

Linguistique, rythme et discours : de la fondation d'une poétique moniste de l'expressivité

Kobenan N'Guettia Martin Kouadio
Université de Cocody Abidjan. Côte d'Ivoire

1. Introduction

Depuis près de quatre décennies, la linguistique a été considérée comme pouvant s'articuler avec la littérature. Cette approche a été choisie par certains critiques littéraires. Ainsi, le renouvellement théorique de la science linguistique par Saussure a servi de cadre à la création de poétiques contemporaines. En la matière, les réflexions de poètes comme Daniel Delas, Jacques Filliolet et Henri Meschonnic sont héritières des travaux du linguiste genevois et de ceux de Benveniste. Bien sûr, ils ne sont pas les seuls théoriciens à convoquer cette science dans leurs études. D'autres partisans du structuralisme, du formalisme, de la sémiotique, de la stylistique..., sont largement redevables à la linguistique, au point qu'il ne semble exister aucun domaine, à partir des années 60, où littérature et linguistique ne collaborent.

Parmi ces approches, nous trouvons celle de Meschonnic assez intéressante, et c'est elle que nous allons mettre en évidence dans ce travail en dégagant, d'une part, les grandes orientations de sa pensée ; et d'autre part, en essayant de valider le caractère productif de sa théorie. Nous nous appuyerons à cet effet sur le poème « Joal » de Senghor extrait de *Chants d'ombre*. Le but de cet exercice n'est pas de faire une explication de texte, mais de montrer quelques aspects du fonctionnement productif de la poétique du théoricien français.

2. Poétique du rythme : fondation d'une poétique moniste intégrant linguiste et littérature

Henri Meschonnic pense que les approches structuralistes, stylistiques, formalistes..., bien que reposant sur la linguistique, ne rendent pas compte d'une manière efficace du phénomène littéraire parce qu'elles ont, soit un parti pris pour le signifiant, soit une prédilection pour le signifié, et contribuent, par leur démarche, à l'émiettement des niveaux d'analyse. En s'inspirant de l'étude philologique d'Emile Benveniste sur le rythme dans son acception linguistique, de celle de Henri Morier sur le *contre-accent*, il invente une nouvelle poétique. Sa théorie procède du rythme comme le noyau fédérateur de tous les niveaux d'analyse du texte littéraire :

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques, et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau¹

Selon ce poéticien, le rythme s'inscrit dans le discours et implique deux sens :

Dans son acception restreinte, le rythme est l'accentuel, distinct de la prosodie – organisation vocalique, consonantique. Dans son acception large, celle que j'implique ici le plus souvent, le rythme englobe la prosodie. Et, oralement, l'intonation. Organisant ensemble la signifiante et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours.²

Sa conception du rythme n'est pas exclusive, elle est intégrative. Pour lui, seule l'intégration de toutes les composantes du rythme peut mener au renouvellement de la poétique afin d'aider à la résolution de l'épineux

¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, p. 216-217

² *Id.*, *ibid.* p. 217.

problème du sens. Par le rythme, le sens advient par une sorte de contagion phonique et accentuelle des mots :

L'hypothèse est que le rythme (à la fois prosodie et rythme, intensité, souffle et geste) est plus porteur de sens que le signifié lui-même ».³ « Une théorie du rythme est une théorie du sens non parce que le rythme est le sens, mais parce que le rythme est en interaction avec le sens. Le poème est le discours où cette interaction est la plus visible.⁴

En effet, ce concept est le vaste champ de la subjectivation du discours si bien que la signification de tout texte sous son prisme, s'en trouve transformée. Mais comment fait-il signifier ? Aux dires de Dessons et de Meschonnic, il instaure une sémantique sérielle en raison de la mise en action d'une paradigmatique et d'une syntagmatique particulières :

Il y a à parler plutôt d'une sémantique sérielle, avec une paradigmatique et une syntagmatique rythmiques et prosodiques – l'organisation des signifiants consonantiques – vocaliques en chaînes thématiques, qui dégage une signifiante – organisation des chaînes prosodiques produisant une activité des mots qui ne se confond pas avec leur sens mais participe de leur force, indépendamment de toute conscience qu'on peut en avoir.⁵

Dans la poétique du rythme, à l'instar de la rhétorique antique, la force des mots réside dans la place qu'ils occupent au sein du système. La mémoire des mots, selon Meschonnic, est constituée des couplages qu'ils engendrent du fait de leur corrélation. Le mot ne s'isole plus du système ni du contexte. Désormais ce sont eux (système et contexte) qui lui insufflent sa force. En analysant le rôle et la place que les mots occupent dans le système du discours textuel, on contribue à montrer comment ils signifient, c'est-à-dire, la manière dont leur force est réactivée dans le poème.

³ *Id., ibid.* p. 269-270.

⁴ *Id., ibid.* p. 82.

⁵ Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, p. 44.

3. Productivité et rythme ou l'expressivité du texte en travail

Les notions de productivité⁶ et d'expressivité combinées avec le rythme reflètent notre conception de la poétique. L'expressivité est définie par Henri Morier comme étant un :

*Rapport de convenance qui s'établit entre la chose exprimée et la manière de l'exprimer. Tout phénomène d'expressivité est de nature métaphorique et tient à l'intersection du signifiant et du signifié, étant entendu que les prosodèmes (éléments de la prosodie : mélodie, intensité, durée) et l'ordre syntaxique, dans la mesure où il présente des variantes facultatives, relèvent du signifiant.*⁷

Quelques mises au point s'imposent au sujet de cette définition donnée par Morier. Dans la poétique que nous suggérons ici, il est plus loisible de parler non d'un rapport de convenance mais plutôt d'un rapport de nécessité s'établissant entre la chose exprimée et la manière de l'exprimer. Ensuite, quand Morier affirme que « tout phénomène d'expressivité est de nature métaphorique et tient à l'intersection du signifiant et du signifié », il faut se garder d'évoquer le mimétisme phonétique qu'il contribue à mettre en relief dans son ouvrage Pour nous, le texte poétique est un discours total dans lequel le rythme, la syntaxe, la prosodie, la typographie, la mise en page, ... contribuent à renforcer la signification, sans l'inventer. Pour paraphraser Meschonnic, il est question de dévoiler les moyens mis en œuvre pour donner aux mots en contexte leur énergie, leur force et leur valeur. Par eux, la signification fait son propre spectacle.

4. Rythme et productivité du poème « joal » de senghor ou l'expressivité du texte en travail

4.1. Texte, discours et *energeia*

Le titre du poème « Joal » renvoie au nom du village *sérère* d'où est originaire Senghor. Le texte évoque le souvenir que le poète garde de cet univers de son enfance. Mais c'est surtout à travers le soulignement expressif que l'évocation se fait vivante, voire touchante. Le poème commence par deux vers assez caractéristiques : « Joal !/ je me rappelle ».

⁶ Les poéticiens Delas, Filliolet et le sémioticien Riffaterre l'emploient aussi.

⁷ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 482

Si nous considérons la prononciation du nom « Joal » en diérèse, nous nous rendons compte que l'accent syntaxique de groupe est porté par la syllabe *allongante* « al ». Sur cette base, le vers « je me rappelle » est en relation vertébrale avec l'émission émue du nom « Joal » ponctué du point d'exclamation. Du fait de la proximité énonciative entre « Joal » et « je me rappelle », le pronom « je » porte un accent prosodique, et le verbe « rappelle » porte un accent syntaxique à sa dernière syllabe prononcée. L'attaque prosodique « jo » dans « Joal » est reproduite presque symétriquement par le pronom « je », *prosodiquement* accentué. La finale « al » accentuée dans « Joal » se retrouve non à l'identique mais au semblable dans la syllabe accentuée « el » de « rappelle ». L'impression qui se dégage consiste au fait que le groupe rythmique « je me rappelle » fonctionne comme la paronomase de « Joal », c'est-à-dire une sorte « d'anaphone » approximative. Il en est ainsi dans la mesure où la proximité phonique recherchée milite en faveur de l'évocation du souvenir de Joal. L'écho phonique est au service de la mise en présence des éléments constitutifs du souvenir. Dans les deux vers servant d'*incipit*, à savoir, « Joal !/ Je me rappelle », le substantif « Joal », en réalité, peut fonctionner comme étant le complément d'objet direct de « Je me rappelle ». Si la structure rythmique « Je me rappelle » est post-posée à « Joal », c'est bien parce que « Joal » est placé au cœur du poème. Il s'agit d'une forme de mise en relief du nom qui porte tout le programme du texte. Cette importance lui confère sa place en début de texte. Par rapport à la structure « Je me rappelle », ce nom est employé emphatiquement. Cela se remarque par la charge émotive auréolant l'émission du nom « Joal », ponctuée du point d'exclamation. « Joal » devient une sorte de représentation métaphorique du souvenir, c'est-à-dire, ce qui suscite chez le poète tant d'émotion, tant d'évocations émues. La considération que le verbe « rappelle » n'induit pas un complément d'objet et a donc un emploi intransitif renforce aussi la valeur *paronomastique* des deux réalités mises en présence l'une en face de l'autre. On pourrait donc penser que la volonté de faire perdurer l'écho du souvenir soit manifeste par le retour de la liquide [l] dans les mots « joal », « nubiles » et « rappelle ». Une telle préoccupation serait alors vérifiée par l'emploi de l'adjectif « royal » contenu dans le syntagme « son manteau royal ».

En tout état de cause, la présence lancinante du souvenir est perceptible dans la reprise litanique du groupe *prosodico-rythmique* « Je me rappelle ». En effet, sur dix-sept vers, cette structure apparaît huit fois. Elle organise le poème et en constitue le nœud rythmique (ce sont les deux sens du concept de rythme qui opèrent ici : c'est-à-dire, le rythme dans ses acceptions linguistique et rhétorique, selon Meschonnic). Observons que c'est par le

verbe « rappelle », conjugué au présent de l'indicatif que « Joal » revit dans l'esprit évocateur du poète. Quantitativement, il est le plus abondamment employé, puis suivent les verbe « sanglote » repris trois fois, « apparaît » et « vouloir », conjugué à l'imparfait.

Si la reprise *prosodico-rythmique* de « Je me rappelle » fait que l'évocation du souvenir se décline invariablement sous forme d'échos, tout le poème dans sa structure, rythmique, prosodique, syntaxique... participe de la subjectivation du sens. Tantôt, le verbe « rappelle » est employé sans complément, tantôt l'adjonction de compléments d'objets directs sert de levier à la déclinaison du kaléidoscope des souvenirs. Dans ce texte, le phénomène de contagion phonique donne aux « mots de la tribu », une énergie du point de vue de leur signification. Cette répétition de la même structure disséminée dans le poème, prend aussi la forme d'une reprise des mêmes syntagmes au début de deux vers consécutifs. C'est le cas du groupe rythmique « je me rappelle », aux vers 2 et 3. Parfois, le même mot ou groupe de mots est repris à l'identique au même vers. Tel est l'exemple de « je me rappelle » repris deux fois au vers 14 et du verbe « sanglote », manifeste trois fois à la fin du vers 17. De tels indices sont des marqueurs d'émotivité parce qu'ils portent les empreintes d'une pensée qui se souligne par sa forme expressive. L'emploi de la structure « je me rappelle, je me rappelle » n'est pas gratuit. Il traduit un affect démesuré d'une pensée qui se suspend ; d'un souvenir dont le contenu est intraduisible par les mots tellement il est poignant. Les points de suspension illustrent bien entendu cette disposition d'esprit du poète. Tantôt, le même substantif employé à l'hémistiche d'un groupe rythmique, apparaît au début du vers suivant : « Je me rappelle **les signares** à l'ombre verte des vérandas/ **Les signares** aux yeux surréels comme clair de lune sur la grève », aux vers 3 et 4. Tantôt ce sont des parallélismes rythmiques et syntaxiques qui sont porteurs de la répétition : « Je me rappelle les voix païennes rythmant le Tantum Ergo/ **Et les processions et les palmes et les arcs de triomphe** ». La répétition n'est pas seulement contenue dans la reprise d'un mot, d'un groupe de mots ou d'une structure, elle prend aussi sa source dans le soulignement rythmique, vocalique, consonantique, sinon prosodique. Dans les vers « Je me rappelle les voix **païennes** rythmant le **Tantum Ergo/ Et les processions et les palmes et les arcs de triomphe** », le soulignement prosodique (vocalique et consonantique) fonctionne bien pour marteler le propos du poète. On remarque d'ailleurs que les mots du fragment, les plus importants sur le plan de l'idée énoncée, portent un accent syntaxique. Il s'agit de « rappelle », « païennes », « Tantum Ergo », processions », « palmes » et « triomphe ». Le rythme, de nature accentuelle, souligne l'importance de cette série de mots en les mettant dans des positions où ils portent soit la

suspension du souffle soit sa chute. En la circonstance, le thème du souvenir se décline sous les traits de ces mots importants, soulignés rythmiquement. Le même procédé de soulignement est aussi perceptible dans la consonne initiale [p] de certains mots accentués syntaxiquement. Il s'agit des mots « païennes », « processions » et « palmes » ; même le verbe « rappelle » participe aussi de cette « hypertrophie » consonantique. Que cette consonne soit à l'initiale prosodique d'un mot ou dans sa syllabe accentuée, elle « superlative » le réseau phonique et thématique du groupe. Même des éléments qui, d'ordinaire, ne sont pas accentués, le sont du fait de leur reprise dans des structures prosodiques, lesquelles structures instaurent des parallélismes avec des structures syntaxiques. Il en va ainsi de « **et les** », dans « **et les** processions », « **et les** palmes », et « **et les** arcs de triomphe ». Ces éléments prosodiques viennent renforcer la charge rythmique des noms qu'ils contribuent à mettre en évidence. La contre accentuation *prosodique-rythmique* devient un élément de subjectivation du propos. Dans ce poème de Senghor, les indices de subjectivation du langage sont nombreux. Dans les vers 5, 6 et 7, on découvre des marques presque similaires aux précédentes : « Je me rappelle les **fastes** du **Couchant/ OÙ Koumba N'Dofène** **voulait faire** tailler son **manteau royal/ Je me rappelle les festins funèbres fumant** du **sang** des **troupeaux** égorgés ». Par exemple la consonne [f] se trouve à l'initiale des mots « fastes », « festins », « funèbres » et « fumant ». En outre, la proximité des trois derniers mots donne à l'attaque prosodique de la syllabe qui les contient son intensité phonique. Il y a une sorte d'écho continué qui tend à apparier phonologiquement ces mots, attirant ainsi l'attention du lecteur sur ces festins particuliers pris lors des cérémonies mortuaires. La charge émotive du souvenir est sans doute contenue dans l'évocation particulière des festins. Nous y reviendrons. Même l'accentuation prosodique de nature vocalique participe de l'expressivité du poème. Celle en [u] rapproche phonologiquement « Couchant », « où », « Koumba » et « voulait ». Les noms « Couchant » et « Koumba », liés par leur attaque prosodique, sont en rapport, l'un avec le temps, l'autre, avec le sujet d'une volonté. L'expression de la circonstance et celle du personnage agissant sont rapprochées d'un point de vue prosodique et phonique. C'est le même procédé qui est utilisé entre le nom « N'Dofène » et le groupe verbal « voulait faire ». La voyelle [ɛ] est la base du rapprochement de ces mots. Mais ce sont surtout deux mots, c'est-à-dire le nom « N'Dofène » et le verbe « faire », liés du point de vue du rythme et de la prosodie par la syllabe [fɛ], qui portent le sens. La syllabe accentuée du nom entretient avec le verbe « faire » un rapport quasi *paronomasique*. Revenons au vers 7. Le même procédé est perceptible dans les mots « rappelle », « les », « festins »

et « funèbres ». On décèle aussi la présence de la voyelle nasalisée [ã] dans le participe « fumant » et le nom « sang ». Ce qui est caractéristique dans ce vers « Je me rappelle les festins funèbres fumant du sang des troupeaux égorgés », c'est le jeu des syllabes, des voyelles, des accents rythmiques et de la prosodie. Un premier réseau vocalique en [ɛ] affecte les finales *allongantes* [pɛl] du verbe « rappelle », [nɛbr] de l'adjectif « funèbres » et l'attaque prosodique du nom « festins », c'est-à-dire, la syllabe [fɛs]. Un deuxième réseau, de type syllabique, est mis en exergue par la consonne [f] dans les syllabes [fɛs] de « festins », [fy] de « funèbres » et « fumant ». Le troisième groupe est composé de la voyelle nasale [ã] contenue dans les mots « fumant » et sang ». Dans ce vers, le jeu de la consonne [f], des syllabes [fy] et [dy], des voyelles, nasale [ã] ou ouverte [ɛ], instaure un enchaînement phonique. La chaîne prosodique et sonore n'est jamais rompue si bien que le verbe « rappelle » trouve un écho phonique dans « festins » et « funèbres ». Le nom « festins » résonne *prosodiquement* dans « funèbres » et « fumant » par la succession de trois dissyllabes ayant la même consonne initiale. L'adjectif « funèbres » s'apparie encore davantage avec « fumant ». Le participe « fumant » s'allie au syntagme « du sang » en raison de la proximité de leurs syllabes initiales [fy] et [dy] et de leur voyelle nasale commune [ã] dans la deuxième syllabe. De ce fait, « fumant » se trouve à la charnière de deux systèmes rythmiques : un premier où il est associé à « festins » et « funèbres » et un deuxième où il fonctionne avec le syntagme « du sang ». Sans transformer la signification des mots du poème, ces éléments évoqués contribuent à établir des réseaux phoniques qui orientent la signification du texte. En s'accrochant, ils jouent le rôle d'amplificateurs de l'idée émise, par l'écho en miroir qu'ils se renvoient.

4.2. Le rendement affectif et sémantiques des syllabes *allongantes*

Les effets rythmiques et prosodiques ne sont pas les seules marques d'amplification du sens. Les syllabes *allongantes*, fonctionnent, par moments, comme des indices par lesquels la pensée se fait plus vivante : « Je me rappelle les signares à l'ombre verte des vérandas/ Les signares aux yeux surréels comme un clair de lune sur la grève ». Le substantif « signares », étant le thème principal du propos, est mis en relief de plusieurs manières. Il est répété ; il est contenu dans un ensemble de mots qui le déterminent. Cet ensemble de mots se caractérise par un dénominateur commun : ses syllabes finales sont allongées au plan phonique. On peut observer que le vers « Les signares aux yeux surréels comme un clair de lune sur la grève » est assez caractéristique dans cet univers particulier où les syllabes finales, par leur allongement, créent une

dynamique spécifique, du point de vue de la signification du texte de Senghor. Les noyaux principaux spécifiant le comparé « yeux **surréels** » et le comparant « un **clair** de lune » sont mis en équivalence par l'écho phonique de part et d'autre de la comparaison. L'équivalence est d'autant plus complète que les syllabes *allongeantes* des mots « signares », « surréels », « clair » et « grève » sont équitablement distribuées de part et d'autre du terme de comparaison « comme ». D'ailleurs, l'un des termes évoquant le comparant « clair » a sa consonne initiale identique à celle de l'élément de comparaison « comme ». La proximité consonantique participe à l'expression de la spécificité des yeux des « signares ». L'adjectif « surréels » se trouve en écho phonique avec les noms « clair » et « grève », du fait de la voyelle [e:] qui les apparie, au niveau du son et du rythme, mais aussi en raison de l'allongement de cette voyelle dans les syllabes où elle prend place. Le propos est rendu expressif non seulement figurativement, mais il l'est aussi au niveau du son. Qui sont donc ces « signares aux yeux surréels » pour évoquer tant de souvenirs dans l'esprit de Senghor ? Il faut rappeler qu'à l'époque coloniale, les *signares* étaient des mulâtresses qui avaient un statut très particulier. Elles n'étaient pas assimilées aux indigènes et jouissaient alors de privilèges assez importants. L'allusion faite à leur présence sur les vérandas donne une idée approximative de l'aisance matérielle dans laquelle elles vivaient.

Analysons un dernier élément se rapportant aux finales *allongeantes* avant de passer à l'examen des fins de vers du poème : « Je me rappelle la danse des filles nubiles/ Les **chœurs** de lutte- oh ! la danse finale des jeunes hommes, buste/ Penché élané, et le **pur cri d'amour** des femmes- **Kor Siga !** ». Nous ne reviendrons pas sur le fait que les mots « filles », « finale » et « femmes » s'attirent du point de vue de l'identité de leur consonne initiale. Ce qui nous intéresse ici, ce sont les mots « chœurs », « pur cri d'amour » et « Kor Siga ». Observons que « chœurs », « pur », « d'amour » et « Kor » contiennent la consonne *allongeante* [r]. Ces mots sont regroupés ainsi pour la simple raison qu'ils s'équivalent au plan de la signification acquise dans le texte. « Kor Siga » est un « pur cri d'amour » émis par des « chœurs » : Chœurs = pur cri d'amour = Kor Siga. L'allongement des syllabes finales constitue le levier de l'homologie de la signification. D'ailleurs, le mot « cri » qui est en réalité le thème directeur du propos autant que le nom « chœurs » ont la même consonne initiale en [k] que le mot « Kor Siga ». « Kor Siga » est un cri, « Kor Siga » est un cri en chœur. L'homologie consonantique travaille parfois dans le sens d'une homologie de la signification. Dans les vers cités, on note la présence de l'ellipse traduite par l'absence de la répétition de « Je me rappelle », parce que, emporté par son élan lyrique, le poète décline la suite de l'idée

immédiatement émise dans une profusion d'affect : « Les chœurs de lutte-oh ! la danse finale des jeunes hommes, buste/ Penché élané, et le pur cri d'amour des Femmes-Kor Siga ! ». Cette abondance d'affect réside dans l'emploi de deux interjections : « oh ! » et « Kor Siga ! ». Dans cette expression particulière de l'émotivité, l'interjection « oh ! » ouvre une série de mots placés en incise. « Kor Siga ! », quant à lui, vient après l'incise et se décline comme la réalisation du cri en chœur. Somme toute, il s'agit de la manifestation de la joie du poète. Il est emporté donc par son élan joyeux au point que la pause rythmique, observable le plus souvent à la fin du vers, n'est plus de mise à la fin du vers 12. Ce principe est outrepassé du fait du rejet de la suite du vers 12 au vers 13 : « la danse finale des jeunes hommes, buste/ Penché élané... ». Cette disposition donne au participe « Penché » pris comme adjectif, toute son importance. Il a sa consonne initiale [p] écrite en majuscule. Il s'agit d'un effet d'insistance, se réalisant dans l'enjambement rythmique. Le rythme se mêle au graphique. L'enjambement crée une continuité et une rupture. La typographie se met au service du vers pour évoquer l'élan des jeunes hommes. Cet élan, contenu dans l'expression du cri « Kor Siga ! », doit être mis en rapport avec le contenu de cette expression. « Siga » veut dire homme, en sérère. Quant à « Kor », il est le nom d'une femme (mère, fiancée ou sœur) de l'homme désigné. On comprend donc qu'une telle scène, vécue communautairement, dans des circonstances de fête, soit révélée avec la restitution de toute la ferveur qui accompagne ces moments passés.

4.3. Les fins de vers : lieux de concentration de la signification thématique

Avant de clore notre réflexion, que dire de la fin des vers du poème de Senghor ?

Un inventaire des mots placés à la terminaison des vers nous livre la série suivante : « Joal », « rappelle » (deux fois), « vérandas », « la grève », « du Couchant », « son manteau royal », « troupeaux égorgés », « griots », « Tantum Ergo », « arcs de triomphe », « filles nubiles », « buste », « Kor Siga », « rythmant », « parfois » et « sanglote ». Cette liste de mots placés en fin de vers concentre l'essentiel de la thématique du poème. Cela est d'autant plus vrai que tous les mots placés en début de vers, (à l'exception du nom « Joal », du pronom circonstanciel « où », du participe « Penché » pris comme adjectif et du verbe « apparaît »), ne sont pas accentuables syntaxiquement ; mais ils le sont *prosodiquement*. Alors que ceux évoqués plus haut, placés au bout du vers, portent un accent de groupe. A travers eux, c'est l'image du chapelet des souvenirs qui défile. Il s'agit bien

entendu de « Joal », des fêtes du « Couchant », du « manteau royal » de « Koumba N'Dofène », des « troupes égorées », des « griots », de tout ce qui auréole les jeux (« les arcs de triomphe », « les filles nubiles », « buste ») et les cris de joie (« Kor Siga ») autant que des prières latines dites (« le Tantum Ergo ») et des sanglots du jazz (« sanglote »). Le lien organisateur du souvenir demeure à cet effet le verbe « rappelle ». Tous les mots recensés charrient la thématique du poème. Comment le réalisent-ils ? Ils le font advenir par la chute tonale des mots placés en fin de vers, à l'exception du nom « buste ». Par exemple les noms « vérandas » et « grève » ne peuvent être compris du point de vue de leur valeur d'emploi qu'en fonction du substantif « signares ». Il en va de même des mots « manteau royal », « troupes égorées », « griots », « Kor Siga », « sanglote »... Tous ces syntagmes sont la conséquence logique de l'idée commencée en amont dont ils ne font que clore l'achèvement par la chute ou apodose. Or, dans les faits, ils sont les noyaux de cristallisation du sens. Toutes les thématiques relatives à la joie, aux jeux, aux prières (païennes ou catholiques), aux festins et à la tristesse sont portées par ces mots. C'est en somme l'image d'un vécu plein de joie contrasté par le souvenir qui semble saisir le poète. Comment comprendre que l'évocation émue qui semble l'envahir et lui procurer autant de bonheur soit vite déçue ? De quel ordre serait alors cette déception ? Il semble que du début du poème jusqu'au vers 13, l'enthousiasme du poète croît avec l'évocation du souvenir. Cet enthousiasme atteint son point culminant lorsque, emporté par le souvenir et perdu dans la reconstitution du passé, il déclare presque hystérique « Kor Siga ! ». Le point d'exclamation ne joue pas ici un rôle ornemental. C'est alors que de nouvelles formules « prosodiques » ou syntagmatiques apparaissent pour freiner un tant soit peu l'élan « déraisonnable » du poète par la succession des structures syntagmatiques « Je me rappelle, je me rappelle... ». Certes l'émotion est de mise dans les dires de Senghor, mais ses dires sont teintés de doute, d'hésitations à peine voilées que traduisent les points de suspension. Alors que dans les vers 2 et 3 la reprise de « Je me rappelle/ Je me rappelle » est faite sur des lignes consécutives et différentes, au vers 14, cette formule est transcrite sur la même ligne. Le dynamisme disparaît pour laisser place à la redondance d'un souvenir qui se cherche et qui est perceptible par sa reprise litanique. Dans les vers de début de poème, la répétition du syntagme *pronomino-verbal* « je me rappelle » était toujours suivie d'un complément d'objet direct qui explicitait davantage le contenu du verbe. Alors que dans le dernier cas, cela ne se produit pas. Le sentiment de doute semble se souligner par cette configuration du message. Lequel sentiment se fait le spectacle de son immobilisme sur le plan formel. Mais cette formule n'est pas la seule qui marque le ramollissement de

l'enthousiasme suscité par la réminiscence du passé. Le fragment de vers « Quelle marche lasse le long des jours d'Europe » informe du changement d'espace suivi par les propos et l'imaginaire du locuteur. De l'évocation du village sérére, on est transporté en Europe. En tout cas, le langage le suggère explicitement. Le désenchantement commencé avec l'hésitation prend un relief d'un autre ordre. En effet, la consonne liquide [l] contenue dans le pronom interrogatif « quelle », l'adjectif « lasse », le déterminant « le » ainsi que l'adjectif « long », tous ces éléments soulignent *prosodiquement* l'idée de lassitude occasionnée par ce séjour en Europe. Séjour dont la morosité contraste avec la vitalité de la vie d'antan vécue à *Joal*. L'interrogation à peine voilée contient sa propre réponse. Elle est empreinte de doute, de peine et de nostalgie. Cela est d'autant plus justifié que la métaphore du jazz qui sanglote vient corroborer nos dires. Certes le jazz est métaphorisé en être humain, mais n'entretient-il pas avec le poète des rapports quasi métonymiques ? Sa solitude n'est-elle pas assimilable au jazz orphelin ? L'instrument de musique qui « sanglote, sanglote, sanglote » réalise la plainte du poète. La répétition du verbe « sangloter » dans des conditions similaires ainsi que la reprise du groupe de mots « je me rappelle » au vers 14 n'est pas sans importance. Il s'agit du même martèlement de l'idée. Lorsqu'on se réfère au rôle joué par le jazz dans la vie des Noirs déportés aux Amériques, on se rend compte que le poète établit une sorte d'identification possible de sa vie avec celle de ses concitoyens. Dès lors, les « sanglots du jazz » ont été des formes d'expression du spleen occasionné par le départ vers cet Ailleurs lointain, mais aussi ils ont été l'une des formes de lutte contre le nouvel oppresseur. La symbolique du jazz qui sanglote n'est donc pas anodine pour ce poète dont le projet réside dans une autre forme d'appropriation de sa culture. Si *Joal* est magnifié au détriment de l'Europe, dans ce poème, c'est à dessein que cela l'a été. De la perte du paradis de l'enfance dépend la détermination du poète pour sa reconquête. La forme ne devient qu'un prétexte à la réalisation d'un projet politique et idéologique.

On peut penser d'ailleurs que ce poème est moins savamment élaboré que d'autres issus de l'œuvre de Senghor. Mais cela n'enlève en rien à sa beauté discrète, faite de mots simples et d'évocations émues. Le poète, en connaisseur de la langue française, puise dans les ressources infinies du langage les constituants de son art.

5. Conclusion

Ce poème de Senghor est particulier. Cet auteur consacre d'ordinaire à l'image une place de premier plan. D'ailleurs, n'a-t-il pas théorisé à ce propos pour soutenir que chez les Négro-africains, l'image est de type

analogique. Cependant, très peu d'images sont utilisées dans ce texte. Mais pourquoi une telle rareté d'images dans un texte écrit pour évoquer son enfance à *Joad*? Cela s'explique par le fait que l'image n'est pas la seule composante de l'art du poète. Ce dernier soutenait par ailleurs que le rythme⁸ était une donnée essentielle de ses oeuvres. Il parlait alors de parallélismes asymétriques.

Pour notre part, l'analyse du poème de Senghor à la lumière de la poétique nous a permis de mettre en évidence l'importance de la linguistique dans l'interprétation du fait littéraire. Le rythme, la prosodie, la syntaxe particulière instaurée par le fonctionnement du texte poétique, sont autant de ressources qui peuvent mener à la compréhension de l'objet littéraire. En l'espèce, la poétique de l'expressivité, justement parce qu'elle concourt à cette mise en lumière du pourquoi et du comment du texte, déploie sur l'œuvre ses outils empruntés à la linguistique : Saussure, Benveniste et Morier sont convoqués. La linguistique est à la poétique ce que la rhétorique est au discours et à l'éloquence. La séparation de ces deux domaines n'est donc pas pour demain.

Références

- Benveniste, É.** 1966. *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard.
- Benveniste, É.** 1974. *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard.
- Bourassa, L.** 1997. *Henri Meschonnic : pour une poétique du rythme*, Paris, Bertrand Lacoste, Collection Références.
- Bourassa, L.** 1993. *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Éd. Balzac.
- Delas, D.** 1990. *Guide méthodologique pour la poésie*, Paris, Nathan.
- Delas, D. & Filliolet, J.** 1973. *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse.
- Delas, D.** 1977. *Poétique/Pratique*, Lyon, CEDIC.
- Dessons, G.** 1991. *Introduction à l'analyse du poème*, Bordas, Paris.
- Dessons, G.** 2000. *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, Paris, Nathan.

⁸ Il est vrai que la notion de rythme chez Senghor n'est pas la même que chez Meschonnic.

- Dessons, G. et Meschonnic H.** 1998. *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod.
- Fromilhague, C. et Sancier, A.** 1991. *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas.
- Mainguenu D.** 1994. *L'Énonciation française*, Paris, Hachette.
- Mazaleyrat, J.** 1974. *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin.
- Meschonnic, H.** 1982. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.
- Meschonnic, H.** 1970. *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard.
- Meschonnic, H.** 1973. *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard.
- Molinié, G.** 1991. *La Stylistique*, Paris, PUF, Que-sais-je ?
- Molinié, G. & Mazaleyrat, J.** 1989. *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, Paris.
- Morier, H.** 1989. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF (4e édition revue et augmentée).
- Saussure, F.** 1969. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- Senghor, L. S.** 1964. « Joal », in *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, (réédition de 2006).