

Pr.Nora KAZI-TANI

(Département de traduction et d'Interprétariat)

Université d'Alger

**CHANT POUR «*KHALAM*» OU POÉSIE
MÉTISSE CHEZ SENGHOR**

ملخص:

يحاول "سنغور" في إبداعاته الشعرية أن يعبر عن هويته اللغوية والجمالية والثقافية التي تشكل بالنسبة إليه موقفاً تضامنياً مع التاريخ، إذ يتحول فيه الشاعر "سنغور" إلى مترجم عن أفكاره وأحساسه وواقعه من لغته الأم التي يتسمى إليها إلى اللغة الفرنسية التي يستعملها كأداة للكتابة والإبداع. إن انتقاله من شفهية الممارسات اللغوية الإفريقية إلى الكتابة الفرنسية الرسمية كون لدى قارئه ازدواجية في عملية الاستقبال، بمثابة الملتقى الإفريقي الأسود للفترة الأولى، التي تسسجم مع المعطيات الثقافية الشفهية والشعبية المحلية على مستوى المعاني والأفكار، وإن كانت مستعصية عليه في البناء والتراث والأساليب اللغوية بالفرنسية.

ويجد الملتقى الفرنانكوفي صاحب الفتة الثانية، نفسه متوافقاً مع المستويات اللغوية والأسلوبية الفرنسية، ولكنه يشعر بالحدودية في الولوج إلى عمق الواقع والخيال الشعبي الإفريقي كما ورد ذلك في أغاني "سنغور" الشعرية.

CHANT POUR «*KHALAM*» OU POÉSIE MÉTISSE CHEZ SENGHOR

P.Nora KAZI TANI

«Poète est celui-là qui rompt pour nous l'accoutumance» disait Saint-John Perse¹ et cette définition va parfaitement à l'œuvre poétique de Senghor qui s'est affirmée dans le champ des littératures francophones comme œuvre de la différence. Chantre de la «négritude», membre du Comité fondateur de *Présence Africaine* à côté de A. Diop et A. Césaire, qui s'était fixé comme objectif dès 1947 l'affirmation des valeurs culturelles négro-africaines et l'ouverture au dialogue avec les autres cultures, Senghor crée une écriture où il affirme sa propre identité linguistique à partir du métissage des codes linguistiques, esthétiques et culturels, écriture qui est en même temps un «*acte de solidarité historique*²». C'est un véritable travail de « traduction » qui se révèle dans sa poésie ; de la langue maternelle à la langue d'écriture, de l'oral à l'écrit, de la langue de tous à l'idolecte personnel. Pour éclairer ce travail de sélection et de combinaison d'éléments puisés dans la langue source et greffés sur la langue cible, j'ai choisi le troisième «*chant*» de la troisième partie d'*Ethiopiques*³.

Il est évident qu'avant même d'être compris, ce texte séduit ; son étrangeté déclanche chez le lecteur le choc esthétique, cette «*compréhension jouissante*⁴ » dont parle Jauss.

On perçoit immédiatement l'extraordinaire maîtrise de l'outil linguistique, l'élégance du style, et, dans certains vers, le grand souffle binaire de la poésie classique. Mais le français savant des grammairiens et des poètes est rendu étranger à lui-même par un travail de collage d'éléments empruntés aux codes rhétoriques et symbolique de la littérature orale traditionnelle ou à ceux des

langues africaines (Senghor parlait le wolof, le peul, le sérère et le bambara) si bien que le texte devient «*résistant* » à la lecture et que le français se met à exprimer ce qu'habituellement il ne dit pas.

Tandis que les toponymes assurent un ancrage référentiel dans l'espace géographique africain (*Fa'oye, Simal, Djenné*), d'autres mots sans correspondant en français tels «*khalam* », «*sorong* », «*dyali* » renvoient à un ordre culturel spécifique⁵. De même certaines distorsions imprimées à la syntaxe («*son discours me charma de tout mets délectable* », «*les grains*

1 - Saint-John Perse, « Poésie », in *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1972

2 - R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953, p. 24

3 - L.S. Senghor, *Poèmes*, Seuil, 1964, p.24 - En grec, «*aithopos* » signifie « noir ».

4 - H.R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, 1982, p.25

5 Dans la Postface d'*Ethiopiques*, Senghor affirme que ce n'est pas pour obtenir des effets d'exotisme mais au contraire, pour des « effets de réel ».

étaient pour ma fiancée belle... »), la traduction des apostrophes et des formules de politesse (« ma sœur exquise », « mon frère élu », « puisse mon poème de paix être l'eau fraîche sur tes pieds et ton visage ») ou encore les images qui forment l'essentiel de la texture du poème (« Son discours (...) douceur du lait à mi-nuit ») apparaissent comme les marques des greffes orales qui font de la langue d'écriture une langue-mosaïque qui demande un déchiffrement particulier, et produisent l'effet de sens « littérature africaine ».

Contribuant à mettre en place, d'une manière spécifique, un nouveau protocole de lecture, les emprunts à la sphère de l'oralité se manifestent à d'autres niveaux. Prenons par exemple, celui du genre. Ce poème est un « chant » c'est-à-dire un texte lyrique qui a ceci de particulier qu'il est composé pour être accompagné d'un instrument musical. Du « *khalam* » précise Senghor entre parenthèses et à la place du titre, renouant de la sorte avec la poésie orale traditionnelle⁶ laquelle est destinée à être chantée plutôt que récitée.

Cet élément paratextuel montre comment l'écriture absorbe une convention de forme liée au code énonciatif de la littérature populaire dont le rôle est de nouer le dialogue avec le public en lui révélant le « *contrat de lecture* » de ce qui va suivre. Ainsi d'emblée, le chant installe une véritable herméneutique, celle de l'imaginaire symbolique africain et l'écriture cesse d'être un instrument « neutre » pour transmettre des informations :

Elle devient « *acte de langage* » dans le vrai sens du mot c'est-à-dire une « *une activité entre deux protagonistes, énonciateur et allocitaire (...)* à travers laquelle, l'énonciateur se situe par rapport à cet allocitaire, à son énonciation elle-même, à son énoncé, au monde, aux énoncés antérieurs et à venir.⁷ »

L'inscription en texte de l'énonciateur en tant que présence, est sensible dès le premier couplet car il imprime dans l'écriture la chaleur de sa voix et métamorphose l'espace scriptural en lieu d'écoute donnant au lecteur l'impression d'être interpellé dans l'*Ici* et le *Maintenant* de l'écriture/lecture.

6 - Dans la Postface d'*Ethiopiques*, Senghor répond ainsi aux critiques qui voyaient en lui un simple épigone de Saint-John Perse : « La vérité est que j'ai surtout lu, plus exactement écouté, transcrit et commenté des poèmes négro-africains (...) Si l'on veut nous trouver des maîtres, il serait plus sage de les chercher du côté de l'Afrique. Comme les lamantins vont boire à la source de Simal ».

7 - D. Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Classiques Hachette, 1981, p. 8

*«Je ne sais en quels temps c'était, je confonds toujours l'enfance et l'Eden
Comme je mêle la Mort et la Vie – un pont de douceur les relie... »*

Des procédés de mise en relief liés aux deux codes oral et écrit sont employés pour mimer la simultanéité des perceptions qui caractérisent la communication orale, par exemple les tournures répétitives comme la proposition « *Or je revenais de Fa'oye* » ou bien les parenthèses explicatives qui ne sont pas graphiquement marquées mais que le contexte désigne comme telles :

«Et il fallait s'écartier des entiers pour éviter leur main fraternelle et mortelle »

« Ils (les grains d'or) étaient pour ma fiancée belle, et je n'avais pas de fiancée »

D'autres signes qui appartiennent à l'écrit comme les majuscules, les italiques et les tirets sont utilisés par Senghor pour suggérer les nombreux signes qui accompagnent la parole pour la renforcer ou la compléter : inflexions de la voix, regards, mimiques, gestes.

C'est dans ce style oral que réside la nouveauté de ce *chant*, la performance du poète étant de toute évidence la « *sonorisation* » du texte écrit.

Le choix du *verset* n'est certainement pas étranger à cet effet esthétique car, mieux que tout autre signifiant, il aide à imprimer dans l'écriture les « *gestes sonores* » ou les *émotions parlées* » soulignant par là « *le rapport nécessaire entre la diction, la voix et le dit*⁸ ».

Le verset qui, initialement, désignait les divisions notées des chapitres des grands *Textes Révélés* (eux-mêmes dits avant d'être écrits) est une phrase ou une suite de phrases rythmées d'une seule respiration, destinées à être psalmodiées et, pour cette raison, se prêtant parfaitement aux inflexions de la voix.

Or la voix comme trace du corps, impérativement liée à la respiration, elle-même soumise aux sentiments qui bouleversent l'énonciateur, imprime à la phrase un mouvement qui la disloque, la dilate ou la condense lui donnant tantôt l'aspect d'un vers libre qui court sur plusieurs lignes, tantôt celui d'une synthèse fulgurante où sont révélées, dans l'éblouissement de l'acte créateur, les ressources musicales du langage⁹ pour mettre en relief le rythme « *né de l'émotion* » et qui

8 -H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Editions Verdier, 1982, p.281

9 - Tous les procédés rythmiques et mnémotechniques : allitérations, assonances, rimes intérieures, rimes simples, symétries, parallélismes, antithèses, répétitions...

«engendre à son tour l'émotion¹⁰», gage incontestable de la crédibilité, de l'authenticité de l'artiste et donc de la communication véritable.

Le verset permet un métissage adroit des codes oral et écrit comme dans ce fragment où la courbe mélodique est obtenue par la combinaison des groupements logiques, par les allitérations, les rimes intérieures et par une savante distribution des accents toniques, mais où l'émotion naît des pauses qui n'obéissent pas aux règles de la syntaxe, et de la répétition lancinante de la conjonction «et» qui en même temps dilate la phrase et en accélère le rythme, lui insufflant une *respiration* haletante pour traduire l'angoisse devant les manifestations du sacré :

*«Or je revenais de Fa'oye, et l'horreur était au zénith
Et c'était l'heure où l'on voit les Esprits, quand la lumière est transparente
Et il fallait s'écartier des sentiers, pour éviter leur main fraternelle et mortelle... »*

Senghor fait également naître ce *rythme intérieur* à partir des variations à caractère rhapsodique comme on peut le voir dans la répétition insistante du vœu de la jeune fille, avec une légère variation du signifiant qui permet de suggérer l'émotion croissante qu'elle tente de communiquer à son compagnon :

*«Mon frère élu, dis-moi ton nom (...)
Oh! Chante seulement ton nom (...)
Chante seulement ton lignage, que ma mémoire te réponde... »*

Ainsi le rythme, loin d'avoir un simple rôle esthétique est surtout procédé rhétorique qui renforce l'expression ou la prolonge, développant en *surimpression* un discours second lié à l'implicite pour nous faire accéder au cœur de la connaissance par le biais du lyrisme.

10 L.S.Senghor, Postface d'*Ethiopiques*, op. cit. p. 164

A propos de ce rythme, H. Meschonnic note, à la page 100 puis à la page 295 de son ouvrage, *Critique du rythme*: «Ce rythme qui est perçu comme une "antériorité anthropologique", une préhistoire en nous, l'archaïque comme une mémoire de l'oubli non un passé mais une permanence», «par tout ce qu'il porte dans le langage de sous-langage, de hors-langage, peut être le correspondant par excellence de la voix». En tout cas, «il en partage l'historicité»

D'une manière générale, dans ce troisième *chant d'Ethiopiques* nous assistons à une véritable mise en scène de la parole. Les versets qui composent ce texte sont organisés en couplets séparés par des blancs, autant de silences qui soulignent comme la chute du rideau, au théâtre, le changement du temps ou de l'espace, ou encore l'intensité d'une émotion forte, indicible, tel le silence qui suit ce vers : « *L'étoile du matin vint s'asseoir parmi nous, et nous pleurâmes délicieusement...* »

Les blancs sont de surcroît, des lieux stratégiques, espaces-charnières ouvrant sur d'autres possibles poétiques, c'est pourquoi à cet endroit, même le rythme et le ton changent. Après le couplet d'ouverture où, sur le mode lyrique, l'énonciateur exprime sa vision du monde, la courbe mélodique est en quelque sorte « cassée » par le ton plus prosaïque du couplet suivant :

« *Or je revenais de Fa'oye, m'étant abreuvé à la tombe solennelle
Comme les lamantins s'abreuvent à la source de Simal... »*

S'amorce ici incontestablement un récit qui se présente comme une analepsis et qui trace, en grandes lignes, l'espace géographique et culturel. Cependant comme dans la littérature traditionnelle, étroitement liée au code herméneutique et à l'activité de symbolisation, dans cette esquisse descriptive, ce qui domine c'est la fonction dilatoire puisque l'évocation de l'espace débouche sur la mise en place d'une atmosphère d'attente et de suspense.

Avec le troisième et le quatrième couplet où le rythme de la phrase se rapproche encore davantage de celui de la langue parlée, nous sommes en présence d'une scène dialoguée dont le caractère théâtral est frappant.

Le *chant* est donc pour Senghor une forme extrêmement libre car il permet le mélange des genres. Son poème se présente comme un montage de pièces lyriques, prosaïques et dramatiques qui donnent, chacune à sa manière, le réel représenté comme un signe à interpréter.

Les scènes dialoguées participent à la *sonorisation* du texte d'autant plus que les personnages sont essentiellement des voix. Les traits de leur visage, leur taille, leurs vêtements ne sont jamais décrits. C'est pourquoi leur étiquette

sémantique reste très floue. Seule leur voix résonne dans l'immédiateté de l'écriture/lecture.

Ils sont saisis, par ailleurs, dans une attitude « exemplaire » faite de pudeur et de dignité malgré la flamme qui les embrase. Ils expriment leurs sentiments dans des paroles courtoises, mesurées, emplies de sous-entendus,

et le cheminement de leur pensée se laisse entrevoir dans le clair-obscur d'une langue métaphorique, parfois ambiguë, parcourue d'un grand souffle épique.

Cette manière de dévoiler en voilant, de suggérer plutôt que de dire empêche l'identification des lecteurs aux personnages car elle exige un effort constant de compréhension. Tout comme la parabase¹¹ qui maintient la tension énonciative, le discours des personnages qui semble soumis à un rituel secret, montre bien au lecteur qu'il s'agit d'une scène symbolique destinée à être déchiffrée.

On retrouve ainsi, à tous les niveaux du « *chant* », greffé sur les codes de l'écrit, l'essentiel de l'esthétique de la littérature orale : la rhétorique de l'implication et le code de l'éénigme¹².

Le montage des textes appartenant à des genres différents montre le travail de création chez Senghor, le désir de renouveler les codes poétiques. L'introduction dans l'écriture du paradoxe, de fantastique et de l'éénigme, catégories esthétiques très prisées par le public populaire, provoque le démantèlement des catégories cartésiennes de l'espace et du temps.

A la place de l'espace « *objectif* » et du temps « *linéaire* », se déploient selon les oppositions du vécu représenté c'est-à-dire selon le paradigme binaire des lieux et des moments bénéfiques ou maléfiques, un espace et un temps intérieurisés et mythiques.

Saturé de sacré, l'espace est saisi selon la vision animiste qui « exprime la spécification de la vie en figures et puissances » « intermédiaires entre Dieu et

l'homme », et conçoit le monde « comme un ensemble de signifiants, comme tissu de messages divins à interpréter¹³... »

Quant au temps, ce n'est plus le temps vectoriel fait d'une succession régulière d'instants, mais le temps du souvenir¹⁴, suspendu et dilaté, le temps des moments privilégiés, temps des miracles, « temps second qui est à la fois simultanéité de tous les instants et l'intemporel¹⁵ ».

11 - On le voit bien lorsque les parenthèses « explicatives » interrompent le fil du « récit »

12 - Dans la Postface d'*Ethiopiques*, à la page 166, Senghor affirme que chez les négro-africains, le poème est « *symphonie* », « *chanson* », « *conte* », « *pièce* », « *masque nègre* »...

13 - L. V. Thomas et R. Luneau, *Les religions d'Afrique Noire*, Ed. Stock, 1981, p. 12

14 - A la page 176 du *Polygone étoilé*, (Seuil, 1966), Kateb Yacine note : « *La mémoire n'a pas de temps chronologique* ».

15 - J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, Gallimard, 1971, p. 433

Ce travail de décentrement par rapport aux modèles classiques d'écriture est bien visible dans les deux premiers et les deux derniers vers du *chant*. Le « *pont de douceur* » relie l'actuel à l'intemporel et le quotidien au sacré d'une manière si étroite que l'Eden, l'enfance, la vie et la mort, espace et temps confondus ne font plus qu'un point lumineux immergé dans une indicible plénitude.

C'est cependant l'image qui joue un rôle particulier dans le renouvellement formel destiné à dire l'étrange beauté d'un monde longtemps ignoré.

Dans la Postface d'*Ethiopiques*, Senghor laisse entendre que, sur ce plan, c'est au travail de traduction que revient tout le mérite ;

Dans les langues africaines, l'image « *est dans la simple nomination des choses* ». « *Presque tous les mots sont descriptifs. Le mot y est plus qu'image, il est imager analogique sans même le secours de la métaphore ou de la comparaison...Il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le sens sous signe.* »

Mais en vérité, dans toute langue, le mot est un signe qu'on doit décoder et interpréter en mettant en lumière une de ses virtualités latentes, celle qui est matérialisée par un contexte.

Dans cette perspective, la langue qui possède le plus grand pouvoir de symbolisation est la langue de la poésie, surtout celle qui fait du métissage des domaines « *incompatibles* », le premier principe de la création comme on le voit dans les trouvailles esthétiques des surréalistes, mais cela est valable pour toute

poésie y compris la poésie populaire car l'artiste a toujours « *recours à une terminologie propre à inspirer la rêverie ou la prolonger ; mots et formules en "javanais", langages secrets ou pseudo-secrets, mots impropre ou imprécis*¹⁶. »

Dans le *chant* de Senghor, l'image constitue presque toute la trame textuelle. C'est un agent sémiotique particulièrement actif qui a un double rôle: esthétique et idéologique. A un premier niveau, elle se rattache au projet cognitif puisqu'elle traduit dans des cristallisations fulgurantes « *l'oralité-existence* », c'est-à-dire « *un certain type de comportement affectif, une psychologie populaire institutionnalisée* » qui donne à voir la

16 - E. Belinga, *Les Classiques Africains*, 1978, p. 105

tradition africaine comme « *le sens plein et fixe immobilisé par une culture*¹⁷ ».

C'est en particulier le rôle des métaphores qui sertissent les formules de salutation et les apostrophes laissant apparaître « *la profondeur souterraine*¹⁸ » de la pensée africaine.

Sur le plan esthétique, les métaphores participent de la mise en scène de l'énoncé pour obtenir de très beaux effets de contraste (lumière/ombre, effroi/sentiment de bonheur) ainsi que de l'art de parler par énigmes, comme le montrent ces expressions qui installent dans le poème, un grand flou énonciatif : « *s'abreuver à une tombe* », « *l'horreur était au zénith* », « *l'âme d'un village battait à l'horizon..* ». Ces images où se condensent des réalités d'ordre différent, apparaissent parfois paradoxales et, pour cette raison, restent sémantiquement inépuisables : « *un pagne de soie et d'estime* », « *une main fraternelle et mortelle* », « *ma tête, un vieux parchemin de Djenné...* »

On ne peut conclure cette rapide lecture du *Chant pour khalam* de Senghor sans rappeler le caractère « métis » de ce texte car il enchaîsse le discours¹⁹ appartenant à une société dans la langue d'une autre, et mêle les codes de l'écrit à ceux de l'oral ce qui laisse supposer deux types de lecteurs qui éprouvent de manière différente le « choc esthétique » :

- un lecteur africain auquel le texte apparaît « étrange » car l'« oralité-existence » qui lui est familière n'est représentée que sous forme de bribes et transposée dans une langue inconnue dans le monde traditionnel.
- Un lecteur francophone pour lequel la présence dans sa langue d'expression, des formes esthétiques, rhétoriques et symboliques de la sphère de l'oralité africaine, pose des problèmes de compréhension et d'interprétation.

En fait, ne peut éprouver véritablement le choc esthétique, la fascination du mixte qu'un lecteur bilingue et hétéroculturel, une sorte de double du poète lui-même, et Senghor en est bien conscient lorsqu'il affirme à la page 162 de son recueil de *Poèmes* que le lecteur d'un écrivain comme Césaire doit, pour l'apprécier, « posséder la double culture : française et

17 - M. a M. Ngal cité par L. Matesso in *La littérature africaine et sa critique*, Carthala, 1986, p. 357, 358

18 - M. a M. Ngal, *Giamabatista Viko*, Hatier, 1984, p.108

19 - Dans *l'Archéologie du savoir*, à la page 154, M. Foucault définit le discours comme « *un ensemble de règles anonymes, historiques, toujours déterminées dans le temps et l'espace, qui ont défini, à une époque donnée et pour une aire sociale, géographique ou linguistique données, les conditions d'exercice de la fonction énonciative* »

,*nègre* ». Il est donc juste de voir dans la poésie de Senghor, et grâce justement à son caractère cosmopolite, une des œuvres de la modernité qui, dans le champ culturel africain, participe de la fondation de « *l'espace culturel à venir*²⁰ ».

20 - C. Bonn, *Kateb Yacine, Nedjma*, P.U.F, 1990, p. 323

Bibliographie:

- 1- Barthes Roland, *Le degré Zéro de l'écriture* Seuil, 1953
- 2- Belinga. E, *Les classiques Africains* 1978.
- 3- Bonn. C, *Kateb yacine Nedjma* P.U.F, 1990.
- 4- Jauss H.R, *Pour une herméneutique littéraire* Gallimard, 1982.
- 5- Kateb Yacine, *Polygone étoilé* Seuil, 1966.
- 6- Maingueneau .D, *Approche de l'énonciation en linguistique française classique* Hachette, 1981.
- 7- Matessol.L, *La littérature Africaine et sa critique* Carthala, 1986.
- 8- Meschonnic.H, *critique du rythme*, Anthropologie historique du langage Edition Verdier, 1982
- 9- Ngal.M aM, *Giambastista Viko* Hatier, 1984.
- 10- Perse Saint John, *Poésie, In Œuvres complète* Gallimard, 1972.
- 11- Senghor.L.S, *Poèmes* Seuil, 1964
- 12- Tadié.J.Y, *Proust et le Roman* Gallimard, 1971.
- 13- Thomas.L.V et Luneau.R, *Les religions d'Afrique noire* Edition stock, 1981.