

HÉRITAGE ET AUTONOMIE LITTÉRAIRE CHEZ SENGHOR ET CÉSAIRE

Alioune SOW & Papa Bocar NDAW
Université cheikh Anta Diop, Sénégal

&

Papa Bocar NDAW
Université cheikh Anta Diop, Sénégal
papecamus@gmail.com

Résumé : La critique post-postcoloniale a abondamment épilogué sur la distinction qu'il convient de faire de la poésie telle qu'elle se conçoit chez Léopold Sédar Senghor et chez Aimé Césaire. Certains ont distingué une lecture essentialiste pour le cas de Senghor et d'autres une lecture historique pour le cas de Césaire. Mais la confusion s'installe assez vite entre ces deux positions. C'est pourquoi dans cette étude, nous pensons que la poésie de Senghor et celle de Césaire porte le même héritage et défend la même autonomie. Il s'agira de montrer que leur esthétique, à travers le jeu de la déconstruction, serait à la marge des normes qui ont conféré au genre poétique occidental sa structure canonique. Car, nous pensons qu'elle est consignée dans une hybridité qui valse entre le respect des règles formelles du genre et la révélation d'une forme poétiquement affranchie.

Mots-clés : poésie, déconstruction, marronnage, Négritude, postcolonialisme.

Abstract : Post-postcolonial criticism has abundantly epilogated on the distinction that should be made of poetry as conceived by Léopold Sédar Senghor and Aimé Césaire. Some have distinguished an essentialist reading for the case of Senghor and others a historical reading for the case of Césaire. But the confusion quickly sets in between these two positions. That is why in this study we believe that the poetry of Senghor and that of Césaire carries the same heritage and defends the same autonomy. It will show that their aesthetic, through the game of deconstruction, would be on the margins of the norms that have given the Western poetic genre its canonical structure. For we believe that it is recorded in a hybridity that waltzes between respect for the formal rules of the genre and the revelation of a poetically liberated form.

Keywords : poetry, deconstruction, browning, Negritude, postcolonialism

Introduction

S'inscrivant dans une fureur certaine pour célébrer la genèse d'un ordre nouveau pour le Nègre, la poésie de Senghor et de Césaire s'arroge une entreprise prométhéenne passant par une visée déconstructionniste du discours occidental dans son médium propre et dans ses contours historiques. Cette

entreprise quoique hardie et audacieuse reste quand même fallacieuse. Car, il faut reconnaître qu'il serait très difficile, voire impossible, de distinguer le vers senghorien et celui césairien qui s'inspire des chants populaires nègres de celui de la modernité française qui part de Baudelaire au poète chrétien du début du 20^{ème} siècle et qui se rattache à la tradition poétique de l'Occident. Dans cette perspective d'un inter-discours générique, la redéfinition de la forme poétique théorisée et pratiquée par Senghor et Césaire permet-elle de réévaluer une esthétique qui leur serait propre ? Cette réévaluation entraîne-t-elle une reconsidération de leur forme poétique et l'accroissement d'une esthétique typiquement nègre ?

1. Le poète, voleur de langue

Ici poésie égale insurrection	Parmi les Français, c'est le poète Paul
C'est Baudelaire	Claudiel qui m'a le plus charmé, partant,
C'est Rimbaud, voyou voyant	influencé. Ne serait-ce que sous la forme
C'est notre grand André Breton.	du verset que j'ai fini par adopter.
(Césaire, <i>Tropiques</i> n°8/9, 1948).	(Senghor, 1977, p. 348)

Ces mots, aussi étrange que le fait puisse paraître, sont bien d'Aimé Césaire et de Senghor. Ils reconnaissent là leurs ascendants qu'ils semblent célébrer, et revendiquent un statut qu'ils inscrivent dans la généalogie de la poésie française. Cela n'a rien d'étonnant en réalité car, il faut le reconnaître, Senghor et Césaire sont avant tout des poètes français. Et le débat posé par les critiques postcoloniales a montré que Senghor était plus français que Césaire, même si cette opinion est sujette à une remise en question. D'autant plus que dans un récent article intitulé : « Césaire : une émotion nègre et une poétique hellène », Pape Bocar Ndao cherche à démontrer que dans l'imaginaire qui sous-tend la composition de sa poésie, Césaire doit beaucoup à la poésie française et à ses valeurs référentielles (Pape Bocar Ndao, 2020, pp. 663-674). Mais, tout en s'insérant dans cette tradition, et c'est là le plus important, les poètes noirs choisissent le parti pris des « poètes maudits » éminemment modernes ; leurs maîtres, c'est Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine et dans la moindre mesure Claudel, Péguy...

Cette admiration envers Baudelaire et les lyriques symbolistes de la deuxième moitié du 19^{ème} siècle s'explique, chez Senghor, par le fait que l'ambition de l'écriture du jeune poète noir, consécutive à la ferveur de sa quête identitaire, est assimilable à celle de la modernité poétique française qui s'érigeait contre la montée de la bourgeoisie dans une Europe hégémonique de la deuxième moitié du 19^{ème} siècle. Comme Baudelaire dont la poésie relève de l'idéal, Senghor était nostalgique du « Paradis de [l]'enfance africaine, qui gardait l'innocence de l'Europe » (Senghor, 1990, p. 32). Chez Césaire, en effet, appartenant à un peuple né du « viol » de l'Afrique par l'Europe, le poète-bâtard n'a d'autre choix que de rejoindre la horde des poètes que Jean-Louis Joubert

dénomrait *Les Voleurs de langue*. Il prend conscience que le Noir est le délocuté de l'Histoire, la non-personne de la « scénographie » historique, privé ainsi de cette parole qui fait l'histoire. Il pense à juste titre que « l'histoire n'est pas un accident. Elle est l'essence même de la condition nègre ». (Mamadou Bâ, 2005, p. 20)

En réalité, aussi bien chez Senghor que chez Césaire, le poète arrache la parole qu'on refusa à sa communauté, les Nègres, pour se l'approprier en vue de procéder ensuite à une « redistribution des significations » (Bernard Mouralis, 1980). Faudrait-il, à partir de là, lire Senghor et Césaire comme des poètes à la conquête d'un espace poétique nouveau ou d'une poésie universelle consommée par tous comme l'a voulu Lautréamont et les poètes maudits rejetés par les siens ? Mieux, écrire comme Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, etc., n'est-ce pas écrire contre la littérature occidentale ? Sauf que les poètes de la première Négritude sont bien conscients avec Le Clézio que les langues ne sont pas innocentes. Elles portent le poids de la violence, du racisme, des préjugés. Frantz Fanon l'avait très tôt compris quand il disait que parler une langue, c'était une manière « d'assumer une culture et de supporter le poids d'une civilisation ». (Frantz Fanon, 1952, p. 13)

La visée de Senghor et de Césaire de s'élever contre la langue se fonde ainsi sur une opération de désaliénation linguistico-culturelle et de libération des consciences. N'est-ce pas là le projet poétique de Baudelaire et de Rimbaud et dans la moindre mesure la poésie surréaliste vis à vis de l'imaginaire collectif français ? C'est la raison pour laquelle, l'écriture poétique de Senghor et de Césaire est sans cesse orientée vers un repérage des vecteurs de racisation toujours tapis dans la langue, pour les transformer, en en faisant des mots phénix, dans une sorte de renaissance lexicale. Faudrait-il reprendre Senghor qui, en se délectant de son chant poétique, affirme : « Le chant n'est pas que charme, il nourrit les têtes laineuses de mon troupeau. / Le poème est oiseau-serpent, les noces de l'ombre et de la lumière à l'aube / Il monte Phénix ! il chante les ailes déployées, sur le carnage des paroles. » (Senghor, 1990, p. 207)

Cette poésie, à la recherche d'un espace immaculé, est donc une manière d'opérer un renversement de l'ordre du discours colonial. L'histoire, sous la plume des « vainqueurs », ne pouvait que dresser des défaites, des carences et des difformités aux « vaincus ». Dans le contact asymétrique entre l'Europe et l'Afrique, le Noir ne représente pas un autre, ni même un prochain, mais il est l'autre de la civilisation, l'autre de la culture. Dans l'imaginaire qui sous-tend le discours occidental, le Noir était considéré « comme l'enfant sombre du péché, le descendant maudit de Cham, l'incarnation de l'ange déchu » (Jacques Rabemanjara, 1976, p. 27). Le mot « nègre », dans sa connotation péjorative, témoigne déjà de la façon dont la langue légitime la racisation qui se dissout dans l'imaginaire général du Non-Nègre. Ainsi, Pour Senghor, Dans « Élégie des Alizés », le verset n'imité plus la pantomime discursive digne de Boileau mais

plutôt le mouvement du vent lui permettant de reproduire « le grand poème de l'homme [...] enfin réconcilié avec les forces éternelles » (Claudel, 1957, p. 267) comme dans les chants populaires de son royaume d'enfance. La poésie émotive définit nettement la forme du poète négro-africain. Ce n'est plus avec la raison qu'on fait des poèmes comme au temps du classicisme, mais plutôt avec le cœur. « L'expression sonore se déploie dans le temps et par conséquent est soumise au contrôle d'un instrument de mesure, d'un compteur. Cet instrument est le métronome intérieur que nous portons dans notre poitrine, le coup de notre pompe à vie, le cœur qui dit indéfiniment : Un (Pan). Un (Pan). Un (Pan). Un (Pan). Un (Pan). Un (Pan). » (Claudel, 1963, p. 11)

Pour Césaire par ailleurs, être poète, c'est prendre position par rapport à cet ordre du discours et réécrire l'histoire en redistribuant les rôles, et cela dans une langue qui lui soit propre. Voilà pourquoi il peut soutenir : « Ah moi, je ne suis pas prisonnier de la langue française (...) Je me suis beaucoup plus intéressé à la poésie qu'à la prose et ce, dans la mesure où c'est le poète qui fait son langage... » (Jacqueline Leiner, 1980, p. 144). À la manière d'une écriture mallarméenne, la mise en texte dans la poésie césairienne va dès lors se heurter à son propre médium langagier. À partir de là, comme le note bien le critique Mamadou S. Ba, « ce contre quoi vient buter le texte en premier lieu, c'est ce sans quoi précisément il ne peut accéder à l'existence » (Mamadou Bâ, 2005, p. 19). Pour le poète Césaire, il faut désormais se passer d'une « législation de la pratique littéraire sous la juridiction de laquelle, se trouvent placées d'emblée toutes activités d'écriture ». (Mamadou Bâ, 2005, p. 21) Il y a un ordre discursif qui coule dans l'histoire pour donner caution à l'esclavage, puis à la colonisation et à l'aliénation, et dont la sédimentation des linéaments sur la peau du Nègre va légitimer ensuite une vision manichéenne du monde en civilisés d'un côté et barbares de l'autre, une histoire des peuples en Noirs-et-Blancs.

Ainsi, à la différence d'un Senghor qui pouvait faire voguer son imagination dans les sentiers de son royaume d'enfance comme un Saint-John Perse écrivant *l'Exil* (Loïc Céry, 2007, pp. 1208-1261), le poète Césaire ne trouve comme matière à scruter que ce discours que lui avait servi le colon, le maître, un discours teinté d'humiliation et racontant les souffrances subies depuis l'expérience de la cale du bateau négrier. Voilà pourquoi le substrat de la littérature occidentale devait forcément représenter pour le poète de la Négritude ce que Kristeva a appelé un « génotexte », c'est-à-dire un pré-texte poétique.

La mission du poète est donc de se saisir de ces textes dominants pour en subvertir la teneur dans le but de reconstituer la mémoire collective édulcorée par « les blessures de l'histoire » chez les peuples noirs, Antillais surtout. Portant certes les traces du modèle poétique des poètes néo symbolistes, l'adoption du vers moderne par Senghor emprunte tout de même à l'univers oral africain et sère certaines modalités expressives. Chez Césaire néanmoins, l'identité mitigée du Nègre des Antilles, plus que celle niée des Africains, mise en jeu dans

cette entreprise, permet de mesurer tous les enjeux d'une écriture poétique plus sévère que celle de Senghor.

Cependant quel que soit la puissance de la révolte poétique, il faut reconnaître tout de même que la langue est nécessaire et fondamentale à la constitution de cette identité collective que la Négritude entendue au sens senghorien et césairien, s'est assignée comme mission depuis les années 30. C'est elle [la langue], en effet, qui est représentative de la cohésion sociale et du ciment de la conscience collective dans une communauté. D'où la volonté manifestée par Senghor et Césaire de créer leur propre langue à partir des éclats d'une langue française dynamitée dans leurs textes poétiques. Sous ce rapport, l'on comprend mieux pourquoi l'entreprise de la poésie de la Négritude n'était pas envisageable dans une « langue mineure ». Tandis que Senghor africanise la langue française en appareillant la poésie classique et la poésie populaire négro-africaine, qui « saisit les qualités sensibles du monde extérieur par tous les sens (...) formes, couleurs, mouvements (...), dans leurs timbres et leurs rythmes » (Senghor, 1977, p.363). Césaire, lui, a toujours jugé le créole, sa langue maternelle, comme insuffisant à porter le combat qui était en jeu dans la poésie nègre. Il était convaincu qu'« un aspect du retard martiniquais, c'est son niveau de langue, de la créolité si vous voulez, qui est extrêmement bas, qui est resté au stade de l'immédiateté, incapable de s'élever, d'exprimer des idées abstraites... » (Kesteloot et Kotchy, 1993, p. 241).

Pour autant, loin des pièges d'un essentialisme emballant, le poète, après un forfait sans cesse renouvelé sur la langue du maître, représente celle-ci sous le prisme qui la fait passer d'une identité à une altérité, désormais. En effet, l'identité nègre dont la langue française devrait être porteuse, doit échapper à une essentialisation qui rendrait cette poésie purement raciale et non point réellement « un chant de tous et pour tous » (Sartre, 1948), en évitant ainsi de tomber dans ce que Césaire appelait « le gobinisme renversé » (Aimé Césaire, 2013, p. 236). Cette volonté de compréhension – au sens de prendre avec soi – et d'acceptation de l'autre comme un *alter ego* est, dans une correction de la vision monolithique de l'histoire, la condition d'énonciation du texte de ceux qui furent les pionniers de la Négritude. D'ailleurs, dans l'une de ses dernières publications, l'auteur de *chants d'ombre* semble définir ce que sa poésie a de plus essentiel lorsqu'il confie : « Quand Aimé Césaire et moi nous avons, avec Alioune Diop et Léon-Gontran Damas, lancé le mouvement de la Négritude, nous ne pensions plus que par Paul Claudel et Charles Péguy. Mieux, nous les avons négriifiés en les présentant comme les modèles des "poètes nègres" que nous voulions être ». (Senghor, 1980, p. 32)

2. La poétique du marronnage

Le terme « marronnage » a été forgé à partir du mot « marron » d'origine italienne. La pratique du marronnage remonte à l'histoire des plantations dans

les Antilles où les esclaves, refusant de se soumettre à l'oppression du système servile, s'échappaient des plantations et se réfugiaient dans les forêts. Les esclaves fugueurs étaient des « marrons ». Ils étaient considérés comme des êtres dangereux et hantaient le sommeil des populations. Mais aujourd'hui ils représentent la figure du révolté antillais, et une connotation positive. « Jadis emportement de tout le corps et tactique de résistance, aujourd'hui le marronnage est intériorisé et transparait dans le corpus de la littérature antillaise » (Suzanne CROSTA, 1991, quatrième de couverture). Mais, il faut le dire, ce marronnage littéraire était déjà lisible chez les poètes de la première Négritude. Senghor confessait à juste titre : « C'est à mon arrivée à Tours, comme professeur, que j'ai brûlé tous mes poèmes écrits jusque-là et que je suis reparti de zéro. C'est que, dans ces premiers poèmes, j'avais subi l'influence de la poésie française, plus précisément de Baudelaire et Verlaine, voire, auparavant des romantiques. » (Senghor, 1987, p. 9)

Étranges mots pour ceux qui furent pétris d'humanités classiques et avides de modernité poétique occidentale. Brassant une culture vertigineuse, Senghor et Césaire sont des pôles complémentaires de la naissance d'une poésie qui s'énonce au *degré zéro de l'écriture* comme dirait Barthes. Leurs principes stylistiques traduisent la philosophie d'une écriture fondée sur la négation d'une part et l'affirmation de l'autre. Négation d'un système, d'une histoire et d'une attitude ; affirmation d'un être nègre dans sa valeur ontologique. C'est dans ce sens que le retour aux formes de l'art nègre rappelle le lien originel du Nègro-Africain avec le cosmos et le symbolisme culturel de l'Afrique signifie justement pour Senghor une volonté de retourner vers la pureté joyeuse des origines, loin de la civilisation occidentale qui, pour reprendre le jeu de mots de Joyce, serait synonyme de « syphilisation » couvrant d'ombre les chants de Senghor, ombre à laquelle il veut se laver : « lave moi, de toutes mes contagions de civilisé » (Senghor, 1990, p.51). Et chez Césaire, l'écriture prend délibérément les allures d'une poésie marronne, c'est-à-dire l'affranchissement des formes nées de la littérature occidentale, et la création de formes d'expression propres au poète, et capable de prendre en charge les préoccupations du Nègre. Dans cette aventure périlleuse, Daniel Delas note qu'« après le *Cahier*, on ne peut plus écrire en français de la même façon » (Daniel Délas, 1992, p.124). Et comment pouvait-il en être autrement ? Car, pour représenter « l'écriture du désastre » de l'histoire, on ne peut que passer par le désastre d'une écriture poétique qui renie son propre médium langagier et conteste sans cesse sa nature générique, particulièrement.

Dans une sorte de poétique de la négation, le lecteur est toujours surpris, dérouté, le sens attendu est esquivé, le syntagme souhaité n'arrive pas. Mieux encore, l'effet de surprise est posé comme technique d'écriture, le mot attendu n'est jamais entendu. Cette rupture dans les structures sémantiques qui porte l'héritage de la poésie surréaliste est aussi à noter à travers notamment des contresens notoires, des oxymores et des négations osées qui émaillent le texte

poétique. Dans le *Cahier*, par exemple, rien que dans les premières pages, on peut relever :

- cette foule qui ne sait pas faire foule. (p. 9)
- son corps lumineusement obscur ... (p. 11)
- cette foule si parfaitement seule, (...) ; cette foule bavarde et muette... (p. 9)
- écoute ses victoires proditoires trompeter ses défaites... (p. 48)
- cris debout d'une terre muette... (p. 26)
- de petites haines immenses périssent en bosses et creux... (p. 17) etc.

Ainsi, à travers les avancées et retraits simultanés, le texte défie et dévie effectivement les puissances d'enchaînement de la lecture. Ailleurs, lorsque le poète « honore ses laideurs repoussantes [et ses] joyeuses puanteurs et chant de boue », il installe une entreprise de sape qui s'en prend à l'imaginaire qui transporte les valeurs référentielles charriées dans la langue elle-même. C'est d'une esthétique de la négation qu'il s'agit.

Pour la réhabilitation culturelle de son royaume d'enfance, le verset de Senghor reprend, à sa manière, cette entreprise de sape, car il s'impose une nouvelle odyssée du langage. À travers la dimension mystique et magique du verbe et la formulation des rituels, le poète oriente la poésie française vers l'expression du temps infini, celui du monde animiste, et qui ne peut être formulée à travers une métrique strictement comptée comme dans le vers classique : « Ah ! boire tous les fleuves : le Niger le Congo et le Zambèze, l'Amazone et le Gange / Boire toutes les mers d'un seul trait nègre sans césure non sans accents » (Senghor, 1990, p. 207). Jusqu'au bout des profondeurs spirituelles de l'Afrique, le verset reprend les formules ésotériques des spiritualistes et des magiciens de l'espace sérère (les saltigués). Ces évocations mystiques s'appuient essentiellement sur la cadence des formules incantatoires, « le carnage des paroles », et sur des répétitions qui, pour l'auditeur blanc, sont faites de chocs monotoniques et de surprises linguistiques : « Le chant n'est pas que charme, il nourrit les têtes laineuses de mon troupeau. / Le poème est oiseau-serpent, les noces de l'ombre et de la lumière à l'aube / Il monte Phénix ! Il chante les ailes déployées, sur le carnage des paroles. » (Senghor, 1990, p. 207) En plus d'être un « oiseau-serpent » dont la largesse des ailes traduit l'expression de la liberté, le poème est « *Phénix* », un oiseau mythique, d'origine éthiopienne qui a le pouvoir de renaître de ses propres cendres et qui symbolise la résurrection cyclique qui est celle du poète après avoir brûlé les poèmes inspirés de Baudelaire et des romantiques français.

Cette résurrection-renaissance aboutit à un rapprochement de la poésie écrite française avec la poésie orale permettant en effet de réhabiliter la parole vive de l'aède que la tyrannie du poème, du texte écrit, a quelque peu altérée. La

poésie de la Négritude est donc déchirée entre deux forces centrifuges : la parole et l'écriture. Mais à travers la voix, le Verbe reprend le contrôle de la poésie.

De plus, au-delà du fait qu'il réclame leur négritude et son cortège de préjugés par une quête qui retrace la mission et l'itinéraire de la figure d'Orphée, l'opération poétique de Senghor et Césaire se décline en un double mouvement. D'abord, celui de la chute dans l'abîme avec une acceptation de la négritude enracinée, ensuite, l'envol qui balise à l'infini l'horizon d'espérance et de possibilités que s'offre le poète Nègre qui se considère désormais comme un inventeur « autrement méritant » que tous ceux qui trônent au sommet de la poésie. En réalité, cette pratique alchimico-verbale ou cette exubérance pseudo-transgressive se développera dans un contexte où l'autonomie poétique va de pair avec l'autonomie verbale. L'affrontement se fait avec les mots.

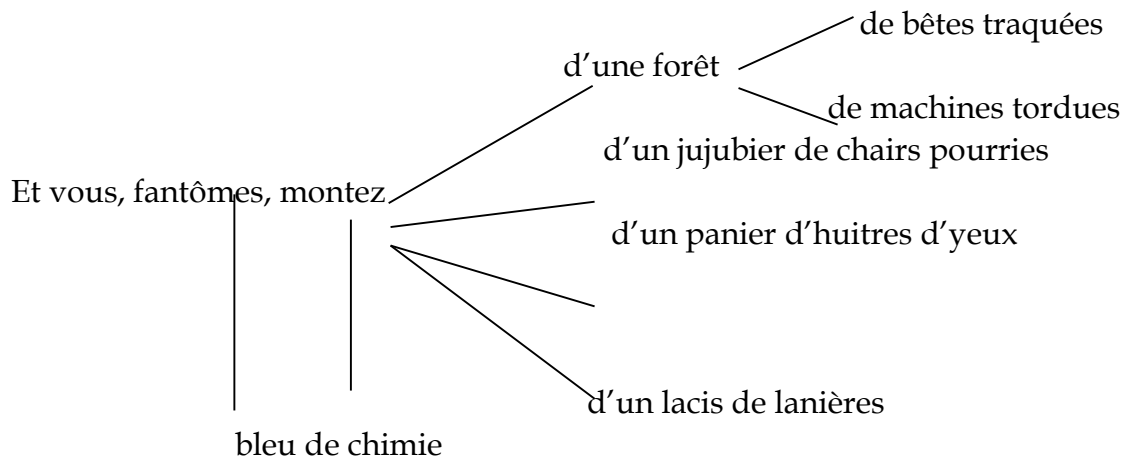
C'est pourquoi, dans le texte, c'est le lexique qui demeure être la première ligne de front. En effet, avec des mots rares, des mots dénaturés, des néologismes de forme comme de sens, des archaïsmes, des emprunts étrangers, et surtout des mots d'origine purement scientifique, le terreau lexical de Senghor et Césaire, fermenté par les sources les plus diverses, est d'une richesse inépuisable. L'univers poétique ainsi créé reste frappé d'une certaine force langagière et serait d'ailleurs à lire, ainsi que le pense Dominique Combe, « comme un poème, c'est-à-dire privilégier le formidable travail d'invention verbale, d'où surgit un monde, en une nouvelle genèse » (Dominique Combe, 1993, Quatrième de couverture de l'ouvrage). Ainsi, par un jeu de subversion, Senghor dans « Élégie pour Jean-Marie », évoque les « anges peuls », et parle de « la vierge et ses mains de paix noire » (Senghor, 1990, pp. 284-285). On comprend là avec Roland Barthes que dans une poésie dite « moderne » comme celle de Césaire, « le Mot n'est plus dirigé [à l'avance] par l'intention générale d'un discours socialisé (...). [Mais le lecteur] débouche sur le Mot, frontalement, et le reçoit comme une quantité absolue, accompagnée de tous ses possibles » (Roland Barthes, 1953, pp. 37-38). Voilà ce qui justifie que chez Césaire, le texte est d'abord « Mot » (Daniel Délas, 2013, pp. 145-150) et que chez Senghor, le poème s'écrit, selon la belle formule du critique Alioune Badara Diané, sur un « Alpha de toute parole occidentale » et sur « un Oméga où le poème est déclaré supérieur à sa source de base. » (Alioune Diané, 2010, p. 24)

Il est dès lors assez vain de tenter d'escamoter l'existence d'une langue autonome dont la fabrique se place sous la lumière d'une revendication esthétique. En effet, les jeux de rapprochements phoniques de même que la binarité des affixes lexicaux offrent au texte césairien un langage en des aller-et-retour perpétuels de lui au « paragramme », c'est-à-dire, du texte à ce « lieu de lecture » dont parlait Barthes dans *L'Obvie et l'obtus*, comme dans le passage : « Terre rouge, terres **sanguines**, terres **consanguines** » (Césaire, p. 25).

J'attends – je n'attends plus. Délire

...j'éclate. Je suis le feu, je suis la mer.
Le monde se défait. Mais je suis le monde ! (« Les Pur-sang ») (Césaire,
1946, p. 232)

Le syntagme avancé est aussitôt nié dans le texte : « j'attends/je n'attends plus », « le feu/la mer » ; « un monde/le monde se défait ». Nul doute que cette fusion des contraires est plus présente chez l'auteur de *Hostie Noire* où le Christ serait noir. Toutes ces pratiques subversives permettent de dire que la poésie de Senghor et de Césaire sont spirituellement solidaires, même si dans les limites de l'histoire littéraire de la Négritude, de telles juxtapositions sont sujettes à caution, mais elles sont valables si l'on en a vu la description du phénomène poétique en tant que tel. Nous avons chez tous les deux une écriture rebelle à sa propre existence et à sa propre histoire. Aussi, après l'énigme du mot, la deuxième ligne de front est la syntaxe qui garantit la circulation du sens. Là encore, nous pouvons dire que « L'horizon d'attente » du texte césairien est toujours dérouté, en vue de créer, à dessein, cet « écart esthétique », c'est-à-dire cette distance entre l'expérience propre du lecteur et les structures du texte, et qui pousse ce dernier à s'engager dans une entreprise de déchiffrage non à partir de ses référents habituels corrompus par l'histoire, mais à partir d'une sensibilité née du contact avec le texte, et qui balise de nouveaux champs de possibilités de lecture. On aboutit alors à ce « changement d'horizon » dont parlait Jauss (1978, p. 54), et que recherche délibérément le poète dans son texte. « Et vous fantômes montez bleu de chimie d'une forêt de bêtes traquées de machines tordues d'un jujubier de chairs pourries d'un panier d'huitres d'yeux d'un lacis de lanières découpées dans le bleu sisal d'une peau d'homme j'aurais des mots assez vastes pour vous contenir... » (Césaire, 2013, p. 191). Cette phrase apparemment complexe a besoin d'une reconstitution afin de retrouver une certaine intelligibilité.



j'aurais des mots assez vastes pour vous contenir (Lilyan Kesteloot, 2008, p. 45).

Dans une atmosphère macabre et effroyable, Césaire essaie, ici, d'exposer les « blessures » de l'homme noir, dans une alchimie syntaxique difficile à saisir. Cette reconstitution en arbre permet de comprendre les liens entre les différents syntagmes nominaux. Ce schéma nous amène à remarquer que le syntagme « bêtes traquées », désignant les esclaves, de même que celui de « machines tordues » qui suggère les signes de l'industrie occidentale, sont des compléments du nom « forêt ». Aussi le verbe « montez » ne prend-il en charge que les syntagmes : « d'une forêt de bêtes... », « d'un jujubier de chairs pourries », « d'un panier... », « d'un lacinis... ». On assiste alors à ce que Deleuze appelait une « asyntaxie » et une « agrammaticalité » (Deleuze, 1993, p. 9) du langage poétique, c'est-à-dire, la création d'une autre langue dans la langue. Voilà comment on parviendrait à accepter sans trop le comprendre ce vers du poème « Corps perdu » : « je or vent paix-la ». (Césaire, 2013, p. 499)

Sa poésie, dès lors, cesse d'être un « texte de plaisir » qui nous installerait dans un certain confort référentiel pour parler comme Roland Barthes, et devient, par la même occasion, un « texte de jouissance, de par les effets de surprise et de par son caractère déconcertant sur le lecteur » (Barthes, 1973, pp. 22-23). C'est que chez le Noir, le poème est d'abord chant et jouissance de l'âme, il peut se suffire à son rythme de base. À en croire Senghor, « ... que meure le poème se désintègre la syntaxe que s'abîment / tous les mots qui ne sont pas essentiels / Le poids du rythme suffit, pas besoin de mot-ciment pour / bâtir sur le roc la cité de demain » (Senghor, 1990, p. 206). En dernier ressort, le marronnage poétique est à lire dans la négation de sa propre chape générique. Rimbaud et Baudelaire ont connu la poésie versifiée avant de s'essayer à la prose poétique ; Senghor le vers libre, Claudel le verset, mais Césaire, où le placer ? Nulle part, ou partout à la fois, c'est-à-dire aux confluents des formes génériques et des poétiques, « à mi-chemin entre le génie caractéristique de Rimbaud, le scandale de Lautréamont, les messes

de Claudel et les liturgies païennes de Saint-John Perse » (Alioune Diané, 2014, pp. 39-45). L'ouvrage *Et les chiens se taisaient*, cet oratorio poétique qui se lit comme pièce de théâtre en est bien illustratif.

Conclusion

La poésie de Senghor et dans la moindre mesure celle de Césaire sont identiques à de grandes poésies porteuses de grandes cultures et qui étaient écrites pour être déclamées. On pense à la poésie grecque qui se dansait comme le chant négro-africain. Toutefois, même si le rythme de la poésie orale africaine a donné aux poètes le goût du poème rythmé, l'héritage poétique français a fait d'eux des stylistes hors-pairs. C'est dire que l'influence de la tradition orale négro-africaine est aussi importante pour l'œuvre poétique des premiers écrivains noirs, que la lecture des classiques grecs, de Baudelaire ou de Claudel. Né du discours occidental qu'ils portent, transportent, et exportent vers d'autres connotations, l'écriture poétique, chez Senghor et chez Césaire, est belle parce que rebelle à l'héritage poétique occidental. C'est sous ce postulat que l'on pourrait valablement les placer à la genèse des théories et pensées postcoloniales pour une réécriture de l'histoire dans la « périphérie » nègre. Toutefois, étant donné que la machine littéraire continue à tourner *in vitam aeternam*, d'autres poètes, les contemporains bien sûr, viendront raser ces monuments poétiques. Car, tout livre nouveau suppose un désert passé.

Références bibliographiques

- CÉRY Loïc. 2007. « Le flamboyant et l'exilé : l'horizon persien de Léopold Sédar Senghor » in *L.S. Senghor, Poésie Complète*, édition critique Pierre Brunel, pp. 1208-1261
- BA Mamadou Souley & CÉSAIRE Aimé. 2005. *Fondation d'une poétique*, Paris, L'Harmattan, p. 19.
- BARTHES Roland. 1973. *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil
- BARTHES Roland. 1973. *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953
- BLANCHOT Maurice. 1978. *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard
- CÉSAIRE Aimé, *Poésie, Théâtre Essais et Discours*, édition critique, sous la direction d'Albert James Arnold, Paris, AUF / Présence Africaine / CNRS Éditions, Collection Planète Libre, 2013
- CLAUDEL Paul. 1957. *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard
- CLAUDEL Paul. 1963. *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard
- COMBE Dominique. 1993. *Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, PUF
- CROSTA Suzanne. 1991. *Le Marronnage créateur. Dynamique textuelle chez Édouard Glissant*, Québec, Université de Laval,
- DELAS Daniel. 2013. « Le Poète et les mots », in *Aimé Césaire, Œuvre et héritage*, acte de colloque du Centre Césairien d'Étude et de Recherche (CCER),

- sous la direction de Christian Lapoussinière, Paris, Éditions Jean-Michel Place, pp. 145-150.
- DELAS Daniel. 2013. Le pourrissement de la racine ou l'échec d'une poétique. Lecture de *Moi, Laminiaire d'Aimé Césaire* » in *Convergences et divergences dans les littéraires francophones*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1992, pp. 121-133.
- DELEUZE Gilles. 1993. *Critique et clinique*, Paris, Editions Minuit
- DIANE Alioune. 2010. *Senghor, porteur de paroles*, Paris, P.U.D
- DIANÉ Alioune. 2014. « L'incipit du *Cahier d'un retour au pays natal* : Césaire porteur de paroles », in *Revue Présence Africaine* n° 189, *Césaire 2013 : Parole due*, Paris, Premier semestre, pp. 39-45.
- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil,
- JAUSS Hans Robert. 1952. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard, 1978
- KESTELOOT Lilyan & KOTCHY Bernard. 1993. *Aimé Césaire, L'homme et l'œuvre*, Paris, Éditions Présence Africaine
- KESTELOOT Lilyan. 2008. *Comprendre le Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, L'Harmattan
- LEUWERS, Daniel, (sous la direction de) « Léopold Sédar Senghor », *Numéro spécial de Sud*, n°63, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 14-21 août 1986.
- NDAW Papa Bocar, « Césaire : une émotion nègre et une poétique hellène », in *Revue AKOFENA*, N°1, mars 2020, pp.663-674
- RABEMANJARA Jacques. 1976. « Léopold Sédar Senghor ou la rédemption du dialogue », in *Hommage à Léopold Sédar Senghor, Homme de culture, Ethiopiques* numéro 60, Paris, Présence Africaine
- SARTRE Jean-Paul. 1948. « Orphée noir », préface à *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF
- SENGHOR. 1980. *Ce que je crois*, Paris, Stock
- SENGHOR. 1990. *œuvre poétique*, Paris, Seuil
- SENGHOR. 1977. *Liberté III*, Paris, Seuil