

L'EMPREINTE DU MÉLANCOLIQUE DANS LE MUSICAL : POÈMES  
SATURNIENS (1866) DE PAUL VERLAINE ET HOSTIES NOIRES (1948)  
DE LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR

Lucien MPAMY

Université Cheikh Anta Diop, Sénégal

[adeluc3@yahoo.fr](mailto:adeluc3@yahoo.fr)

**Résumé :** Dans cet article, nous nous sommes proposé de justifier que les marques de mélancolie perceptibles dans l'univers musical des *Poèmes saturniens* et *Hosties noires* sont symétriques aux conditions des poètes car ils y peignent ce qu'il y a de plus noir dans leur âme. Parallèlement, l'exposition récurrente de ce malaise conjointe au musical révèle, en définitive, un processus psychothérapeutique, même si l'aboutissement diffère d'un poète à l'autre.

**Mots-clés:** Empreinte, mélancolie, musique, poésie, psychothérapie

**Abstract:** In this article, we intend to justify that the signs of melancholy perceivable in the musical universe of the *Saturnian Poems* and *Black Hosts* are symmetrical to the conditions of the poets because they paint their darkest spot in their soul. At the same time though the end result differs from one poet to another.

**Keywords:** Footprint, melancholy, music, poetry, psychotherapy.

## Introduction

La poésie et la musique paraissent deux disciplines différentes lorsqu'elles sont prises séparément. Hormis cette considération paraissant légère pour tout esprit averti, il faut souligner qu'il n'est, en réalité, de musique exprimée à l'insu de la parole, de sons ou de textes. Or, ces réalités étant spécifiques à la littérature, il va sans dire que, sur les plans linguistique et poétique, la poésie ne saurait se défaire de la musique, car elles sont toutes les deux dépendantes « à des niveaux différents, avec plus ou moins d'intensité, de présence : de la simple épigraphe à la fusion ; de l'épisode anecdotique à la substance fondamentale » (Pierre Boulez, 1963, p.185). Dès l'Antiquité, et à travers les âges, cet art a toujours accompagné la poésie. En Grèce, Aristote et Platon parlaient déjà de son utilité dans le milieu des lettres. Cette importance n'est non plus abluée au Moyen Age quand on se souvient que les troubadours et les trouvères intégraient volontiers les notes musicales dans leurs productions poétiques destinées aux louanges des rois, des guerriers et dames de cour afin de rendre plus touchante et séduisante leur composition artistique. La poésie, verlainienne et senghorienne, pourtant différente par leurs formes, respecte cette tradition. Les recueils *Poèmes saturniens* et *Hosties noires* regorgent,

chacun à sa manière, d’éléments mélodiques qui lui donne, foncièrement, une facture de partition musicale.

Toutefois, ce qui retient notre attention demeure, au-delà des études qui, jusqu’ici, justifient l’inhérence de la musique en la poétique de ces recueils, l’empreinte de tristesse qui affecte la musicalité des poèmes. Cet univers musical empreint de dépression ne serait-il pas une démarche chez Paul Verlaine et Léopold Sédar Senghor pour déboucher à la stabilité ? Nous verrons comment les poètes, lors de la création de leurs recueils, diffusent leurs sentiments mélancoliques dans des vers, rendant lugubre la musique qui en découle, avant de souligner le fonctionnement psychothérapeutique duquel ils se sentent déchargés du poids sous lequel ils ploient.

### 1. Une musique à coloration de requiem

Aborder la question musicale, à travers les recueils *Poèmes saturniens* et *Hosties noires*, c’est d’abord reconnaître à Paul Verlaine ainsi qu’à son homologue de la négritude, Léopold Sédar Senghor, l’avidité de démontrer que la poésie, quelle qu’elle soit, ne saurait se départir du rythme, du sifflant, de l’assourdissant, de la rime ; l’univers mélodique. Ce vœu, qui est le leur, se voit honoré même lorsque la tristesse domine leur for intérieur. La poésie et la musique restent, sans restriction de leurs diverses fonctions et pour une large mesure, le lieu des sentiments : bonheur et malheur. Ainsi, Paul Verlaine et Léopold Sédar Senghor ne peuvent qu’être, sur ce point, de véritables adeptes d’Orphée qui a su allier poésie et musique dans un contexte de deuil (sa femme Eurydice) pour témoigner aux dieux de son affliction.

Dans les *Poèmes saturniens*, Verlaine honore son crédo de faire ressentir « la musique avant toute chose » (Verlaine, 2009). Qu’elles soient aigües, sonores ou sourdes, les notes musicales justifient constamment son ingéniosité créatrice. Le poète déploie tous les efforts et compétences afin que soient perçus des éléments mélodiques dans ses poèmes. Toutefois, le lexique utilisé révèle que Verlaine est un musicien qui chante ses malheurs, car la mélancolie ne s’absente jamais de ses poèmes. Le poème « Vœu », par exemple, de la première section, *Mélancholia*, du recueil atteste bien cette attitude :

[...]  
Sont-elles assez loin toutes ces allégresses  
Et toutes ces candeurs ! Hélas ! toutes devers  
Le printemps des regrets ont fui les noirs hivers  
De mes ennuis, de mes dégouts, de mes détresses !

Si que me voilà seul à présent, morne et seul  
Morne et désespéré, plus glacé qu’un aïeul,  
Et tel qu’un orphelin pauvre et sans sœur ainée [...]

Paul Verlaine (1866, p. 52)

L'effet des phonèmes servant de rimes, notamment les « voyelles claires », [e, ε], pour reprendre l'expression de Claude Peyrouet (2002, p. 51), quand bien même elles offrent des sonorités douces à l'oreille, se voit vite rattrapé par un lexique qui introduit le lecteur dans un univers de tristesse. En fait, le poète confronte ses deux états d'âme ; l'un soulignant le bonheur et l'autre, la solitude dans laquelle il sombre subitement. L'interjection, « hélas », suivie d'une exclamation, lieu de sentiment ; les substantifs « regrets, ennuis, dégoûts », dont les qualificatifs sont souvent répétés, « seul, morne, désespéré, glacé » viennent avec insistance concéder à la musicalité suave des rimes, des assonances et des allitérations une coloration maussade qui informe sur l'ambivalence dans laquelle se trouve le poète. Cette situation est pratiquement commune à tous les poèmes du recueil. C'est pourquoi, la remarque qu'en fait Anatole France est à considérer :

Verlaine, qui est l'un de ces musiciens qui jouent faux par raffinement, a mis bien des discordances dans ses airs de menuet, et son violon grince parfois effroyablement, mais soudain tel un coup d'archet vous déchire le cœur.

Anatole France (1921, pp. 312-313)

On ne peut nier que les accents sonores des *Poèmes saturniens* sont quelquefois grinçants puisque « Verlaine révèle des possibilités musicales du vers français jusqu'alors inédites » (Geffn, 2008, p.138). Pour autant, il faut avouer que cette innovation est très liée à son état bilingue lisible dans l'esprit des vers. Le poète sait diluer ses émois chagrinés dans ses vers pour offrir au lecteur une sorte de cocktail de rythmes. Dans le même registre, l'univers poétique de Léopold Sédar Senghor est réservé au chant issu de la tradition orale. C'en n'est pour rien que le poète sénégalais se réclame, dès ses débuts en poésie, le « dyâli » (Senghor, 1945, p.72) de son peuple. Le chantre de la Négritude saisit assez tôt que la musique et le chant sont, en sus d'un moyen d'expression, des émotions, un mode de communication, notamment pour une société dont l'oralité reste un médium de diffusion et de réception du savoir. L'intelligence de Senghor, c'est d'avoir réalisé très vite qu'il doit rentrer dans la logique du griot, « conteur, musicien professionnel, en Afrique noire » (Osman, 1978, p.244). Ce qui lui permet avec habileté d'épouser la condition de soumission des siens afin de porter haut, au-devant de la scène mondiale, leurs voix inaudibles :

Notre noblesse nouvelle est non de dominer notre  
peuple, mais d'être son rythme et son cœur  
Non de paître les terres, mais comme le grain de millet  
de pourrir dans la terre  
Non d'être la tête du peuple, mais sa bouche et  
sa trompette.  
Qui pourra vous chanter si ce n'est votre frère d'armes,  
votre frère de sang

Vous Tirailleurs Sénégalais, mes frères noirs à la main  
chaude, couchés sous la glace et la mort ?

Léopold Sédar Senghor (1948, p. 83)

Cet extrait du « Poème liminaire » déroule avec netteté l'objectif que se fixe Senghor dans *Hosties noires*. Malgré la résonance des phonèmes telles les allitérations en [n], [s], [r] et des assonances, [o], [e et ε], [ɔ], [ã] qui diffusent, en une synergie de sonorités, un air très rythmé, comme le corrobore d'ailleurs le substantif « trompette », Léopold Sédar Senghor (1948, p. 83), dont la réalité renvoie à la musique, la compassion du poète sénégalais se fait ressentir. Senghor est certes consterné à cause d'une « Afrique crucifiée depuis quatre cents ans » Léopold Sédar Senghor (1948, p. 148), mais ce qui le différencie de Paul Verlaine dont la mélodie des vers s'entache souvent de pessimisme, c'est sa détermination. Cette ferme résolution est, à l'image de celle des apôtres accablés mais engagés suite à la passion et la mort du Christ Jésus, de propager l'œuvre des soldats africains qui se sont sacrifiés pour le bonheur de la France. L'article de Papa Samba Diop illustre avec précision la posture du Senghor des *Hosties noires* :

C'est un livre profondément marqué par la Seconde Guerre mondiale. Il s'ouvre sur un texte accusant la France de "haïr les occupants", et pourtant, de "traiter ces Sénégalais en mercenaires, faisant d'eux les dogues noirs de l'Empire". Le pays que stigmatise le poète est celui-là qui, pour sa défense, a entraîné de nombreux Africains, dénommés "tirailleurs sénégalais" dans la souffrance et la mort.

Léopold Sédar Senghor (2006, p.93)

La colère, s'il en existe dans *Hosties noires*, se manifeste en sourdine, car Senghor sait que ce n'est nullement l'amertume qui puisse réparer l'injustice causée à son peuple, notamment aux tirailleurs sénégalais. La véritable peine du poète tient plutôt de l'indifférence de la France vis-à-vis de ces valeureux hommes de l'Afrique qui ont dignement conduit la métropole à la liberté. C'est cette mélancolie très inhérente au recueil qui donne généralement au lecteur un sentiment d'écouter du blues ou du jazz (Chevrier, 1984, p.19) ; style musical dont se sont servi les Noirs américains pour "exhumer" de leur âme la servitude. Si cet univers de souffrance est commun à ces poètes, l'orientation poétique du poète symboliste se révèle complexe. Verlaine, en s'appliquant à rendre phoniques les vers de son recueil, à tous les niveaux, s'évertue à dissimuler son paysage intérieur tourmenté. Ce qui lui semble impossible parce que cette focalisation dans la musicalité du texte l'engouffre paradoxalement dans son malaise quotidien, si bien que l'on croirait que le poète est impuissant face aux réalités qui sont à l'origine de son malheur :

L'image que l'on se fait aujourd'hui de Verlaine est inséparable de sa vieillesse, de sa misère, de son alcoolisme, de son homosexualité. Se greffant sur ces faits qui ne semblent requérir un effort de définition, aucune mise en contexte, ce mythe de l'œuvre est le parfait reflet de la vie du poète jusque dans son essor rapide et son lent déclin.

Senghor (2006, p.93)

La crise psychologique de Verlaine pourrait être consubstantielle à l'amour juvénile dont il éprouve de sa cousine Élixa Moncomble, une orpheline élevée par ses parents. La figure féminine revenant avec récurrence, sous plusieurs profils dans les *Poèmes saturniens* devrait, hormis des allusions faites à sa mère, faire penser à l'amour conjugal dans la mesure où ce sentiment est généralement décrit comme un âpre souvenir. Paul Verlaine ne sut tout au long de sa vie supporter la rupture que lui a proposée sa chère cousine qui réalise l'impossibilité de substituer le lien fraternel à un amour sensuel. On peut d'ailleurs constater le caractère fuyant et insaisissable de cette image féminine dans bon nombre de poèmes dont « Never more » Paul Verlaine (1866, p. 49) ; « Mon rêve familial » Paul Verlaine (1866, p. 55) ; « À une femme » Paul Verlaine (1866, p. 55), où le poète chante ses déceptions mais surtout ses échecs en amour :

La tristesse verlainienne est parfois indissociable du souvenir de plaisirs perdus où le goût du rire resurgit dans la posture énonciative même, l'humour de la relation au lecteur succédant à l'humour dans l'amour avec la personne disparue.

Murphy (2007, p.05)

Prise sous un angle de chant, la poésie verlainienne est très souvent teintée d'humour noir. Le ton lyrique des poèmes induit à souligner que Verlaine, quoique s'attelant à ouvrir de nouvelles perspectives à la poésie, tombe souvent sous des influences non seulement spécifiques à la doctrine romantique, mais également à celles de l'école parnassienne. Tout comme Verlaine, Léopold Sédar Senghor s'abreuve, en plus du chant populaire africain, des événements politiques et historiques qui ont grièvement frappé sa race. Il est visible que, au-delà de la poétisation de ces réalités violentes et guerrières, le chantre de la Négritude les reconvertit en chants accompagnés d'instruments de musique. S'il est vrai que le chant est aussi bien une forme d'expression des félicités que du malheur, il ne serait pas vain de noter que Senghor, endeuillé par « l'agression italienne contre l'Éthiopie » (Singaré, 2012, p.234), pleure dans *Hosties noires* ses frères éthiopiens tués injustement, dans des conditions incompréhensibles. La première partie du recueil, dédiée à la république d'Éthiopie, notamment le long poème intitulé "À l'appel de la race de Saba", tient certainement son contexte d'écriture de cette invasion :

Car le cri montagnard du Ras Desta a traversé l'Afrique  
de part en part, comme une épée longue et sûre dans  
l'avilissement de ses reins.  
Il a dominé la rage trépidante crépitante des mitrailleuses,  
défié les avions des marchands  
Et voici qu'un long gémissement, plus désolé qu'un  
long pleur de mère aux funérailles d'un jeune homme  
Sourd des mines là-bas, dans l'extrême Sud.  
Léopold Sédar Senghor (1948, p. 91)

La tonalité de cette section du poème ainsi que son rythme rappellent le mode opératoire des Africains lors des cérémonies funéraires où langueur et mélancolie alternent avec des hommages et louanges à l'endroit du défunt. Ce qui laisse déduire que Senghor, malgré la tristesse qui le déchire, magnifie le courage dont a fait preuve le Général Ras Desta Demtew avec son armée dans la résistance contre les troupes italiennes. L'étude diachronique sur la figure de la reine de Saba, de la Bible au recueil *Hosties noires* de Senghor, de Vesna Cakeljic, justifie cet état du poète sénégalais :

Le poème sur "la race de Saba", écrit en 1936, après l'entrée des troupes de Mussolini dans Addis Abéba, représente une réponse solitaire de Senghor à l'appel à l'aide du Ras Desta Demtew, le général éthiopien qui s'est battu contre l'occupant italien [...] Le poète exprime une solidarité avec le Négus Haïlié Sélassié, qui était la victime de l'indifférence générale dans le monde pendant l'agression sur son pays, le seul resté alors non colonisé en Afrique. Pour Senghor, l'Éthiopie représente par synecdoque l'Afrique entière, que les historiens anciens ont nommé " Le pays des Noirs" ou " Nigritie.

Cakeljic (2013, p. 21)

L'antagonisme que reflète le titre du recueil rappelle en son substantif "*Hosties*" l'Eucharistie, symbole du corps du Christ meurtri puis sa mort et sa résurrection. Toutefois, l'idée de requiem ne devrait pas être négligée puisque, lors de la célébration de cet office chrétienne, la musique jouée porte des signes et couleurs du deuil. Dès lors, l'adjectif qualificatif "*noires*" qui semble inopportun, accentue la réalité de la perte d'un proche et par-dessus toute la souffrance du poète.

## 2. Le fonctionnement psychothérapeutique de la musique

La mélancolie et la haine qui reviennent sous forme de leitmotiv dans les recueils convainquent que Paul Verlaine et Léopold Sédar Senghor, se confient, au-delà de l'aspect poétique, à la musique. Ayant des caractéristiques musicales, les poèmes doivent être pris comme de véritables lieux d'averse de maux. Évidemment, chez Verlaine, les résurgences de la bile noire sont strictement liées à ce processus. D'ailleurs, la dédicace du recueil à Saturne,

dieu de tristesse et de mélancolie, n'est pas fortuite. Elle prouve que le poète, conscient de sa situation, s'est résolu à y exposer son espace intérieur. Paul Verlaine se réfugie dans la mise en texte de la musique pour se délivrer du spectre qui le retient dans la solitude et la souffrance. Le musical devient, de la sorte, un réceptacle essentiel du malaise car rien de ce qui, souvent, redonne de l'espoir, tels l'Amour, la religion, l'art, voire la Divinité ne parvient à anesthésier l'état mélancolique du poète :

Je ris de l'Art, je ris de l'Homme aussi, des chants,  
Des vers, des temples grecs et des tours en spirales  
Qu'étaient dans le ciel vide les cathédrales,  
Et je vois du même œil les bons et les méchants.

Je ne crois pas en Dieu, j'abjure et je renie  
Toute pensée, et quant à la vieille ironie,  
L'Amour, je voudrais bien qu'on ne m'en parlât plus.

Paul Verlaine (1866, p.58)

Si la musique a été omise dans la citation des arts et croyances auxquels le poète ne trouve plus foi, c'est parce que le pouvoir curatif de ceux-là s'avère nul et caduc pour apaiser sa langueur. La poésie, elle-même, revêt dans ce contexte une connotation singulière d'autant plus qu'elle est minimisée au profit de la musicalité. Cela est d'autant plus impressionnant qu'on peut déduire chez le poète, l'enthousiasme suscité par le travail de « regroupement de sons choisis pour charmer l'oreille » (Geffn, 1886). Ce projet musical, si cher au poète, ne se limite pas seulement à égayer l'oreille attentive du lecteur potentiel et la sienne. Quand bien même il le tait, le poète semble réserver son activité artistique à la catharsis :

Ainsi Verlaine crée lui-même son univers sonore, tout orienté vers l'intérieur. Flûte et cor s'atténuent et se fondent en des lointains de rêve, violon et piano s'intériorisent. Il en va de même de toutes les voix entendues par le poète et en particulier de la voix humaine. Plus qu'aucune autre la poésie verlainienne est remplie de voix : voix de l'herbe, du ruisseau, de la mer, des oiseaux, du rossignol. Quant à la voix humaine, Verlaine en est véritablement hanté. Le nom déjà est pour lui capital [...] La voix, révélatrice de l'âme, c'est elle qu'il évoque de préférence.

Pierre Fortassier (1960, p.154)

Le réseau musical des *Poèmes saturniens* révèle que les paysages sont évoqués dans un but thérapeutique. Il faut être attentif pour percevoir que Verlaine se sert de la nature en guise de miroir où il laisse refléter l'engourdissement de son âme. Différemment de la succession des poèmes du recueil *Poèmes saturniens* récidivant l'état mélancolique de Verlaine, la chronologie de ceux d'*Hosties noires* dévoile une certaine pédagogie dans la démarche psychothérapeutique de Senghor. L'absence de la dernière partie, « Prière de Paix », du recueil aurait

suggéré une image d'un poète recroquevillé sur lui-même et immobilisé par la consternation et la haine. Or, après avoir manifestement exposé, à travers ses poèmes-chants, ses différentes dépressions, le poète change de ton et décide cette fois de pardonner. Les circonstances où ce pardon a été accordé à la France ne la dispensent tout de même du crime contre l'humanité ; seulement elles permettent à Senghor de se décharger du joug du malheur. Le poète sénégalais sollicite la paix intérieure ainsi que celle pour ses frères africains auprès du Seigneur en qui il espère :

Seigneur Jésus, à la fin de ce livre que je T'offre comme  
un ciboire de souffrances  
Au commencement de le Grande Année, au soleil de  
Ta paix sur les toits neigeux de Paris  
-Mais je sais bien que le sang de mes frères rougira  
de nouveau l'Orient jaune, sur les bords de l'Océan  
Pacifique que violent tempête et haines  
Je sais bien que ce sang est la libation printanière dont  
les Grands-Publicains depuis septante années en-  
graissent les Terres d'Empire  
Seigneur, au pied de cette croix - et ce n'est plus  
Toi l'arbre de douleur, mais au-dessus de l'Ancien  
et du Nouveau Monde l'Afrique crucifiée.

Léopold Sédar Senghor (1948, p.147)

L'inventaire du lexique employé, combiné à l'évocation de l'instrument, « grandes orgues » (HN, 147), devant musicaliser le poème lui donnent une coloration purement religieuse. De cette manière, le chantre de la négritude confesse sa foi catholique qui, comme dans toutes les religions révélées, recommande le pardon comme acte d'ouverture à la grâce et à la paix. Au-delà de cette démarche, il est visible, chez Senghor, une volonté de réconcilier la France et l'Afrique, en sus, le monde avec lui-même. Senghor prône un monde de miséricorde où l'humanité - peuples opprimés autant qu'opresseurs - quand bien même ployant sous la blessure intérieure, doit s'évertuer à la consolidation des liens fraternels. Aux tournants des années quarante, il était quasiment déconcertant de voir un intellectuel d'Afrique défendre une telle idéologie (Lilyan Kesteloot, 1986). Cependant, on ne devrait pas oublier que l'Orphée noir bâtit sa Négritude autour de l'Amour du prochain et du partage :



Malgré les vérités d'évidence que voilà, la Négritude n'a pas été, tout de suite, comprise. On l'a identifiée à un racisme, à un complexe d'infériorité, alors qu'elle n'est rien autre qu'une volonté d'être soi-même pour s'épanouir. Malgré la passion des débuts, il n'a pas été question de s'isoler des autres civilisations, de les ignorer, de les haïr ou mépriser, mais plutôt, en symbiose avec elles, d'aider à la construction d'un humanisme qui fût authentiquement parce que totalement humain.

Senghor (1967, p.03)

La vision senghorienne du monde à venir est optimiste. L'auteur d'*Hosties noires* est persuadé que le meilleur des mondes possibles ne trouvera des fondements solides que lors que les peuples qui sont en situation conflictuelle décident de passer outre l'antipathie. Inversement à Senghor qui s'est engagé à se départir définitivement de son emprisonnement mélancolique, le poète symboliste, lui, bien que s'efforçant à se dévider, revient pratiquement au point de départ de sa cure psychanalytique. L'écoulement du fiel qui emplit son cœur et son âme est tellement lent au point qu'on suspecte chez lui des moments d'hésitation où une rancœur pathologique l'anime. Pour preuve, les quatre sections qui composent les *Poèmes saturniens* récidivent, sur les plans thématique et phonologique, des scénarios semblables ; même s'il faut y ajouter la présence de quelques apports du point de vue formel et référentiel. La psychologie des poèmes propose une image du poète qui remémore de temps en temps ses ennuis. Ce qui casse la continuité des possibilités psychanalytiques devant aboutir à son affranchissement définitif du cycle de souffrance psychique. La reprise du titre "Nevermore" dans la section « Caprices » qu'il avait déjà utilisé à la première, en l'occurrence « Mélancolia », alors que les deux poèmes n'évoquent pratiquement que le même thème, assigne à Verlaine le statut d'un poète qui a des obstacles à guérir de sa « plaie » interne, Paul Verlaine (1948, p.75), de "tarir" de sa douleur et de sa mélancolie :

M. Verlaine était très jeune, très savant, très habile et très conforme à la célèbre définition (vraie ou fausse) que Lamartine a donnée du poète : il était un Échos. Sa voix répondait d'elle-même, et par les seuls réflexes d'une sensibilité merveilleusement affinée, à toutes les voix éloquents qui s'élevaient auprès de lui. Il avait ce beau don de sentir et de résonner. Il l'avait à l'excès. Impressionnant comme il fallait bien l'être à cet âge et dans cette précoce vocation de poète, peut-être qu'il y ajoutait je ne sais quelle vivacité de nerfs, toute féminine, qui le disposa à subir sa vie, plus qu'à la conduire, et à recevoir de ses émotions plus qu'à composer et à ordonner celles-ci de sa propre puissance. Qualités ou défauts, c'est ce dont pourront disputer les esthéticiens ; le fait, du moins, n'est pas niable d'une sensibilité si aigüe qu'elle fit souvent de ce grand poète l'esclave de l'air, des choses et même des gens de son alentour.

Maurras (2009, pp.03-04)

Autant Verlaine est sensible à la soumission de l'harmonie musicale dans sa poésie, autant il paraît fragile sur le plan mental lequel aurait pu le hisser à une altitude moins encombrante. Pour autant, cette faiblesse pourrait trouver sa disculpation quant à son âge immature, car au moment où les *Poèmes saturniens* paraissent, le poète n'avait que Vingt-deux ans. On aura remarqué ce cachet puéril à travers l'indécision qu'il manifeste dans le poème "Résignation" qui ouvre « Mélancolia » mais dans lequel le dédoublement de son être se fait plutôt sentir en place et lieu de l'acceptation de son sort ou inversement la quête de stabilité :

[...] Mon désir créait sous des toits en or,  
Parmi les parfums, au son des musiques,  
Des harems sans fin, paradis physiques !

Aujourd'hui, plus calme et non moins ardent,  
Mais sachant la vie et qu'il faut qu'on plie,  
J'ai dû refréner ma belle folie,  
Sans me résigner par trop cependant.

Paul Verlaine (1866, p.48)

Cette situation confuse qu'inspirent les poèmes naît, comme le note Solène Thomas (2018, p.09) du « ballotement de l'âme irrésolu » de Verlaine entre des souvenirs qui le tenaillent et l'incapacité de rentrer dans un présent serein. Sur ce point, Senghor reste, par opposition à Verlaine, un poète mentalement fort. En dépit des horreurs qu'il a endurées lors de la seconde Guerre Mondiale, en tant que soldat et prisonnier – en témoignent les poèmes de la section « Camp 1940 » – le poète ose, de manière presque spontanée, anéantir sa haine. Ce Senghor des *Hosties noires* inspire l'image de Jésus Christ qui, se tordant encore de douleur des clous qui le fixent sur la croix, accorde la miséricorde à ses bourreaux. Quoique virulente, la critique sous la plume de Soyinka, de Towa, Adotevi ne saisit pas, à ce moment que le chantre de la Négritude ne chantait dans ses *Hosties noires* ni la lâcheté ni la trahison, mais l'avènement d'un monde nouveau. Cette prophétie, ces détracteurs l'auront comprise plus tard. Boniface Mongo Mboussa signale cette contrition dans son article consacré à la pensée de Senghor :

Le philosophe béninois Paulin Houtondji qui avait longtemps ignoré Senghor, reconnaît dans son autobiographie intellectuelle parue en 1997, *Combats pour le sens*, sa contribution à l'histoire de la pensée africaine et sa grande dignité ; son compatriote Stanislas Adotevi, l'un des contempteurs les plus féroces du fondateur de la Négritude l'a réhabilité, à l'occasion des quatre-vingt-dix ans du poète. Récemment, l'écrivain nigérian Wole Soyinka, prix Nobel de littérature, auteur de la célèbre boutade contre la Négritude « le tigre ne revendique pas sa tigritude, mais il tue sa proie et la mange » a relu la poésie de Senghor à l'aune de l'actualité sud-africaine,

celle de Vérité et Réconciliation, dont le pardon était le crédo, et a décrété Senghor précurseur de cette démarche salvatrice. Senghor, écrit Wole Soyinka, « croyait que le pardon était essentiel dans une situation où la véritable justice ne pouvait pas être rendue.

Senghor (2017, p.101)

La reconnaissance tardive de l'idéologie constructive de la poésie de Senghor par ses pairs de la Négritude ne fait qu'attester qu'après la barbarie, l'humanisme doit prévaloir. Senghor s'est toujours démultiplié dans sa poésie et ses ouvrages théoriques pour la rencontre des civilisations et des races, les invitant à poser des actes et « les paroles qui pardonnent », Léopold Sédar Senghor (1948, p.122). Alors que Senghor chante la liberté des cœurs et des pensées, Verlaine recherche dans son tout premier recueil une innovation musicale laquelle n'absout convenablement pas son cœur et sa mémoire de la haine et de la mélancolie issues de ses mauvaises expériences.

### Conclusion

L'écriture poétique est porteuse de l'humaine condition, surtout en son aspect musical. En sus des possibilités d'expression des affres que la musicalité a données à Paul Verlaine et Léopold Sédar Senghor, elle a été révélatrice de personnalité. Grand chanteur et musicien novateur qui a percé les mystères de la poésie en aboutissant à des sonorités exceptionnelles dans les *Poèmes saturniens*, Verlaine n'a pas su être intégralement consolé par son œuvre. Naturellement des cris du cœur, la musique et le chant se limitent juste à l'exposition des états d'âme. C'est chez Senghor que la marque curative est évolutive et concluante. Les *Hosties noires* répondent bien ainsi au pouvoir psychothérapeutique qui a toujours été assigné à l'art d'autant plus que de l'ouverture à la clause, on voit progresser l'image du poète de la dépression au rétablissement.

### Références bibliographiques

- Boulez, P. (1983). Conférence à Donaueschingen en 1962. *Melos*, xxx, 2.
- Cakeljčić, V. (2013). La Reine de Saba. De Salomon à Senghor. *Afrika – Studies in Art and Culture. Journal of the museum of African Art*, 12.
- Chevrier, J. (1984). *Littérature nègre*. Paris, Armand Colin.
- Diop, P. S. (2006). « Léopold Sédar Senghor. Un repère essentiel », *Francofonía*. n°15.
- France, A. (1921). *La Vie littéraire*. Paris. Calmann-Lévy.
- Fortassier, P. (1960). « Verlaine, la musique et les musiciens ». *Cahiers de l'AIEF*. n°15.
- Geffn, A. (2008). « Poétique de Verlaine ». Préface in *Poèmes saturniens* (1886). Paris. Larousse.
- Kesteloot, L. (1986). « Senghor et la religion. Ambivalence et ambigüité », *Littératures*, n° 15.

- Maurras, C. (2009). Paul Verlaine. Les époques de sa poésie. *Maurras.net et l'Association des Amis de la Maison du Chemin de Paradis*, 2009. [En ligne], consulté le 23 septembre 2020, sur URL: <https://maurras.net/textes/99.html>
- Mboussa, B. M. (2017). « Pour une relecture dynamique de Senghor ». *Etudes de lettres. Voir et lire l'Afrique contemporaine*. 3-4.
- Murphy, S. (2007) « "Pauvre Lelian ?" Pour une redécouverte des richesses de Verlaine ». *Europa. Revue Littéraire Mensuelle*. 85<sup>e</sup> année. n° 936.
- Osman, G. G. (1978). *L'Afrique dans l'univers poétique de Léopold Sédar Senghor*. Dakar-Abidjan-Lomé. NEA.
- Peyroutet, C. (2002). *Style et rhétorique*. Paris. Nathan.
- Senghor, L. S. (1945). *Chants d'ombres*. Paris. Seuil.
- Senghor, L. S. (1956). *Hosties noires* (1948). Paris. Seuil.
- Senghor, L. S. (1967). *Négritude, Arabisme et Francité*. Beyrouth. Editions Dar al-Kitab Allubnani.
- Singaré, I. A. (2012). « L'œuvre poétique de Senghor. Esthétique de la réception, procès de la création ». Thèse de doctorat d'Etat, ancien régime. Université de Cergy-pontoise.
- Solène, T. (2008). « Travailler de l'indécis. Etude littéraire et stylistique de Verlaine ». Thèse de doctorat. Université Jean Moulin III.
- Verlaine, P. (2008). *Poèmes saturniens* (1866). Paris. Larousse. 2008.
- Verlaine, P. (2009). « Art poétique ». in *Jadis et Naguère* (1884). Paris. Editions Pocket.