

**LA THÉORIE DU RYTHME DANS L'ESTHÉTIQUE
NÉGRO-AFRICAINE DE LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR**

Babacar Mbaye DIOP*

C'est dans son article « Ce que l'homme noir apporte » (1939) que Senghor écrit cette phrase qui sera le leitmotiv de sa pensée esthétique : « Cette force ordinatrice qui fait le style nègre est le rythme »¹. La création, chez lui, consiste, en effet, à composer des rythmes. Il pose ainsi le rythme comme une donnée esthétique essentielle de la culture et des civilisations africaines, en particulier de tous les arts.

La compréhension senghorienne de la notion de rythme dans l'art africain est, d'une certaine manière, une « réflexion continuée »² de sa lecture de *La sculpture nègre primitive* de Paul Guillaume et Thomas Munro (1929), de *Centres de Style de la Sculpture négro-africaine* de Carl Kjersmeier (1936) et de *l'Histoire de la Civilisation africaine* de Léo Frobenius (1936). L'approche de ces auteurs nous place en effet dans une ontologie des rythmes et il faut lire ces ouvrages pour voir à quel point Senghor « reprend et retravaille », à propos de l'art africain, le point de vue de ces auteurs sur le rythme.

Quelle est la place du rythme dans l'esthétique de Senghor ? Comment le rythme est-il la condition première et le signe de l'art ? Quelles sont les caractéristiques du rythme dans l'art africain ?

Notre questionnement va d'abord tenter de montrer que, pour Senghor, le rythme est l'expression de l'identité nègre, c'est ce qui définit l'être-au-monde même de l'homme noir. Nous l'étudierons par la suite à travers la sculpture et la peinture négro-africaines. Nous verrons que, pour Senghor, le masque (ou la statuette) plaît parce qu'il incarne un Génie dans un langage « rythmé » et que la peinture africaine est disposée « symétriquement en formes quasi géométriques, avec des rythmes secondaires ». Le dernier point traitera du rythme dans la poésie négro-africaine : la première ébauche d'un poème, écrit Senghor, est toujours un mot, une expression, une phrase qui fait refrain.

1. ÉLOGE DU RYTHME

« Le rythme nègre se rencontre dans tous les arts, quels qu'ils soient. Par des procédés divers, combinant le parallélisme et l'asymétrie, l'accentuation et l'atonalité, les temps forts et les temps faibles, introduisant la variété dans la répétition. Le rythme naît, se renforce, règne en maître et exprime la tension de l'être dans sa démarche d'essentialisation. Le rythme, c'est, incontestablement, le sceau de la Négritude »³.

* Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal

¹ SENGHOR, L. S., *Liberté 1. Négritude et Humanisme*, « Ce que l'homme noir apporte », Paris, Seuil, 1964, p.35.

² DIAGNE, Souleymane Bachir, *Léopold Sédar Senghor. L'art africain comme philosophie*, Paris, Riveneuve, 2007, p.45.

³ SENGHOR, L. S., *Liberté 3*, p. 97.

C'est dans son être que l'Africain découvre le rythme. Il est le principe organisateur de toutes les formes artistiques africaines, de la vie africaine dans sa complexité et dans sa dialectique. Il traduit la signification profonde de l'art négro-africain.

L'œuvre de Senghor dessine une véritable anthropologie du rythme. Le terme désigne en général un phénomène périodique issu de la perception d'une structure dans sa répétition. Il renvoie à la notion même de forme ou de « mouvement » produit par la répétition. On parle de rythme dans des phénomènes de cadences, ou périodicités différentes, lorsque l'ordre de succession et le rapport de durée entre ses moments de tension et de relâchement sont identiques. Le rythme est d'abord une notion poétique. Il est défini en poésie comme métonymie pour toute sorte d'événements cadencés. En philosophie, il est défini comme le « caractère périodique d'un mouvement ou d'un processus »⁴. En musique, le rythme est basé sur la division du temps en mesures égales, et la représentation des durées, longues ou brèves, sur les partitions avec une périodicité des temps « faibles » ou « forts ».

Dans les arts visuels (peinture, sculpture, architecture...), il renvoie à l'alternance des lumières et des ombres, des pleins et des vides, des couleurs chaudes et des couleurs froides, un principe de répétition qui organise la composition des éléments formels, etc. La sculpture africaine, à travers ses lignes, les formes de ses masques et de ses statuettes, est fortement marquée par le rythme. La peinture africaine aussi très rythmée à travers ses variations graphiques, chromatiques, volumiques et gestuelles ainsi que ses contrastes de matières, d'ombres et de lumières. Dans le poème, le rythme naît « de l'alternance de syllabes accentuées et de syllabes atones, de temps forts et de temps faibles »⁵. C'est un vers rythmique fondé non pas sur un rythme de la parole, mais sur celui des instruments de musique traditionnels africains « qui accompagnent la voix humaine ».

Senghor définit le rythme comme

« l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des autres [...]. Il s'exprime par les moyens les plus matériels : lignes, surfaces, couleurs, volumes en architecture, sculpture et peinture ; accents en poésie et musique ; mouvements dans la danse. Mais, ce faisant, il ordonne tout ce concret vers la lumière de l'esprit chez le Négro-africain, c'est dans la mesure où il s'incarne dans la sensualité que le rythme illumine l'Esprit »⁶.

Le rythme est ainsi consubstantiel au Négro-africain ; il est indissociable de toute activité qu'il pratique : la danse et le labour, la chanson-parole et même le silence, etc. C'est « le choc vibratoire, la force qui, à travers les sens, nous saisit à la racine de l'être. Il s'exprime par les moyens les plus matériels, les plus sensuels [...] »⁷.

L'image est le premier soubassement de la poésie et de l'expressivité de l'œuvre d'art africain. À côté, le rythme par quoi l'image trouve toute sa puissance d'évocation, de suggestion et d'émotion. Léopold Sédar Senghor écrit : « Véritablement, c'est le rythme qui exprime la

⁴ André LALANDE dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Quadrige-PUF, 1997, p. 935.

⁵ SENGHOR, L. S., « L'esthétique négro-africaine », n° *Diogenes*, n°16, 1956, p. 55.

⁶ SENGHOR, L. S., *Liberté 1*, « Ce que l'homme noir apporte », Paris, Seuil, 1964, p. 22-23.

⁷ SENGHOR, L. S., « L'Esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine », article de 1956 publié dans la revue *Présence africaine*, et repris dans l'ouvrage *Léopold Sédar Senghor et la revue Présence africaine*, Paris, Présence africaine, 1996, p.13-31.

force vitale : l'énergie créatrice »⁸. Le rythme est l'âme de l'image. Il est « la chose la plus sensible et la moins matérielle. C'est l'élément vital par excellence. Il est la condition première et le signe de l'art... »⁹.

En Afrique noire, l'acte poétique est une création d'un démiurge. Selon le mythe dogon, écrit Senghor,

« le tam-tam, c'est-à-dire le "rythme musical", est apparu avant tout autre art – danse, sculpture, peinture. Il était, entre les mains du Forgeron-démiurge, l'instrument de la prière, avant la parole rythmée, ce qu'aujourd'hui nous appelons poésie. [...] La voix humaine a remplacé les tam-tams. La vertu de la "voix juste" réside en ce que celle-ci possède les sons dont les harmoniques reproduisent les forces cosmiques, les lumières-sons des astres, qui ne sont, à leur tour, que l'expression du rire créateur de Dieu»¹⁰.

Ce rythme qui est repos dans le mouvement, est « solennité grave, qui peut être celle de la joie comme de la tristesse »¹¹.

L'Africain distingue ce qui est perçu – le signe apparent de la vie – et la chose en elle-même, l'être en soi, c'est-à-dire la force qui « se cache sous les apparences de toute matière douée de caractères singuliers, depuis le caillou jusqu'à Dieu »¹². La poésie africaine participe à l'acte créateur de Dieu. Elle est près des sources divines. C'est ce monde de l'être en soi que pénètre et exprime le poète africain. D'où le caractère animiste que l'on attribue parfois aux arts africains anciens. Mais pour Senghor, les Africains ont un style rigoureux, tectonique et le poème africain se présente dans la « nudité de la pureté » et nous offre un texte « moucheté d'images » empruntées aux animaux, aux plantes, aux phénomènes de la nature, à la vie des peuples paysans. C'est le cas de ce poème bantou que nous cite Senghor :

« Feu que les hommes voient seulement dans la nuit, dans la
nuit profonde
Feu qui brûle sans consommer, qui brille sans brûler,
Feu qui vole sans corps et sans ailes, qui ne connaît
case ni foyer,
Feu transparent des palmes, un homme sans peur t'invoque.
Feu des sorciers, ton père est où ? ta mère est où ? qui t'a
nourri ?
Tu es ton père, tu es ta mère, tu passes sans traces.
Le bois sec ne t'engendra, tu n'as pas les cendres pour filles,
Tu meurs et ne meurs pas.
L'âme errante se transforme en toi, et nul ne le sait.
Feu des sorciers, esprit des eaux inférieures, esprits des airs
Supérieurs,
Fulgore qui brille, luciole qui illumine le palus,
Oiseau sans ailes, objet sans corps, esprit de la force du feu,
Écoute mon verbe, un homme sans peur t'invoque »¹³.

⁸ *Ibid.*, p.22.

⁹ SENGHOR, L. S., « L'Esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine », p.35.

¹⁰ SENGHOR, L. S., *Liberté 1, Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p.172.

¹¹ *Ibid.*, p. 144.

¹² SENGHOR, L. S., *Liberté 1*, p.162.

¹³ *Ibid.*, p. 163.

Là nous sommes au-delà d'une « image-analogie », d'un symbolisme. Initié au mystère de la « Mort-Renaissance », l'Africain participe à la vie des Forces physiques, expressions de la Force de Dieu. Avec ce poème, nous pénétrons au cœur de la mystique africaine. Contrairement au surréalisme européen qui est empirique, le surréalisme africain est un surnaturalisme ; il est métaphysique. Au don de l'image des poètes africains, s'ajoute celui de la forme. Avec la sculpture, la musique et les danses africaines, on entend souvent parler de « style africain ». Léo Frobenius définissait ce style comme « précis, âpre, sévère, tectonique ». On pense que c'est de ce style que provient la poétique négro-africaine. Mais pour Senghor, cette rhétorique, pour n'avoir jamais été énoncée, « n'en existe pas moins »¹⁴. Elle est, en Afrique, « fruit de l'intuition et de l'expérience plus que de la raison discursive »¹⁵. Avec Senghor, il s'agit de voir « comment le Poète choisit, parmi les matériaux de la syntaxe et du vocabulaire, ceux qui sont les plus propres à exprimer le sens de l'objet chanté : de la « Force vitale »¹⁶.

2. LE RYTHME DANS LA SCULPTURE ET LA PEINTURE NÉGRO-AFRICAINES

Dans son article intitulé « La révolution de 1889 et Léo Frobenius »¹⁷, Senghor présente la lecture d'*Histoire de la Civilisation africaine*¹⁸ de Léo Frobenius comme celle la plus importante qu'il ait faite. C'est dans ce livre qu'il trouvera pour la première fois l'idée que l'art africain dit l'être-africain. On imagine à quel point il est d'accord avec Frobenius quand il lit les lignes suivantes :

« Voilà le caractère du style africain. Quiconque s'approche de lui au point de le comprendre tout à fait reconnaît bientôt qu'il domine toute l'Afrique, comme l'expression même de son être. Il se manifeste dans les gestes de tous les peuples nègres autant que dans leur plastique, il parle dans leurs danses comme dans leurs masques, dans leur sens religieux comme dans leur mode d'existence, leurs formes d'État et leurs destins de peuple. Il vit dans leurs fables, leurs contes de fée, leurs légendes, leurs mythes »¹⁸.

Paul Guillaume et Thomas Munro, dans « La sculpture nègre primitive », écrivent à propos du masque africain : il a

« un effet esthétique direct, indépendant de toute association d'idées, en raison de sa forme, et de la combinaison de ses parties. Les yeux sont des cercles grossiers, irréguliers, nettement soulignés, la lèvre supérieure énorme en forme de demi-cercle les relie à la bouche et en fait une série rythmique qui est continuée jusqu'au dessus des yeux. La lèvre inférieure, droite, horizontale, forme un contraste et relie la bouche à la base du nez et aux lignes horizontales du front, ouvrant ainsi une nouvelle série de rythmes. [...]. Ces rythmes opposés impressionnent l'œil et l'esprit comme une série de chocs puissants réitérés sous forme de lignes, de sillons, de creux grossiers, alternant avec des intervalles adoucis, comme des éclats de tambours et de cuivres en musique. Distribuée, espacée, opposée fortement ou incorporée à une autre par la répétition du thème, chaque forme donne son effet esthétique total, le pouvoir de l'ensemble est rendu cumulatif et constitue comme un foyer en vertu de l'unité du plan »¹⁹.

¹⁴ SENGHOR, L. S., *Liberté 1*, p. 165.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ In revue *Éthiopiennes*, n°30, 1982.

¹⁸ Paris, Gallimard, 1936.

¹⁸ FROBENIUS, Léo, *Histoire de la civilisation africaine*, p.17-18.

¹⁹ GUILLAUME, Paul et MUNRO, Thomas, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Éds G. Crès et Cie, 1929.

Si c'est à Frobenius que Senghor s'adresse pour rétablir le lien entre la vie africaine et la sculpture, il faut dire que l'approche formaliste de Guillaume et de Munro a été déterminante dans l'élaboration de sa théorie esthétique négro-africaine.

Dans la sculpture africaine traditionnelle, l'objet, parce que taillé le plus souvent sur la masse de bloc extraite d'un arbre, a une forme cylindrique du bloc de bois. Toute sa structure reflète celle du bois à partir duquel il est taillé. Le rythme réside dans des formes géométriques, la disproportion des différents éléments, les signes tels que les points, les cercles, les traits, etc.

Dans son article « L'esthétique négro-africaine », Senghor nous invite à parcourir l'ouvrage de Carl Kjersmeier *Centres de Style de la Sculpture négro-africaine* :

« Que l'on arrête à la figure 48, qui représente une statuette féminine du Baoulé. Deux thèmes de douceur y chantent un chant alterné. Fruits mûrs des seins. Le menton et les genoux, la croupe et les mollets y sont également fruits ou seins. Le cou, les bras et les cuisses, des colonnes de miel noir. Dans un autre volume, cette statuette fang du Gabon nous offre encore des fruits – seins, nombril, genoux –, auxquels s'opposent les cylindres courbes du buste, des cuisses, des mollets. Que l'on regarde maintenant, dans le premier volume, ce haut de masque bambara, représentant une antilope. Strophe des cornes et des oreilles ; antistrophes de la queue et du cou et des poils d'une crinière surgie de l'imagination du sculpteur »²⁰.

Senghor nous fait remarquer à travers ces trois objets – la statuette féminine baoulé, la statuette fang du Gabon et un masque bambara – que leur principale valeur esthétique est dans le rythme.

De même que dans la sculpture, le rythme s'exprime aussi dans la peinture négro-africaine. C'est là d'ailleurs, nous dit Senghor, qu'il se manifeste le plus. En peinture, on appelle rythme une répétition d'intervalles entre des éléments picturaux : entre deux formes, deux couleurs, deux matières, etc.

Les peintres africains utilisent des couleurs plates, sans effet d'ombre. Le rythme naît de la répétition, « souvent à intervalles réguliers, d'une ligne, d'une couleur, d'une figure, d'une forme géométrique, mais singulièrement du contraste des couleurs »²¹. Le plus souvent, c'est « sur un fond sombre, qui fait espace ou temps mort et donne au tableau sa profondeur, le peintre dispose des figures aux couleurs claires ; et inversement. Le dessin et le coloris des figures répondent moins aux apparences du réel qu'au rythme profond des objets »²². Senghor prend deux exemples pour illustrer son point de vue du rythme dans la peinture africaine : la « « peinture 12 » et la « peinture 54 A » de Paredes pintadas da lunda » (Murs peints de Lunda)²³, ouvrage de José Redinha publié en 1953 : « Les deux figures sont peintes de deux couleurs : bleu et rouge sur fond paille. Tout est bleu et rouge – les tiges, les feuilles, les fleurs, les pots – et disposé symétriquement en formes quasi géométriques, avec des rythmes secondaires »²⁴.

²⁰ SENGHOR, art. cit., p. 58.

²¹ *Ibid.*, p. 59.

²² *Idem.*

²³ Dans son introduction, l'auteur, José REDINHA, écrit : « On voit également de grands rectangles, remplis de figures polygonales, avec des symétries et des bordures plus ou moins correctes. Souvent, on les remplit de dessins apparemment abstraits, mais qui, en réalité, représentent des villages, des chemins, des champs et des sites légendaires ».

²⁴ SENGHOR, L. S., « L'esthétique négro-africaine », in *Liberté 1. Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p.216.

Il y a ainsi du rythme dans la peinture, quand apparaissent dans le tableau un ou plusieurs signes, une couleur ou plusieurs couleurs ou formes à intervalles réguliers. Le rythme, c'est aussi, nous dit Iba Ndiaye Diadji,

« une alternance de pleins et de vides, de surfaces et de volumes pour mieux offrir une impression de mouvement. On crée également le rythme dans un tableau en posant, par exemple, sur une grande surface jaune, une petite coloration en bleu, ou en contrebalançant un ensemble architectural monotone, par des décorations très réduites mais complexes. Ce sont donc des principes de contraste qui conduisent le rythme »²⁵.

Certains artistes vont donner plus de priorité aux contrastes clair-obscur, tandis que d'autres à la couleur.

Le domaine par excellence de la composition rythmée est le parallélisme asymétrique : Senghor voulait qu'il soit

« perceptible sur les statuettes de l'art africain traditionnel mais également sur les tableaux de peinture moderne. Un axe vertical au centre du tableau ou au milieu de la statuette, le (la) partage généralement en deux parties jugées habituellement identiques, c'est-à-dire égales et exactement symétriques. Or cette symétrie est, en réalité, illusoire. C'est au fond une symétrie asymétrique, en ce sens que les deux parties ne sont jamais rigoureusement égales, semblables »²⁶.

Cette théorie du parallélisme asymétrique remet en cause la conception classique qui identifie le beau à l'harmonie, à l'équilibre, à la proportion, à la symétrie exacte de deux ou plusieurs parties de toute œuvre d'art. Grégoire Biyogo, dans son *Histoire de la philosophie africaine*, le définit comme

« une forme de répétition non répétée, du fait de sa variation, de son caractère imprévisible, infiniment subversive, avec des effets de surgissement rythmique, plutôt fondée sur l'imprévisibilité, la turbulence, avec des effets d'irrégularité et de catastrophe [...]. Le parallélisme asymétrique renvoie à un phénomène d'irruption non programmée et à un ordre chaotique, ouvert, inapprochable, incalculable comme le déferlement des laves d'une éruption volcanique »²⁷.

Le parallélisme asymétrique déjoue, ajoute-t-il, « toute forme de prévision, de contrôle, de conception dialectisable et calculable »²⁷. Senghor a créé les arts sénégalais modernes conformes à cette idéologie du parallélisme asymétrique. Avec l'École de Dakar, est apparu au Sénégal un style artistique fondé sur le rythme. La production plastique de cette École est « à la fois gaie, chaude et vive, faite avec ce qui a été reconnu comme couleurs typiques de l'Afrique : les couleurs chaudes et vives, certaines disent « couleurs criardes », telles le blanc, le noir, le rouge, le jaune, le bleu, etc. »²⁸.

Les éléments formels tels les lignes, les traits, les points, les signes et symboles, etc., sont abondants dans leurs œuvres ; ils sont agencés et combinés et produisent des formes schématiques, irrégulières et géométriques ; ainsi les formes cubiques, carrées et rectangulaires.

²⁵ NDIAYE, Iba Diadji, *La critique d'art en Afrique. Repères esthétiques pour lire l'art africain*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.97.

²⁶ SYLLA, Abdou, « Le parallélisme asymétrique dans l'art africain », in *Éthiopiques*, n°46-74, 1987.

²⁷ BIYOGO, Grégoire, *Histoire de la philosophie africaine, Livre II, Introduction à la philosophie moderne et contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.73.

²⁷ *Ibid.*, p.75.

²⁸ SYLLA, Abdou et SECK, Sidy et MBAYE, Massamba, Une passion en couleurs, sur la collection Abdoulaye Diop et Fatoumata Sow, p.25.

3. LE RYTHME DANS LA POÉSIE NÉGRO-AFRICAINE

On parle de vers et de poème, nous dit Senghor, « quand, dans le même intervalle de temps revient une syllabe accentuée »²⁹. « [C'est] dans le poème, ajoute-t-il, que nous pouvons le mieux saisir la nature du rythme négro-africain »³⁰. L'Africain, nous dit Senghor, est traditionnellement sensible aux qualités sensuelles du mot. Dans la poésie négro-africaine, « nous avons affaire à un polyrythme, à une sorte de contrepoint rythmique. Ce qui évite à la parole cette régularité mécanique qui engendre la monotonie »³¹. La majorité des poèmes négro-africains sont psalmodiés. Ils sont rythmés d'une chanson. Ainsi, dans beaucoup de langues africaines, le même mot désigne, à la fois, le poème et le chant : l'ode. Voilà pourquoi, « sur le plan rythmique, la musique est liée à la parole et à la danse, sûrement plus au poème qu'à la danse »³². Les Wolof disent *woy*, les Sérères *kim*, et les Peuls *yimre*.

Pour mieux appréhender l'essence du rythme chez Senghor, il nous faut donc nous interroger sur la relation du rythme avec la musique et la parole. En Afrique, la diction du poème est rythmée par divers instruments : les instruments à vent (flûtes, trompes, orgues, trompettes), des instruments à cordes (kôras, khalam, sorong, rîti), des instruments à percussion (tam-tam, tabala, dyoung-dyoung, balafong, ndeundeu, sabar, talmbatt, tama). C'est dans le patrimoine culturel africain que Senghor puise les instruments qui rythment ses poèmes. Le khalam, cette « sorte de guitare tétracorde », sert à « l'accompagnement ordinaire de l'élégie ». Il rythme la mélancolie profonde du poète dans ces vers :

« Je ne sais en quels temps c'était, je confonds toujours présent et passé
Comme je mêle la Mort et la Vie - un pont de douceur les relie »³³.

Ces deux vers ouvrent le poème et le referment, pour dire le chagrin qui a envahi le poète. La douceur qui réunit la Mort et la Vie installe le poète dans la tristesse. Il est triste de ne plus être en mesure de situer les événements dans le temps. Et cette tristesse est exprimée à l'aide du khalam. Il en est du khalam comme des autres instruments. Le dyoung-dyoung, le talmbatt, etc. sont tous des tam-tams dont les sons et les rythmes varient, selon qu'ils disent le deuil, l'amour, la force et le courage, une information quelconque, etc. En Afrique noire, dit Senghor, la parole se fait rythme. « Car le poète, est comme la femme en gésine: il lui faut enfanter: Le Nègre singulièrement, qui est d'un monde où la parole se fait spontanément rythme dès que l'homme est ému, rendu à lui-même, à son authenticité... »³⁴. L'essence de la parole poétique chez Senghor est dans le rythme. Ce dernier se présente comme élément fondamental dans sa poésie.

²⁹ SENGHOR, L. S., « L'esthétique négro-africaine », in *Diogenes*, n°16, 1956, p. 55.

³⁰ *Ibid.*

³¹ SENGHOR, L. S., « L'esthétique négro-africaine », p.55.

³² *Ibid.*, p. 57.

³³ « D'autres chants... », Extrait de *Poèmes/ Éthiopiennes*, Paris, Seuil, 1964, p.148.

³⁴ SENGHOR, L. S., Postface *d'Éthiopiennes*, p. 154.

Georges Molinié, dans son article « Poéticité de Senghor : les "parallélismes asymétriques" »³⁵, nous montre avec pertinence qu'il faut chercher la racine formelle de la poéticité chez Senghor dans le mouvement de la phrase. C'est là, dit-il, que l'on se rend compte à quel point la vraie nature des jeux verbaux tient à la répétition. Il nous invite à considérer le beau poème d'*Hosties noires* : « Prière de paix (pour grandes orgues) à Georges et Claude Pompidou ». Les cinq strophes de ce poème constituent un système de parallélismes, marqué par l'anaphore de Seigneur : Seigneur Jésus, Seigneur Dieu, Seigneur, Seigneur, Seigneur – un parallélisme qui se produit sous forme de reprise avec variation. Molinié nous fera remarquer également que le final de la deuxième strophe repose sur une segmentation par reprise : « Et voilà que le serpent de la haine lève la tête dans mon cœur, ce serpent que j'avais cru mort... ».

On a ici une figure de répétition formelle (Et voilà que le serpent de--/ce serpent que--). « C'est bien là un parallélisme asymétrique, dans la mesure où l'asymétrie n'est sensible que par rapport à une structure formelle de symétrie : encore une tension, qui a sa source à l'intérieur du système »³⁶.

Sur le plan de la syntaxe, le poète africain vise à une syntaxe non de subordination, mais de juxtaposition. Presque tous les liens logiques de la phrase, tels que les conjonctions, les pronoms personnels, les articles et les adjectifs démonstratifs sont supprimés. Dans les langues du groupe sénégal-guinéen, par exemple, on emploie un mode expéditif. Voici le texte d'un poème gymnique que Senghor traduit, d'abord, mot à mot :

« L'intrépide ! Champion coq
je salue Fâpa Ngôr Diène
l'hivernage sans eau
Le Maître-de-tête le peut
la poitrine sortir avec fumée
Les femmes m'applaudir
les hommes rire
Tu as dit vrai, Khâlisse Téning ! »
C'est-à-dire :
« Toi Champion ! coq intrépide
Que je te salue, Fâpa Ngôr, fils de Diène.
L'hivernage de sécheresse,
Le Maître-de-science peut le dompter.
Sa poitrine se soulève et fume,
Les femmes éclatent en applaudissements,
Les hommes rient d'aise.
Tu as dit vrai, Khâlisse, fille de Téning ! »³⁷.

Nous découvrons, ici, l'essentiel du style poétique africain : la suppression des mots, des outils, des usages de l'expéditif, de l'ellipse, de l'hypallage, de la métonymie. Selon Senghor, ce sont toutes ces constructions d'économie ou de substitution qui rendent l'expression plus intense. C'est à cette intensification que tend plus exactement toute cette gnose verbale des poèmes de l'Afrique noire. Et le Poète-président de nous faire écouter ce poème gymnique wolof :

- yaaganaa, yaaganaa, yaaganaa,

³⁵ In *L'Information Grammaticale*, n° 32, 1987, p. 26-28.

³⁶ MOLINIÉ, Georges, *op. cit.*, p.27.

³⁷ MOLINIÉ, Georges, *op. cit.*, p.166.

- Dëgë la!
 - yaaganaa, daaw ren sog a ñëw,
 - Dëgë la!
 - Woy!
 Bisimilay jaama ndooraan di door!
 - Dëgë la!
 (...)

 - Mbaar a waay, mbaar a waay, mbaar a waay,
 - Dëgë la!
 - Mbaar a waay, randu léén, maangée ñëw,
 - Dëgë la!
 - Mbaar a waay, randu léén, daso laa !
 - Dëgë la! »³⁸.

Dans ce poème wolof, c'est un champion qui chante ses victoires. Et Senghor de préciser qu'en Afrique, l'athlète (ici le lutteur traditionnel) est aussi danseur, chanteur et poète. Il défie ses adversaires en dansant son poème, tandis que le tam-tam « marque le rythme de base : 1, 2,3 ; 1, 2,3 ; 1, 2,3 ; 1, 2,3. Ou, si l'on préfère : 3 + 3 +3 + 3. Car il s'agit d'un tétramètre, c'est-à-dire d'un vers de quatre mètres, composés, chacun, en principe, de trois syllabes.

« Mais le public participe souvent au poème. Nous avons alors deux groupes de rythmes, ce qui permet aux deux coryphées – celui des récitants et celui des tam-tams – de se livrer à leur inspiration et de multiplier, solidement appuyés sur le rythme de base, contretemps et syncopes. (...). « Outre les battements de mains du public, les pas et gestes des récitants et des tambourinaires, il faut noter certaines figures de vocabulaires »³⁹,

telles que les allitérations, les paronomases les anaphores ou les répétitions.

Il existe aussi d'autres poèmes, écrit Senghor, qui modifient les phonèmes. Il nous cite le poème suivant :

« *dyalgati dyalat dyalafën*
sisso wâli nydyâi
dyalgatiîî lîti
gati m'ab tēno
dyalgatiîî lîti
ku gas ma nân tyi
dyalgatiîî lîti
té pétyaxndiku tyi
dyalgatiîî lîti
té xody tyi laitâi
dyalgatiîî lîti
té saṅga tyi sama dôm
*dyalgatiîî lîti »*⁴⁰.

Les onomatopées rendent la langue plus expressive. De *dyal*, racine onomatopéique, qui exprime la danse, on a formé des mots composés avec des suffixes verbaux. *Lîti* est à peu près construit de la même manière, par analogie avec *rîti*, un instrument de musique utilisé dans les poèmes satiriques. Le rythme essentiel, qui donne son caractère singulier au poème africain est non celui de la parole, mais des instruments qui accompagnent la voix humaine. Ce rythme « est marqué despotiquement par les gros tam-tams au son grave et par les battements de mains

³⁸ MOLINIÉ, Georges, *op. cit.*, p. 167.

³⁹ *Ibid.*, p.213.

⁴⁰ MOLINIÉ, Georges, *op. cit.*, p. 167-168.

du public. D'autres tam-tams, plus légers, et d'autres battements de mains brodent sur ce rythme, à contretemps et syncope»⁴¹.

De même que dans la poésie orale, le rythme se manifeste aussi dans la poésie écrite négro-africaine. Dans sa préface pour le recueil de poèmes de Malick Fall intitulé *Reliefs* (1964), Senghor souligne le caractère rythmique des deux premières parties du poème : « Un rythme point automatique, comme celui du métronome, mais qui, comme le vrai rythme nègre, coupe sa régularité des syncopes et de contretemps »⁴².

« Ce qui fait, chez Malick Fall, la négritude du rythme, c'est la répétition : une répétition dans la variété »⁴³. On comprend à quel point, chez Senghor, la nature des jeux verbaux tient à la répétition. En lisant Senghor, on comprend à quel point la vraie nature des jeux verbaux tient à la répétition sous toutes ses formes.

CONCLUSION

Senghor est certainement l'un des grands penseurs du rythme. Dans toute son œuvre – littéraire, philosophique et poétique – il se donne pour objet de développer une pensée systématique du rythme. Il a une compréhension polysémique de la notion de rythme qu'il définit comme l'être-au-monde de l'homme noir, le caractère essentiel de la production artistique africaine, la marque distinctive du poème – ce rythme fait de lignes, de répétition, de paroles, de mots, de musique, de sonorités et même de silence. Mais il le considère d'abord comme « principe de création et de valeur esthétique »⁴⁴ de la peinture et de la sculpture avant de l'associer à la poésie, la musique ou la danse. On méconnaîtrait ainsi sa pensée si on négligeait la place qu'il accorde à la notion de rythme.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIES

BIDET, Alexandra, « Le corps, le rythme et l'esthétique sociale chez André Leroi-Gourhan », in *Techniques & Culture*, n°48-49, 2007.

BIYOGO, Grégoire, *Histoire de la philosophie africaine*, Livre II, Paris, L'Harmattan, 2006.

DIAGNE, Souleymane Bachir, *Léopold Sédar Senghor. L'art africain comme philosophie*, 2007.

DURAND, Jean-François, « Léopold Sédar Senghor: poésie et politique », in *Interculturel*, juin 2002, p. 83-92.

FROBÉNIUS, Léo, *Histoire de la civilisation africaine*, Paris, Gallimard, 1936.

GOLDBETER, Albert, « Des rythmes biologiques aux rythmes à composante psychologique », in *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 2009/2 - n° 43, p. 217-238.

GUILLAUME, Paul et MUNRO, Thomas, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Éds G. Crès et Cie, 1929.

JOUANNY, Robert, *Senghor, « Le troisième temps ». Documents et analyses critiques*, Paris, L'Harmattan, 2002.

JOUSSET, Philippe, *Anthropologie du style*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 4^e édition, Paris,

⁴¹ *Ibid.*, p. 170.

⁴² SENGHOR, L. S., « Malick Fall ou une poésie à hauteur d'homme », in *Liberté 3, Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil, 1977, p.50.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ DIAGNE, Souleymane Bachir, *Léopold Sédar Senghor. L'art africain comme philosophie*, p.71.

Quadrige-PUF, 1997.

MESCHNONNIC, Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Verdier, 2002.

MOLINIÉ, Georges, « Poéticité de Senghor : les "parallélismes asymétriques" », in *L'Information Grammaticale*, n° 32, 1987, p. 26-28.

MVENG, Engelbert, « Problématique d'une esthétique négro-africaine », in revue *Ethiopiennes* n°3, 1975.

- *L'art d'Afrique noire. Liturgie cosmique et langage religieux*, Paris, Mame, 1964, réédité aux éditions Clé, Yaoundé, 1974.

- *Art nègre, art chrétien*, édité par les Amis italiens de Présence Africaine, Rome, 1969.

NDIAYE, Iba Diadji, *La critique d'art en Afrique. Repères esthétiques pour lire l'art africain*, Paris, L'Harmattan, 2007.

SENGHOR, L. S., *Léopold Sédar Senghor et la revue Présence Africaine. Recueil de textes et articles écrits par Senghor dans la revue Présence africaine de 1947 à 1979*, Paris, Présence africaine, 1996.

- *Liberté 5, Le dialogue des cultures*, Paris, Seuil, 1993.

- « La révolution de 1889 et Léo Frobenius », in *Éthiopiennes*, n°30, 1982

- « Malick Fall ou une poésie à hauteur d'homme », in *Liberté 3, Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil, 1977.

- *Poèmes*, Paris, Seuil, 1973.

- *Liberté 1, Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964.

- « L'esthétique négro-africaine », in *Diogène*, n°16, 1956.

- *Liberté 3. Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil, 1977.

- *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1948.

SYLLA, Abdou, « Le parallélisme asymétrique dans l'art africain », in *Éthiopiennes*, n°46-74, 1987.

