont des lagunes. Sur leurs rives
ne sont pas étendus des pagnes de femmes.
Ma mémoire est entourée de sang. Ma mémoire
a sa ceinture de cadavres !
Et mitraille de barils de rhum génialement arrosant
nos révoltes ignobles, pâmoisons d'yeux doux
d'avoir lampé la liberté féroce »⁵³⁶.

L'impression de frontières se retrouve à nouveau parce que les « lagunes » sont des espaces

536 Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présences africaines, 1983, p35.

qui sont à la fois séparés de la mer et en même temps qui laissent un passage vers l'immensité de celle-ci. Aimé Césaire évoque ainsi à la fois sa mémoire et le goût de la liberté ainsi que le paysage martiniquais par les lagunes. C'est de ce paysage morbide que le sentiment de révolte du poète naît. Ce sentiment anime le poète dans le *Discours sur le colonialisme* au ton pamphlétaire.

Le poète est celui qui révèle des passages entre les éléments du monde. Il prend en compte tous les sons et les transforme aussi en images poétiques. De cette manière, les images et les sons sont presque indissociables. Le son est si important que Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire ont chacun écrit un poème aux allures de pièce de théâtre. La diction mérite alors d'être travaillée, même si pour le reste de leurs poèmes, il s'agissait de la travailler également.

Hormis, le travail de la diction pour la poésie qui peut être lue, il y a apparemment, dans le poème cité de Léopold Sédar Senghor, des acousmates. Le *Trésor de Langue Française* définit le terme comme des « bruits de voix ou d'instruments entendus dans l'air »⁵³⁷. Pourrait-on voir dans le terme de « grondement » qui revient chez Aimé Césaire ces acousmates de la révolte en même temps que l'image de la révolte venant des bas-fonds ? Le poème *Cahier d'un retour au pays natal* emploie l'image du bateau négrier pour mettre en évidence une révolte grandissante et menaçante.

« le négrier craque de toute part... Son ventre se
convulse et résonne... L'affreux ténia de sa cargaison
rouge les boyaux fétides de l'étrange nourrisson des
mers !

Et ni l'allégresse des voiles gonflées comme une
poche de doublons rebondie, ni les tours joués à la
sottise dangereuse des frégates policières ne l'empê-

537 Dendien, Jacques, www.atilf.atilf.fr [24/07/2017].

chent d'entendre la menace de ses grondements

intestins »⁵³⁸

Le lien entre l'objet et le corps se lit une nouvelle fois. Le « ventre » de la cargaison symbolise l'endroit où se trouvent les prisonniers esclaves. Le corps permet aussi de faire vibrer et Aimé Césaire rapproche la vibration de la mort afin de sentir l'existence dans le poème « Mot » :

« Parmi moi
de moi-même
à moi-même
hors toute constellation
en mes mains serré seulement
le rare hoquet d'un ultime spasme délirant
vibre mot
j'aurai chance hors du labyrinthe
plus long plus large vibre
en ondes de plus en plus serrées
en lasso où me prendre
en corde où me pendre
et que me clouent toutes les flèches
et leur curare le plus amer
au beau poteau-mitan des très fraîches étoiles
vibre
vibre essence même de l'ombre
en aile en gosier c'est à force de périr »⁵³⁹

538 Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présences africaines, 1983, p61.

539 Césaire, Aimé, *Cadastre suivi de Moi, Laminaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p71.

La poésie et le corps sont inséparables par les sensations qu'ils procurent au lecteur et au poète. Le poète essaie de se couper du monde et de regarder à l'intérieur de lui dans ce poème : « parmi moi / de moi-même / à moi-même ». Le poète réalise une sorte d'introspection, en regardant en lui il espère se retrouver coupé du monde et de tous les liens décrits dans d'autres poèmes. Le poète évoque une sortie du « labyrinthe », constitué par ces relations entre les éléments, par ces vibrations. Le poète paraît prisonnier de la vibration qu'il évoque, alors qu'elle lui semble en même temps vitale.

A cette vibration du rythme dans le poème qui naît des répétitions s'ajoute la vibration spirituelle produite par la poésie. C'est ce que René Ménéard explique dans *La condition poétique* : « il s'agit de rendre compte d'un certain mouvement de l'âme et d'en donner l'expression transmissible la plus juste par le seul usage des mots »⁵⁴⁰. Les vibrations et le mouvement sont créés parce qu'il y a une alternance de différents temps ou plutôt de différents *tempi*. Ce dernier terme appartenant au vocabulaire musical permet de faire entrer la notion de temps dans le rythme et les sensations que sont les vibrations corporelles et spirituelles. Les sensations s'inscrivent elles aussi dans le temps. Il faut réaliser une alternance comme cela a été vu entre des *tempi* différents pour pouvoir faire naître une vibration. C'est ce qui avait été nommé les temps longs et les temps courts dans l'étude. Plus que cette alternance, c'est le changement de rythme qui participe aussi à la vibration. La vibration est donc la conséquence du rythme. Cependant, il est à noter que les changements des rythmes ne sont pas des changements métronomiques. C'est le ressenti du poète qui entre dans les changements de rythmes. Et ces changements sont aussi liés à une vibration du poète lui-même :

540 Ménéard, René, *La condition poétique*, coll.Esprit Nrf, Gallimard, 1959, 164p, p11.

« L'exécutant doit s'installer dans la structure tonale, dans la structure rythmique et dans la sonorité concrète ; il détermine, à partir de ces éléments, une cadence vivante qui n'a rien à voir avec un temps mécanique et qui varie légèrement au cours du cheminement ; l'exécutant est toujours un interprète, et le texte de la partition n'est pas la musique. Des nuances de tempo restent possibles ; elles sont dictées par les fluctuations de la cadence psychique et par un jeu de rapports entre tempo mélodique et tempo existentiel »⁵⁴¹.

Le « tempo » existentiel chez Aimé Césaire est sans doute contenu dans la révolte. Eric Emery laisse par cette approche de la musique une grande part de liberté à celui qui joue un morceau de musique. Une œuvre musicale écrite n'est donc pas une fin en elle-même et l'œuvre musicale consiste dans l'exécution d'une partition. Le tempo mélodique correspondrait au poème écrit avec son peu de ponctuation et ses jeux de blancs tandis que le tempo existentiel serait celui que les lecteurs donneraient au texte ou serait ce que permettent les symboles. La « cadence vivante » donnée par « l'exécutant » est aussi donnée par le lecteur et le poète. La poésie d'Aimé Césaire, de José Craveirinha et de Léopold Sédar Senghor est en lien avec leur rôle politique. L'idée de frontières prend sa source dans le passé de la colonisation et dans l'implication respective des poètes.

Ainsi la poésie de la négritude des trois auteurs à l'étude prend comme fondement la frontière afin de la dépasser. Leur rôle politique fait écho à leur création poétique. L'omniprésence du corps dans leur écriture est un moyen de montrer le dépassement de la notion de frontière, tout comme la multitude des langues. Il n'y a que des passages entre des domaines artistiques et politiques, des domaines religieux et non religieux, et non des barrières. Ce sont les passages qui permettent d'expérimenter une création infinie.

541 Emery, Eric, *Temps et musique*, Lausanne, L'Age d'homme, 1998, p476.

CONCLUSION :

La démarche liée à l'étude repose sur une expérience visuelle de la poésie avant d'observer les correspondances entre les éléments du monde. Cette entrée dans la poésie des auteurs par la vision permet une observation plus objective sur des phénomènes de mise en page. Cette observation a aussi été une expérience de passage de frontières puisque l'analyse a dû s'intéresser à l'aspect physique des poèmes, en lien avec ce qui est invisible par définition, à savoir ce qui s'entend. Parmi les sens utilisés par Aimé Césaire, José Craveirinha et Léopold Sédar Senghor, l'ouïe a été valorisée, mais elle n'a pas été le seul sens mis en évidence. Comme le sensible est la caractéristique principale de leur poésie, tous les sens y sont présents. De plus, l'expérience du monde passe par les sens chez les auteurs afin de saisir le monde. L'étude s'est aussi attachée par conséquent aux liens entre les sens.

L'étude menée a mis en évidence que le terme négritude est un terme complexe, qui est à la fois chargé de l'histoire coloniale dans sa construction lexicale et qui tend vers un retour au sensible en réponse à la colonisation. Cette dernière dont l'objectif a été de nier les cultures africaines n'a réalisé que l'inverse. Elle a permis pour les auteurs de les réaffirmer en lien avec d'autres cultures. C'est en cela que la négritude essaye de se placer dans une perspective nouvelle, plus intéressée par ce qui est à construire entre les différentes civilisations. Elle implique donc les relations entre les cultures par l'idée de frontière.

Ces relations sont fondées sur l'idée de frontière entre les éléments qui composent le monde (le végétal, l'animal, le minéral, l'homme par exemple) et qui en viennent à être transgressées. La frontière est définie comme une « limite qui, naturellement, détermine l'étendue d'un territoire » ou encore comme une « limite, un point de séparation entre deux choses différentes ou opposées » d'après le *Trésor de la langue française*. Elle est alors une limite matérielle ou immatérielle ; son

seul rôle est de séparer. Ainsi, ce qui a été énoncé en introduction et repris de l'ouvrage *Liberté 3 Négritude et civilisation de l'universel* implique l'idée que les frontières sont éclatées puisque Léopold Sédar Senghor s'exprime en ces termes : « le blanc européen tient l'objet à distance ». Les propos du poète impliquent que la distance entre l'objet et le sujet qui le regarde soit réduite. De cette manière la limite entre ces deux éléments n'est plus saisie de la même façon. Cependant, la frontière est à la fois une limite et un lieu de passage. Or, cette ambivalence de la frontière implique le maintien d'une différence entre les éléments qui la partagent, tout en favorisant les échanges entre eux. Par conséquent, les frontières ne sont pas des limites figées, elles s'inscrivent dans un mouvement qui allie compréhension et expérience sensible du poème.

L'étude s'est intéressée en premier à l'aspect visuel des poèmes puisque ce qui interpelle d'abord est l'absence de ponctuation chez Aimé Césaire et José Craveinha plus fréquemment que dans les poèmes de Léopold Sédar Senghor. Cette écriture particulière donne l'impression d'une liberté dans la poésie et dans le sens qu'il est possible de donner aux textes d'Aimé Césaire, de José Craveirinha et de Léopold Sédar Senghor. Cette liberté d'écriture se manifeste aussi par les mots en tant que signes graphiques qui ont parfois un rôle plastique puisque la poésie tend à certains moments vers le calligramme sans jamais se confondre avec lui totalement. Là encore, l'idée de frontières brisées apparaît dans la mesure où le poème n'est jamais dans une forme fixe, s'il est possible de le dire ainsi. Le poème prend ainsi différentes significations par ces découvertes artistiques. Il fait aussi surtout appel à d'autres sens chez le lecteur : l'ouïe dans la lecture et la vue lorsqu'il frôle la frontière du calligramme.

L'objet plastique que le poème peut devenir, mais non de manière systématique, amène aussi à penser la poésie de la négritude comme une écriture picturale en raison de l'attention des poètes portée sur les couleurs au point où le fauvisme fait écho à quelques descriptions dans des poèmes. Certaines de ces couleurs (le rouge, le noir, le blanc) reviennent d'ailleurs souvent. Mais, plus que

les couleurs ce sont des termes qui font appel à des couleurs, tel le sang qui est très présent dans les poèmes des trois auteurs, le lait, le charbon pour n'en citer que quelques exemples. Il y a ainsi une relation entre la couleur et la matière. Le choix des termes poétiques devient subtil puisque sans nommer explicitement les couleurs ce sont les couleurs qui se dévoilent au lecteur. Les relations énoncées entre les éléments du monde se retrouvent à nouveau à travers les matières. On peut parler d'une relation entre la matière et la vision par laquelle les frontières des êtres et des choses éclatent aussi. L'écriture picturale se révèle être une écriture émotionnelle. De cette manière, le travail sur les relations commence à faire naître différentes significations toujours en lien avec les éléments, les matières. Le sang qui parcourt bon nombre de poèmes d'Aimé Césaire, de José Craveirinha et de Léopold Sédar Senghor est à associer par exemple à la guerre comme à la pulsation comme à l'énergie qui se diffuse dans tout le corps. Autant de sens qui coexistent dans les poèmes.

A cela s'ajoutent de nombreuses métaphores qui pour Paolo Mottana sont le principe de la multitude de significations. En d'autres termes, elles ne séparent pas le comparé du comparant et participent également à la suppression des frontières, des limites, même si les métaphores sont parfois très étonnantes. Les éléments du monde semblent avoir la possibilité de se transformer en partie les uns en les autres sans pour autant se confondre. Les métaphores vont jusqu'à emmener la poésie dans des mondes qui frôlent l'imagination par la formule de José Craveirinha « Karingana ua karingana ». Il s'agit d'une formule employée pour le conte qui s'apparente à l'expression « il était une fois ». Le réel est alors dépassé pour tendre vers une création infinie de la poésie. Cette création infinie en devient vertigineuse car l'appel vers celle-ci est incessant pour les poètes. C'est à ce point précis de l'étude que l'appel incessant vers la création et la sensation à ressentir dans le monde montre l'existence de forces invisibles, particulièrement chez Léopold Sédar Senghor. C'est ce qui a été développé dans la dernière partie de l'étude. Ces forces invisibles créent des sensations de secousses et de tourbillons qui se traduisent dans le rythme des poèmes.

Dans ce rythme, il faut non seulement entendre la musicalité du poème, mais aussi le rythme au sens de cycle. Ainsi, le temps et le rythme se rapprochent. Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor laisse apparaître un temps cyclique des saisons, du jour et de la nuit, de la vie et de la mort. Et tout ceci entre dans une sorte de temps du vivant mettant en scène une écriture sensible puisqu'elle entretient un rapport avec le temps et le rythme. Ce rapport entre temps et rythme du vivant est aussi à lier à un temps du passé de la colonisation évoqué par les poètes. Mais ce temps qui paraît révolu et à la fois chargé émotionnellement laisse aussi la place à un temps hors du temps qui est celui de la lecture. De plus, le rythme marque aussi le passage d'un temps à l'autre par le souffle de la lecture et donne un aspect vibratoire particulier au temps si celui-ci est tourné vers le passé, le présent ou l'avenir.

La vibration de l'écriture poétique fait également entrer le corps dans l'écriture. Il est à la fois un thème et une expérience avec une perte de contrôle de soi. Le corps féminin présent dans l'écriture est un corps qui joue le rôle de muse, qui séduit le poète et qui montre aussi le lien avec d'autres domaines, notamment le monde animal chez Léopold Sédar Senghor dans son poème *New York* où les femmes possèdent des jambes de « gazelles ». La femme apparaît comme une figure maternelle rassurante. Dans cette figure maternelle se trouve d'ailleurs l'image de la terre natale rassurante, accueillante chez les trois poètes. Puis, le corps féminin est un corps qui est un objet qui dévoile la féminité, la beauté. Ce corps est parfois même à la frontière du paysage. Il n'y a presque plus de limites entre le paysage et le corps féminin, ce qui amène à penser que la figure féminine peut être à la fois une muse pour le poète et une manifestation de la communion entre le poète et le monde. Tantôt divinisée, tantôt sensuelle chez Léopold Sédar Senghor notamment, la femme est ce qui permet la création d'une poésie sensible. Le corps du poète est aussi présent et le lecteur observe l'omniprésence du corps humain dans les poèmes des trois auteurs à l'étude. Cette omniprésence du corps s'explique par la perception selon Maurice Merleau-Ponty puisque celle-ci est rattachée à la

sensation. De la sorte, le phénoménologue explique que la sensation et la perception existent par rapport à une expérience et non nécessairement par rapport à un objet. Elles ont donc besoin du corps pour exister.

Ce corps, toujours important chez les poètes, est un corps qui permet au poète d'exprimer son attachement à la terre par les frontières entre les domaines végétal, animal et humain qui sont mouvantes. Le corps permet aussi au poète de se libérer par les sensations. Ces sensations sont la conséquence des nombreuses métaphores et à d'autres moments du rythme. Aimé Césaire va jusqu'à présenter un poète en transe par le rythme répétitif du tam-tam et des vers dans le poème « Tam-tam II ». La parole poétique devient elle aussi une parole rythmée qui peut mener à la perte de contrôle de son corps et ainsi à une sorte de tumulte. Ce tumulte est autant sur la page que dans la voix et dans le corps. L'absence de ponctuation participe ainsi à celui-ci et les jeux d'espaces sur la page également puisqu'ils sont liés au rythme. Les changements de rythme et les répétitions qui parsèment les poèmes entraînent eux aussi ce tumulte.

Ce tumulte avant d'être partagé avec le lecteur a été l'expérience du poète. Il provient comme cela a été dit de l'écoute langagière et de l'écoute instrumentale. Reprenons au poème « Tam-tam II » d'Aimé Césaire qui en est un exemple. Que les instruments de musique soient nommés dans les poèmes ou se placent sous le titre du poème, il est difficile de déterminer si c'est l'écoute instrumentale qui donne naissance à la parole poétique lorsqu'ils apparaissent. Ils sont aussi une manière de montrer que les civilisations se mêlent, et que les rythmes sont différents. Un poème « pour tama » n'aura pas le même rythme qu'un poème « pour un orchestre de jazz », en reprenant les expressions de Léopold Sédar Senghor. La musique et la poésie s'enrichissent puisque la musique crée un rythme langagier particulier qui n'est pas nécessairement une imitation du rythme musical mais qui en a la résonance. Cependant, la distinction entre la poésie et la musique méconnaît l'origine antique de la poésie. De la même façon, le griot en Afrique est un poète, un

chanteur et un musicien. L'écoute est alors aussi bien musicale que significative. Et la musique participe à la signification des poèmes. De cette manière, la différence entre la musique et la musicalité devient ténue en poésie. On aura tendance à parler de musicalité en poésie et de musique pour ce qui concerne les instruments. Cependant, lorsque le langage se fait véritablement rythme, comme cela est le cas chez les poètes, c'est là que la frontière paraît plus complexe.

L'écoute n'est pas seulement instrumentale et langagière, elle est aussi une expérience sensible du monde par des poètes attentifs. Les sons du monde (les craquements, les tintements, les bruits des moteurs chez José Craveirinha par exemple) font partie de l'écriture poétique. L'idée de multiplicité qui se retrouve dans les sons, les rythmes, les métaphores, les langues, les typographies, les domaines animal, végétal et minéral donnent une impression d'infini de la création. La multiplicité est aussi une vision du monde qui se rapproche du kaléidoscope. Elle permet d'étaler les objets à observer et de créer de nouvelles combinaisons lorsque ceux-ci entre en relations. Certes, le résultat géométrique n'est pas recherché par Aimé Césaire, José Craveirinha et Léopold Sédar Senghor, mais il s'agit plutôt du grand nombre d'éléments qui apparaît pour l'œil, voire pour tous les sens, qui intéresse les poètes.

La métaphore du kaléidoscope répond aussi à l'éclatement du corps qui se retrouve dans différents domaines tels que le domaine végétal, animal et minéral. Le regard porté dans un kaléidoscope amène à essayer de reconnaître ce que l'on observe. Au départ, le lecteur cherche à savoir ce que les descriptions poétiques représentent, mais c'est une recherche vaine. La représentation n'est pas le but premier des poèmes des trois auteurs de l'étude. Ce qui ressort de la réflexion est que les auteurs partagent une dynamique du monde fondée sur des passages entre les différents espaces physiques et spirituels selon Gilles Deleuze. La dynamique est ce souffle de création poétique puisé dans le monde. Alors pourquoi la célébration de l'infini de création poétique de la négritude passe-t-elle par l'idée de frontières chez Aimé Césaire, José Craveirinha et Léopold

Sédar Senghor ?

L'impression de kaléidoscope est en lien avec la sensation d'infini puisque les secousses données au kaléidoscope amènent d'autres combinaisons et l'objet regardé est aussi ce qui fait varier les combinaisons et en crée de nouvelles. Ces combinaisons montrent que la création se renouvelle. Elles s'apparentent aux images poétiques qui donnent une vision du monde elle-même susceptible de changer. Les nouvelles combinaisons permises par les secousses dans le kaléidoscope offrent donc une vision différente à chaque fois. Le rythme poétique et instrumental, chez les trois poètes, constitue aussi les combinaisons propres à la poésie de la négritude. Celles-ci sont enrichies par la typographie particulière des poèmes qui n'est pas arrêtée.

Les images poétiques qui se succèdent sont aussi présentes parce qu'elles offrent, d'une certaine manière, un rythme aux poèmes. Ainsi, le rythme semble alors dépasser les frontières et s'étendre aux images poétiques, aux corps, à la typographie, aux langues, aux sons chez les poètes. Il s'étend à tout ceci parce qu'il est aussi contenu dans ceux-ci. Il est ce qui porte métaphoriquement le souffle dynamique par-delà des frontières. Il est ce passage d'un espace à l'autre. La notion de frontières qui implique, comme cela a été vu dans l'étude, un espace géographique, physique et spirituel répond au passage de la poésie à la politique et de la politique à la poésie. C'est aussi ce qui expliquerait que Aimé Césaire, José Craveirinha et Léopold Sédar Senghor ne soient pas seulement des poètes. La négritude comme pensée est aussi une pensée libre qui permet de franchir différents domaines et de les lier.

La frontière devient alors le symbole de ce qui peut être franchi pour un enrichissement de ce qui était limité au sens métaphorique. Les limites sans cesse repensées mènent à une création ou une re-création poétique perpétuelle, voire infinie. C'est aussi une des raisons qui montrent pourquoi les auteurs font passer la culture au premier plan. C'est par la culture au sens de pluralité de cultures que l'homme s'affranchit de certaines limites spirituelles et géographiques. L'homme est

ainsi capable de créer des liens entre les cultures comme il crée des liens entre les unités de sens dans les poèmes des auteurs à l'étude.

La présence de la spiritualité chez les auteurs n'est pas à comprendre comme une croyance-même de l'auteur. Elle est ce qui montre une ouverture d'esprit par le franchissement de frontières. Les auteurs à l'étude ont réalisé physiquement le passage de frontières spatiales puisqu'ils ont été amenés à quitter leur terre natale dans leur parcours. La terre natale est d'ailleurs souvent décrite comme celle qui resurgit dans l'esprit des poètes, comme si ce souvenir rappelait l'identité des poètes et le passage entre deux espaces géographiques. Les espaces se rencontrent dans l'esprit du poète à travers les métaphores et les noms des lieux qui sont parfois proches tels que Sine et la Seine, vus dans l'étude et présents chez Léopold Sédar Senghor par exemple. Outre la rencontre géographique, il y a dans le même temps la rencontre culturelle qui est une des plus importantes chez les trois poètes à l'étude.

La négritude reposant sur le franchissement des frontières devient par là une pensée en devenir et non une pensée qui se définit par une fixité. Le terme porte en lui-même la racine du nom « nègre » avec ce qu'il connote d'historique, la revendication identitaire d'appartenir à un peuple noir et en même temps ce qui s'ouvre au reste du monde par le passage des frontières. Léopold Sédar Senghor affirme ainsi la dynamique de la négritude par les propos suivants : « nous n'avons été que des précurseurs, nous avons commencé, c'est à vous de continuer. Il nous faut toujours réinventer la Négritude, donner au mot une nouvelle forme de la Négritude mais le fond de la Négritude, le style de la Négritude est un style éternel, car c'est le style nègre, qui est aujourd'hui le style le plus nécessaire au monde, le style qui n'est pas symétrique, le style qui n'est pas monotonie, le style qui n'est pas répétition, le style qui n'est pas soumission, le style qui n'est pas logique. Il faut briser cet ordre ancien, cet ordre mort – on a toujours besoin, le monde a toujours besoin des

valeurs de la Négritude car ce monde devra toujours détruire la mort, réinventer la vie »⁵⁴². La négritude a donc en elle une infinité de possibilités et de re-création parce qu'elle se définit comme une dynamique littéraire, politique, en d'autres termes une dynamique propre à la pensée humaine. Elle est ce qui permet aussi de penser le monde non par une réflexion précise, mais plutôt par des relations sans cesse changeantes. L'homme est le fondement de la pensée de la négritude puisque celui-ci observe, expérimente ce qu'il est à travers des relations qui font appel au sensible.

La négritude n'est pas un mouvement littéraire dans le sens où elle se refuse par les auteurs à entrer dans une pensée délimitée par analogie avec d'autres mouvements littéraires. Ainsi, elle est toujours à la limite de plusieurs définitions puisque dans les propos de Léopold Sédar Senghor cités plus haut, le terme apparaît avec une majuscule. La majuscule se retrouve dans les noms de certains mouvements littéraires. C'est alors ce qui situe la négritude à la limite entre un mouvement littéraire ou une littérature plus étendue. Elle se comprend comme une pensée sans limite et c'est ce qui fait qu'elle contient en elle l'idée de dépassement et d'infinitude puisqu'elle est en devenir.

La négritude accueillerait donc des écrits qui montreraient que les relations entre les éléments du monde et l'infini de la création sont au cœur de la littérature. Cependant, la négritude ne nie pas la revendication identitaire portée dans la construction de son nom. Cette pensée en devenir devrait encore faire appel à l'identité nègre pour conserver son appellation.

542 Maunick J. Eouard, « Senghor, L. S., par lui-même », propos recueilli par E. Maunick in *Notre Librairie*, n°147.

BIBLIOGRAPHIE :

I- Ouvrages des auteurs

- Aimé Césaire

CESAIRE, Aimé, *Tropiques*, 1944, n°12, janvier 1945 in *Soleil éclaté : mélanges offerts à Aimé Césaire à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire* de Jacqueline Leiner, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984.

CESAIRE, Aimé, *Volcans coloniaux*, Paris, Démocratie nouvelle, 1951.

CESAIRE, Aimé, *Soleil cou-coupé*, Nendeln, Kraus Reprint, 1970.

CESAIRE, Aimé, « La poésie, parole essentielle », Entretien avec Daniel Maximin, *Présence africaine*, n°126, 1983 in www.cairn.info.

CESAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présences africaines, 1983 (1ère édition 1939).

CESAIRE, Aimé, *Entretien sur la Martinique*, Paris, La découverte, 1985.

CESAIRE, Aimé, *Ferrements*, Paris, Seuil, 1989 (1ère édition 1994).

CESAIRE, Aimé, *Ferrements et autres poèmes*, Lonrai, Seuil, 1994.

CESAIRE, Aimé, *Tropiques: 1941-1945*, collection complète, Paris, J.M Place, 1994.

CESAIRE, Aimé, *Aimé Césaire: pour aujourd'hui et pour demain*, Saint-Maur, Édition Sépia, 1995.

CESAIRE, Aimé, *Négritude et Humanisme*, Fort-de-France, Conseil général de la Martinique, 2003 (première édition 1962).

CESAIRE, Aimé, *Briseurs d'entraves*, Paris, Sous la lime, 2004.

CESAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine suivi de « Discours sur la Négritude », 2011 (1ère édition 1950).

CESAIRE, Aimé, *Cadastre suivi de Moi, Laminaires*, Paris, Éditions du Seuil, 2006 (1ère édition 1961).

CESAIRE, Aimé, *Nègre je suis, nègre je resterai*, Paris, Albin Michel, collection Itinéraires du savoir, 2006.

CESAIRE, Aimé, *Les grandes voix du sud, II, Négritude et poésie*, Vincennes, Frémeaux & associés, 2008.

CESAIRE, Aimé, *Les armes miraculeuses*, Cher, Gallimard, collection poésie, 2009 (1ère édition 1970).

CESAIRE, AIME, « Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar le 6 avril 1966 », in *Gradhiva* (revue dirigée par Leiris Michel et Jamin Jean), 10 | 2009, 208-215.

CESAIRE, Aimé, *The Complete Poetry of Aimé Césaire*, Middleton, Wesleyan University Press, trad. de James Arnold A. et Clayton Eshleman 2017.

CESAIRE, Aimé, *Césaire & Picasso*, Paris, RMN Grand palais, 2011.

- José Craveirinha

CRAVEIRINHA, José, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1999.

CRAVEIRINHA, José, *Antologia poética*, Belo Horizonte, Editore UFMG, 2010.

CRAVEIRINHA, José, *Poeta de Moçambique* [trad. fr. de Moreau, Annick & Laban, Michel], Poitiers, Université de Poitiers, 2001.

- Léopold Sédar Senghor

SENGHOR, Léopold Sédar, *Chants d'ombre*, Paris, Seuil, 1945.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Présence africaine*, Paris, Présence africaine, 1947.

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

SENGHOR, Léopold Sédar, *Nation et voie africaine du socialisme*, Paris, Présence africaine, 1961.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Nocturnes*, Paris, Seuil, 1961.

SENGHOR, Léopold Sédar, Guibert Armand, *L'homme et l'œuvre: Léopold Sédar Senghor*, Paris, Présence africaine, 1962.

SENGHOR, Léopold Sédar, *La Révolution sénégalaise. Message à la nation sénégalaise le 13 juin 1968*, Dakar, Services de l'Information, 1968.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Les fondements de l'africanité ou négritude et arabité*, Paris, Présence africaine, prononcé en 1967.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Négritude, arabité et francité: Réflexions sur le problème de la culture*, Beyrouth, Dar Al-Kitab Allubnami, 1969.

SENGHOR, Léopold Sédar, *De la négritude: Discours prononcé à l'Université Lovanium le 17 janvier 1969; Marxisme et humanisme*, Dakar, Grande imprimerie africaine, 1969.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Antologia lirica*, Milano, Accademia, 1969.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Noirs, Arabes, Juifs*, Paris, Continent 200, 1969.

SENGHOR, Léopold Sédar, *La parole chez Paul Claudel et chez les Négro-Africains*, Paris, Hachette, 1973.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Pour un humanisme de la francophonie*, Paris, Paris-Sorbonne, 1974.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Paroles*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1975.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Pour une relecture africaine de Marx et d'Engels*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1976.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Élégies majeures*, Paris, Seuil, 1979.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Allocution de son Excellence Monsieur Léopold Sédar Senghor, Président de la République du Sénégal*, Dakar, Fondation L.S. Senghor, 1980.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Pour une lecture négro africaine de Mallarmé*, Paris, diff. Distique, 1981.

SENGHOR, Léopold Sédar, *De la Francophonie à la francité*, Alençon, L'Orne littéraire, 1984.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Ce que je crois: négritude, francité et civilisation de l'universel*, Paris, B. Grasset, 1988.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Liberté*, Paris, Seuil [5 vol.], 1964-1993.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Le dialogue des cultures*, Paris, Seuil, 1993.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Léopold Sédar Senghor nel centenario della nascita*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2006.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Œuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006 (1ère édition 1964).

II-Ouvrages sur les auteurs

- Aimé Césaire

CHEVALLIER, Laurent, *Aimé Césaire: un nègre fondamental*, Paris, France 5 édition, 2007.

GALLET, Mathieu, www.ina.fr, interview de Michel Fild, 1994.

HENANE, René, *Césaire et Lautréamont: bestiaire et métamorphose*, coll. Critiques littéraires, Paris: l'Harmattan, 2006.

HENANE, René, *Les armes miraculeuses d'Aimé Césaire*, Paris, L'Harmattan, 2008.

KESTELOOT, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Khartala, 2004 (1ère édition 2001).

KESTELOOT, Lilyan, *Première Lecture du poème de Césaire « Batouque »* in *Etudes littéraires*, vol. 6, n°1, 1973.

KORANE, Alhousseyni, *Mystique et prophétie chez Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire*, S.I, 1996.

LOUIS, Patrice, *Césaire raconte Césaire*, Fort-de-France, Livres Antilles, 2006.

LOUIS, Patrice, *Conversation avec Aimé Césaire*, Paris, Arléa, 2007.

MAXIMIN, Daniel & Carpentier, Gilles [édition établie par], *Aimé Césaire La poésie*, Paris, Seuil, 1994.

RFI/Unesco, *Aimé Césaire*, collection Les voix de l'écriture, 1996, 120 minutes.

THEBIA-MELSAN, Annick, *Aimé Césaire le legs*, Paris, Argol, 2009.

- José Craveirinha

CHAVES, Rita, *José Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do mundo*, Universidade de São Paulo, n°3 de 1999.

- Léopold Sédar Senghor

ADOPO ACHI, Aimé, *Le lexique dans l'œuvre poétique de Senghor : ancrage culturel et ouverture sur le monde*, ENS d'Abidjan, p5 in <http://www.ltml.ci>.

BEUCHOT, Pierre, *Léopold Sédar Senghor: entre deux mondes*, Paris, Centre national de la cinématographie, 2009.

BONN, Charles, *Léopold Sédar Senghor, un poète*, vol.9, Paris, L'Harmattan, 1988.

DELAS, Daniel, *Senghor et la musique*, Paris, Clé international, 2006.

DIAGNE, Pathé, *Léopold S. Senghor ou la négritude servante de la francophonie au festival panafricain d'Alger*, Paris, L'Harmattan, 2006 (première édition 2002).

DJIAN, Jean-Michel, *Léopold Sédar Senghor: genèse d'un imaginaire francophone*, Paris, Gallimard, 2005.

GIRAULT, Jacques, *Senghor Léopold Sédar, africanité-universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002.

GUIBERT, Armand, *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Seghers, 1969.

JOUANNY, Robert, *Profil – Senghor (Léopold Sédar) Ethiopiques*, Paris, Hatier, 2002.

LEBAUD-KANE, Geneviève, *Imaginaire et création dans l'oeuvre poétique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Harmattan, 1995.

MARQUET, Marie-Madeleine, *Le métissage dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1983.

MOREAU, Abou Bakr, *Léopold Sédar Senghor et Walt Whitman : Pour l'idéal humaniste universel*, Paris, L'Harmattan, 2012.

NGANDU, N.P, *Négritude et poétique lecture œuvre critique de Senghor*, Paris, L'Harmattan, 2000 (première édition 1992).

SAINT-CHERON, François de, *Senghor et la terre*, Paris, Edition Sang de la terre, 1988.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Léopold Sédar Senghor par lui-même*, Bry-sur-Marne, INA, 2006.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Les grandes voix du sud, I, Négritude et poésie*, Vincennes, Frémeaux & associés, 2008.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Discours prononcé par M. Léopold Sédar Senghor: dans la séance publique tenue par l'académie française le jeudi 29 mars 1984*, Paris, Palais de l'institut, 1984.

Vaillant, Janet G., *Vie de Léopold Sédar Senghor*. Noir, Français et Africain, Paris, Karthala, 2006.

WASHINGTON BA, Sylvia, *The Concept of negritude in the poetry of Senghor Léopold Sédar*, Princeton N.J, Princeton University press, 1973.

III- Ouvrages et périodiques généraux des trois axes du sujet

- La musicalité

AMOA, Urbain, *Poétique de la poésie des tambours*, Paris, L'Harmattan, 2002.

BELIC, Milija, *Apologie du rythme: le rythme plastique, prolégomènes à un méta-art*, L'Harmattan, 2002.

BOSCHIAN-CAMPANER, Catherine, *Le vers libre dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan, 2009.

BOUGAULT, Laurence, *Poésie et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2005.

COLLING, Alfred, *Musique et spiritualité*, Paris, Plon, 1941.

DE LA MOTTE, Annette, *Au-delà du mot: « une écriture du silence » dans la littérature française du XXème siècle*, Münster, Lit Verlag, 2004.

DELFINO, Jean-Paul, *Brasil, a música : panorama des musiques populaires brésiliennes*, Marseille, Parenthèses, 1998.

DURAND, Jean-François, *Un autre Senghor*, Centre d'étude du XXIème siècle Axe francophone et méditerranéen, Montpellier III: Université Paul-Valéry, 1999.

EMERY, Eric, *Temps et musique*, Lausanne, L'Age d'homme, 1998.

FAMPOU, François, *Ku sa: introduction à la percussion africaine*, L'Harmattan, 1989.

HERBOLY, Anna, *La musicalité des langues*, Allemagne, Auflage, 2001.

IMBERTY, Michel & Gratier, Maya, *Temps, geste et musicalité*, Paris, L'Harmattan, 2007.

KOUADIO, N'guetti Martin, *Poétique africaine, rythme et oralité*, Paris, L'Harmattan, 2012.

LASSUS, Marie-Pierre, *Gaston Bachelard musicien : une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires Septentrion, 2010.

LOUIS ROGER, Joseph & Sainte-Marie, Étienne, *Traité des effets de la musique sur le corps humain*, Brunot, 1803.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Verdier, 1982.

PAJEVIC, Marco, *Poésie et musicalité, liens, croisements et mutations*, Paris, L'Harmattan, 2007.

PARRET Herman, *Kant sur la musique* in *Revue philosophique de Louvain*, Louvain, vol. 95, n°1, 1997.

PIERRE, Gisèle, *Le corps, la voix, le texte: Arts du langage en langue étrangère*, Paris, L'Harmattan, 2006.

PIETTRE, Bernard, *Philosophie et musique*, Presse universitaire du Mirail, 2003.

QUILLIER, Patrick, « L'Écoute sensible dans la poésie mozambicaine », *L'Afrique aujourd'hui : lettres et cultures*, Klincksieck, n°340, 2011/4.

RUWET, Nicolàs, *Langage, musique, poésie*, Seuil, 1972.

SCHELLER, Gunther, *L'Histoire du jazz / I*, Oxford, éd. Parenthèses Presses Universitaires de France, [trad. De l'anglais par Danièle Ouzilou], 1997.

SPIRE, André, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, coll. Rien de commun, Mayenne: Librairie Josi Corti, 1986.

STRICKER, Salomon, *Du langage et de la musique*, Bailliere, 1885.

- Le corps

BAERTSCHI, Bernard, *Les rapports de l'âme et du corps, Descartes, Diderot et Maine de Biran*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 1992.

BEAULIEU, Alain, « L'expérience deleuzienne du corps », *Revue internationale de philosophie*, 4/2002 (n°222).

BERTRAND, Monique, *Dynamique de la création: le mot et l'expression corporelle*, Paris, Vrin, 1976.

BOUSQUIE, Paul, *Le corps, cet inconnu: philosophie et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1997.

BRUAIRE, Claude, *Philosophie du corps*, Paris, Seuil, 1968.

FINTZ, Claude, *Le poème imaginal du corps de l'œuvre et de la société*, Paris: L'Harmattan, 2012.

JACQUET, Chantal, *Les significations du « corps » dans la philosophie classique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

JOLY, Isabelle, *Le corps sans représentation: de Jean-Paul Sartre à Shaun Gallagher*, Paris, L'Harmattan, 2012.

GILBERT, Vincent, *Le corps: le sensible et le sens*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004.

LANDMAN, Patrick & Michels, André, *Les limites du corps, le corps comme limite*, Toulouse, Erès, 2006.

LAVIGNE, Jean-François, *Les « Méditations cartésiennes » de Husserl*, Paris, Vrin, 2008.

LEVINE, Eva & Touboul Patricia, *Le corps*, Paris, GF, coll. GF corpus, 2002.

MARZANO, Michela, *Que sais-je? La philosophie du corps*, 2ème éd., Paris, PUF, 2009.

PIERRE, Gisèle, *Le corps, la voix, le texte*, Paris, L'Harmattan, 2006.

RICHIR, Marc, *Le corps: essai sur l'intériorité*, Paris, Hatier, Coll. Optiques philosophie, 1993.

SIMHA, André, *La conscience du corps au sujet: Descartes, Locke, Nietzsche, Husserl*, Paris, Armand Colin, coll. Vocation Philosophe, 2004.

THIERRY, Yves, *Du corps parlant: le langage chez Merleau-Ponty*, Ousya, 1987.

- La spiritualité

BAUDE, Jeanne-Marie, *Poésie et spiritualité en France depuis 1950*, Metz, Klincksieck, 1988.

BELAY, Raynal & Marin, Claire, *De la nature à l'esprit: études sur la philosophie française du 19e siècle*, ENS Editions, 2001.

BOURGEOIS, Bernard, *Hegel, les Actes De l'Esprit*, Vrin, coll. Histoire de la philosophie, 2001.

BOUTON, Christophe & Vieillard-Baron Jean-Louis, *Hegel et la philosophie de la nature*, Vrin, 2009.

CHAMAYOU, Grégoire, *Kant: Écrits sur le corps et l'esprit*, Flammarion, 2007.

DURING, Elie, *L'Ame*, Corpus, Paris, GF, 1997.

DARRICAU, Raymond & Peyrous, Bernard, *Histoire de la spiritualité*, Presses Universitaires de France, collection Que sais-je ?, 1991.

DURING, Élie, *La métaphysique*, Paris, Garnier Flammarion, 1998, p161.

GREEN, André, *La causalité psychique: entre nature et culture*, Paris, Odile Jacob, 1995.

GROSSMAN Evelyne, *Préface à Pour en finir avec le jugement de dieu, d'Antonin Artaud*, Paris, NRF, Poésie/Gallimard, 2003.

HEGEL, Georg Wilhem Friedrich, *La phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier Montaigne, 1977 (traduction de J.-P. Lefebvre, Aubier, 1991).

HONORE, Bernard, *Ouverture spirituelle: avec Bergson et Teilhard de Chardin*, Saint Barthélémy Lestra, Aubin, 2010.

KANT, Emmanuel, *Prolégomène à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*, Paris, Vrin, 1993.

LAPLANTINE, François, *Le social et le sensible*, Paris, Téraèdre, 2017.

LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini*, Sarthe, biblio essais, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF, Gallimard, 1945.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996.

MONTEBELLO, Pierre, *Deleuze: la passion de la pensée*, Paris, Vrin, 2008.

MVENG, Engelbert, *Spiritualité et libération en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

ZAHAN, Dominique, *Religion, spiritualité et pensée africaines*, Paris, Payot, 1970.

BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant*, Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, Paris: PUF, 1960.

RILKE, Rainer Maria, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, Brest, La Gibecière à Mots, 1875-1926.

IV-Écrits théoriques sur un métissage de genres et de cultures

- La poésie

ANDRADE, Mario de, *La poésie africaine d'expression portugaise*, Honfleur, Pierre Jean Oswald, 1969.

BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1958.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 2012 (première édition 1960).

BRETON, André, *Manifestes*, p50 in *Théâtre et poésie surréalistes*, Antle, Martine, 1988.

BRETON, André, « Manifeste du surréalisme », in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard 1985.

CHRISTIN, Anne-Marie, *Poétique du blanc*, Paris, Vrin, 2009 (première édition 2000).

BELLOI, Livio & Delville, Michel, *L'Oeuvre en morceaux: esthétiques de la mosaïque*, Paris, Les pressions Nouvelles, 2006.

BOUSQUET, Joë, *Le Livre heureux*, in Béhar, Henri, *Dedans-dehors*, Paris, L'Age d'Homme, 2003.

CAMARA, Sana, *La poésie sénégalaise d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 2011.

COLLOT, Michel & Goureau Jean-Baptiste, *La poésie dans la prose*, Paris, Champ Vallon, 1996.

DE LAPRADE, Victor-Richard, *Du sentiment de la nature dans la poésie d'Homère*, Paris, Comon, 1848.

- FONTAINE, David, *La poétique*, coll. Lettres 128, Paris, Armand Colin, 2005.
- GARELLI, Jacques, *La gravitation poétique*, Mayenne, Mercure de France, 1966.
- GONNEVILLE, Marthe, « Poésie et typographie », *Études françaises*, Toronto, Trintexte, vol. 18, 1982.
- GUERMES, Sophie, *La poésie moderne: Essai sur le lieu caché*, coll. Critiques littéraires, Paris: L'Harmattan, 1999.
- LANCASTER, Rosemary, *La poésie éclatée de René Char*, Perth, Rodopi, 1994.
- LAJARRIGE, Jacques, *L'Allusion en poésie*, coll. Littératures, Paris, Presses universitaires Blaise Pascal, 2002.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, traduit de l'allemand et commenté par Frédéric Teinturier, Klincksieck, Paris, 2011.
- LILTI, Anne-Marie, *Écriture poétique, langue maternelle et langue étrangère*, Paris: L'Harmattan, 2006 (première édition 2005).
- MALLARME, Stéphane, *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, Paris, La Table Ronde, 2007 (première édition 1897).
- MANSFIELD, Eric, *La Symbolique du regard*, Paris: Publibook, 2006.
- MARCHAL Bertrand, *Mallarmé*, Presses Paris Sorbonne, 1998.
- MARCHAL, Bertrand, *Oeuvres complètes*, « Lettre à Catulle Mendès du 24 avril 1866 », Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard 1998.
- MASSON, Jean-Yves, « Autour de Rilke », in 8e Assises de la traduction poétique, Arles 1991, Arles, Actes Sud, 1992.
- MENARD, René, *La condition poétique*, Paris, Gallimard, 1959.
- MILGENGÜN, Albert, *L'Évolution esthétique de Paul Eluard, l'âge d'homme*, 1979.
- NOULET Emilie, *L'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Paris, Antoine, 1974.
- ONDO, Marina, *La Peinture dans la poésie du XXe siècle*, tome I, Paris, Connaissances et savoirs, 2014.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000 (première édition 1974).
- PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.
- PONGE, Francis, *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard nrf, 1948.
- RENE Ghil, *De la Poésie Scientifique & autres écrits*, Textes choisis, présentés et annotés par Jean Pierre Bobillot, Grenoble, Ellug, coll. Archives Critiques, 2008.

SAINT-MARTIN, Louis-Claude de, Des erreurs et de la Vérité in « La linguistique poétique d'un théosophe : langage, parole et désir chez Louis-Claude de Saint Martin » de Nicole Jacques-Chaquin in *Romantisme*, n°86, 1994.

SZILAGYI, L.P, « *Écritures du silence* » in *Logosphère*, Universidad de Granada, n° 5, 2009.

VEGLIANTE, Jean-Charles, *De la prose au cœur de la poésie*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

VILLE, Isabelle, *René Char : une poétique de résistance : être et faire dans les Feuilletts d'Hypnos*, Presse Paris Sorbonne, 2006.

VON ARNIM, Bettina, « Lettre sur Hölderlin » in Hölderlin, *Oeuvres*, bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1967.

ZUMTHOR, Paul, *Le rythme dans la poésie orale*, n°1, vol.56 in *Langue française*, Paris, Larousse, 1982.

- Le théâtre

ARTAUD, Antonin, *Manifeste pour un théâtre avorté* in *Le théâtre Alfred Jarry*, Bruxelles: Gallimard, 2006.

ARTAUD, Antonin, *Antonin Artaud*, Bruxelles, Gallimard, 2006.

AKINWANDE, Pierre, *Négritudes et francophonie: paradoxes culturels et politiques*, Paris L'Harmattan, 2011.

BRAUNSTEIN, Florence, *Le théâtre et son double d'Antonin Artaud : les fiches de lecture d'Universalis*, Encyclopaedia universalis, 2016

GOUTHIER, Henry, *L'Essence du théâtre*, Paris, Vrin, 2002.

- Histoire coloniale: identité et langues

AKINWANDE, Pierre, *Négritude et francophonie : paradoxes culturels et politiques*, Paris, L'Harmattan, 2011.

JEAN-PHILIPPE, A. , « Réflexions sur quelques phénomènes de mimétisme », *Tropiques*, n° 6-7, février, 1943 in *Ecologie et politique* de Heise Ursula K. in www.cairn.info.

BOKIBA, André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, coll. Littératures, l'Harmattan, 1998.

BRANCA-ROSOFF, Sonia. et CATACH, Nina,(éd.), *Pour une théorie de la langue écrite, Langage et société*, 1989, vol. 50, n° 1 in www.persee.fr.

CANUT, Cécile & Caubet, Dominique, *Comment les langues se mélangent*, Paris, L'Harmattan, 2002.

COLY, Alexandre, sous la direction de Neiva, Saulo et Haydara, Abou, *La réception de la négritude en Afrique lusophone*, 2015 (thèse).

- DUMONT, Pierre, *Le français et les langues africaines au Sénégal*, Paris, A.C.C.T, 1983.
- DURAND, Jean François, *Regards sur les littératures coloniales* (vol. I), Paris, L'Harmattan, 1999.
- EL TIBI, Zeina, *La Francophonie et le dialogue des cultures*, Paris, L'Age d'Homme, 2001.
- ENO BELINGA, Samuel-Martin, *De l'authenticité culturelle négro-africaine: la caducée: asymétrie, rythme, unité, ou, le logos négro-africain*, Paris, Presses de l'Emancipatrice, 1977.
- ENO BELINGA, Samuel-Martin, *La prophétie de Joal*, Yaoundé, Clé, 1975.
- FARANDJIS, Stélio, *Textes et propos sur la francophonie*, Paris, Richelieu-Senghor, 1984.
- Fondation Léopold Sédar Senghor, *La civilisation sérère d'hier à demain*, Dakar, Fondation Léopold Sédar Senghor, 1992.
- Fondation Léopold Sédar Senghor, *Ethiopiennes*, n°72 à 73, 2008
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 2005 (première édition 1990).
- LAMOUCHE, Noureddine, *Jean-Paul Sartre et le Tiers Monde: rhétorique d'un discours anticolonialiste*, Paris: L'Harmattan, 1996.
- LECHERBONNIER, Bernard, *Surréalisme et francophonie*, Paris, Publisud, 1992.
- LEINER, Jacqueline, *Aimé Césaire : Le terreau primordial*, vol.1, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993.
- LEINER, Jacqueline, *Soleil éclaté : mélanges offerts à Aimé Césaire à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984.
- LEIRIS, Michel, Michel Leiris: *Le siècle à l'envers*, Tours, Édition Farrago, 2004.
- (Sous la direction de) Léonard, Yves, *Transitions libérales en Afrique lusophone*, Paris, Karthala, 1995.
- LEONARD-MAESTRATI, Antoine, *L'avenir est ailleurs*, Paris, Doriane films, 2007.
- LESNE, Anna, *La fabrique des identités aux Antilles « françaises »*, 2011 (thèse).
- MONDLANE, Eduardo, *Mozambique: de la colonisation portugaise à la libération*, Paris, L'Harmattan, 2000 (première édition 1979).
- MOUDELINO, Lydie, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature : mise en scène et mise en abyme du roman antillais*, Paris, Khartala, 1997.
- NDAW, Alasane, *La pensée africaine: recherches sur les fondements de la pensée négro-africaine*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1983.
- POLL, Bernard, *Normes et hybridation linguistiques en francophonie*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- TETU, Michel, *La francophonie: histoire, problématique et perspectives*, Montréal, Guérin universitaire, 1992.

- Autres

- BARTHES, Roland, *Catalogue de l'exposition du Centre Pompidou*, Paris, 2002.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975.
- BELLET, Roger, *Stéphane Mallarmé : l'encre et le ciel*, Champ Vallon, 1987.
- BENVENISTE, Emil, *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard, 1966.
- CHANCE, Dominique, *Édouard Glissant un traité du déparler : essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*, Karthala, 2002.
- CHARBONNIER, Georges, *Le Monologue du peintre*, Paris: Durier, 1959.
- CLOUARD, Henri, *Lucrèce De la Nature*, Manchecourt: GF Flammarion, 1964.
- DELEUZE, Gilles, *L'Anti-Oedipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- DELMOTTE, Axel, *La civilisation américaine*, Paris, Studyrama, 2006.
- DEL VECCHIO, Gorgio, L'homme et la nature in *Revue Philosophique de Louvain*, troisième série, tome 59, n°64, 1661.
- GLISSANT, Édouard, *Au cœur des mots* in *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.
- JACQUES STEPHEN, Alexis, *Compère Général Soleil*, 1995, Paris, Gallimard, 1982.
- LANDA, Fabio, *Le coq-héron*, Toulouse, érès, n°182 , 2007/2.
- LIEBER, Gérard, *Trois points de vue français sur l'oeuvre d'art totale: Baty, Valéry, Artaud* in *L'oeuvre d'art totale*, Etudes réunies par Denis Balet, coordonnées et présentées par Elie Koningson, Paris: CNRS Editions, 2002 (première édition 1995).
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 2007 (première édition 1982).
- MOTTANA, Paolo, *Le regard imaginal : essai*, Bruxelles, Primento, 2015.
- PESEZ, Yvette et RICHAUDEAU, François, *Le savoir écrire moderne*, Paris, Retz, 1980.
- POLLIG, Hermann, *Exotische Welten, Europäische Phantasien*, Stuttgart, Cantz, traduction de Bayart Jean-François.
- PEYTA RD, Jean, *Sémiotique différentielle de Proust à Pérec*, Franche-Comté, Presses Universitaires, 2001.
- QUILLIOT, Roland, *La nature*, « la nature aristotélicienne », Paris: Ellipses, 2000.
- ROBINSON, John, *Antiquités grecques ou Tableau des mœurs, usages et institutions des Grecs*, tome II, Paris: Verdère, 1822.

SABBATHIER, François, *Dictionnaire pour l'intelligence des auteurs classiques, grecs et latins*, Tome sixième, Paris: Seneuze, 1769.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris: Nagel, 1946.

SARTRE, Jean-Paul, *Situations (Tome 3) – Littérature et engagement (février 1947-avril 1949)*, 2013.

SASSO, Robert et Villani, Arnaud, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 2003, p86.

STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant*, Suisse : Gallimard, 1961.

V- Documents électroniques

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, in <https://books.google.fr>.

DENDIEN, Jacques, www.atilf.atilf.fr.

DOUVILLE, Olivier, « La blue note, passé, réminiscence et mémoire pour un monde futur », *Insistance*, 2015/2 (n° 10), p. 93-99. DOI : 10.3917/insi.010.0093. URL : <https://www.cairn.info/revue-insistance-2015-2-page-93.htm>

GANNAZ, François, www.littre.org.

GEFEN, Alexandre et AUDET, René, www.fabula.org.

LIARDET, Dominique, [Www.Ecyclopaedia Universalis](http://Www.Ecyclopaedia.Universalis).

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard in <https://books.google.fr>

MOREAU, Michel, www.assemblée-nationale.fr

MUNIER, Jacques, *L'essai et la revue du jour* in www.franceculture.fr

PIERREL, Jean-Marie, www.cnrtl.fr

