



HAL
open science

L'emploi rythmique des connecteurs : entre expressivité et positionnement

Edoardo Cagnan

► To cite this version:

Edoardo Cagnan. L'emploi rythmique des connecteurs : entre expressivité et positionnement. *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires-Afrique, Caraïbe, diaspora*, 2024, 23, 10.4000/12jtu. hal-04752252

HAL Id: hal-04752252

<https://hal.science/hal-04752252v1>

Submitted on 24 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

L'emploi rythmique des connecteurs

Entre expressivité et positionnement

Edoardo Cagnan



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/coma/12793>

DOI : [10.4000/12jtu](https://doi.org/10.4000/12jtu)

ISSN : 2275-1742

Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Référence électronique

Edoardo Cagnan, « L'emploi rythmique des connecteurs », *Continents manuscrits* [En ligne], 23 | 2024, mis en ligne le 15 octobre 2024, consulté le 23 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/coma/12793> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12jtu>

Ce document a été généré automatiquement le 23 octobre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

L'emploi rythmique des connecteurs

Entre expressivité et positionnement

Edoardo Cagnan

- Senghor est l'un des poètes qui ont le plus théorisé leur pratique. Depuis l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948), sous couvert de décrire une pratique, ses textes critiques – préfaces, articles et conférences, généralement recueillis dans les tomes impairs de la série *Liberté* – sont également prescriptifs¹ : ils ont influencé tantôt la pratique de certains écrivains africains et caribéens francophones, tantôt la réception universitaire de ces productions. Si la critique s'est déjà intéressée à des notions telles que le rythme et l'« image analogique », nous souhaitons nous pencher sur un aspect qui a été théorisé par Senghor et qui se trouve à la croisée des deux notions précédentes : la syntaxe. Nous nous intéresserons plus particulièrement à l'emploi de certains connecteurs (ou articulateurs du discours), une catégorie grammaticale vaste et hétéroclite qui ne se limite pas aux conjonctions et qui fonctionne tant au niveau de la construction phrastique qu'au niveau de la cohésion textuelle, un ensemble que le poète agrégé de grammaire appelle « mots-outils », dans la continuité de la tradition grammaticale, ou de manière plus imagée « mots-pierres-d'angle », « mots-ciment » et « mots-gonds »².
- Bien qu'elle s'intègre de manière cohérente à l'intérieur du système théorisé par Senghor, sa conception de la syntaxe, qui prône pour les poètes de la négritude un style asyndétique, se heurte à sa propre pratique dans les textes poétiques, où les connecteurs sont en revanche très présents. Toutefois, cela nous poussera moins à constater une contradiction entre la théorie et la pratique qu'à analyser la manière dont ces « mots-outils » sont travaillés dans les textes et dans les versions manuscrites et dactylographiées qui précèdent la publication. Employés d'une manière quelque peu décalée par rapport à l'usage conventionnel, certains « mots-outils » semblent faire l'objet d'un véritable investissement poétique de la part de Senghor.

1. Les propos du poète-grammairien

- 3 Comme pour la plupart des thèses senghoriennes, pour comprendre sa conception de la syntaxe, il faut remonter à son célèbre adage « *L'émotion est nègre, comme la raison est hellène*³ ». Cet alexandrin attirera les foudres de la critique, mais Senghor ne le reniera jamais. En effet, malgré l'arrière-fond culturel qu'a pu reconstituer Souleymane Bachir Diagne⁴, le caractère essentialiste de cette phrase parue en 1939 et l'opposition binaire qu'elle établit entre les cultures « albo-européenne » et « négro-africaine » seront au fondement de la poétique que Senghor définira à partir du milieu des années 1950. On le voit dans la notion d'« image analogique », qui permet qu'« apparaisse le *sens* sous le *signe*⁵ », par opposition à une littérature occidentale qui, sous l'impulsion du rationalisme, resterait du côté de la métaphore et de l'énigme, ou encore dans la notion de « parallélisme asymétrique », par opposition à la structure métrique de la poésie française. Mais il suffit de considérer quelques évolutions de la littérature occidentale depuis le milieu du XIX^e siècle, comme la métaphore surréaliste ou le vers libre, pour ne citer que ces deux cas, pour constater que Senghor définit la production poétique négro-africaine – dont les contours sont, au demeurant, flous – en la différenciant d'une production poétique occidentale résolument écrite et classique, c'est-à-dire partielle et somme toute inactuelle.
- 4 On rencontre une démarche similaire dans sa conception de la syntaxe, qu'il commence à théoriser lors de la conférence intitulée « Langage et poésie négro-africaine », prononcée à Bruxelles en 1954 :
- Sur le plan de la *syntaxe*, [le Poète négro-africain] vise à l'économie des moyens, à une syntaxe non de *subordination*, mais de *juxtaposition*, à une sobriété qui, à la limite, supprime la syntaxe elle-même. C'est ainsi qu'il supprimera ces particules, ces « mots-outils » dont parlait mon maître Ferdinand Brunot, qui sont les liens logiques de la phrase, les repères de la pensée dans un monde absurde à l'homme de raison : non seulement les conjonctions, mais encore les pronoms personnels, articles et adjectifs démonstratifs. Très significatif est, à cet égard, dans les langues du groupe sénégal-guinéen, l'emploi d'un mode d'économie ; de l'*expéditif*, qui est l'absence de mode. Alors nous aurons, comme dans les meilleurs textes surréalistes, une « poésie de temps forts », d'où seuls émergent les mots essentiels – noms et verbes – dans leur valeur d'éternité⁶.
- 5 À cause d'un glissement du présent de l'indicatif (« il vise ») au futur (« il supprimera », « nous aurons »), il est difficile de déterminer la portée descriptive ou prescriptive de ce discours métopoétique senghorien, qui associe la production des poètes négro-africains, même dans des langues coloniales, à la structure syntaxique des langues négro-africaines. D'une manière assez surprenante pour l'agrégé de grammaire qu'il était, souvent enclin à donner des leçons à ses pairs, Senghor semble souhaiter une langue poétique minimale qui ne serait pas seulement asyndétique, mais asyntaxique, dans le but propre à la négritude d'exprimer la « Force vitale⁷ ». Cette conception de la syntaxe repose, en effet, sur l'opposition entre l'« émotion nègre » et la « raison hellène », comme il le dira ouvertement quelques années plus tard :
- À la *syntaxe de juxtaposition* des langues négro-africaines, s'oppose la *syntaxe de subordination* du français ; à la syntaxe du concret vécu, celle de l'abstrait pensé : pour tout dire, la syntaxe de la raison à celle de l'émotion⁸.

- 6 S'il y a opposition formelle entre les deux systèmes linguistiques, il n'y a pas pour Senghor de jugement de valeur ou de hiérarchie : il insistera, en effet, sur la « nécessaire complémentarité⁹ » des deux systèmes, dans une logique d'apports réciproques, propre aussi bien à sa vision de la Francophonie qu'à sa conception de la Civilisation de l'Universel.
- 7 Au fur et à mesure qu'il développe sa conception syntaxique, Senghor ne recule pas devant la dimension émotionnelle de la syntaxe des langues et littératures négro-africaines, et il la considère comme un phénomène non seulement grammatical, mais aussi poétique, permettant de faire jaillir l'image analogique. Au cours de son paratexte, Senghor tend, toutefois, à nuancer les propos radicaux qu'il avait tenus à Bruxelles en 1954 :
- La syntaxe négro-africaine a commencé d'être étudiée il y a quelques années seulement. Les études doivent être poursuivies dans ce domaine, qui tient encore de la grammaire. Elle apparaît, déjà, comme une syntaxe de *coordination* et de *juxtaposition*, favorisant ce télescopage des mots, d'où fusent les images analogiques ou symboles¹⁰.
- 8 Les langues négro-africaines ne semblent plus entièrement dépourvues de « mots-outils », puisqu'elles se servent tant de la juxtaposition que de la coordination¹¹, procédé qui implique bel et bien le recours à des conjonctions ou adverbess conjonctifs. Inversement, Senghor reconnaît que la langue française recourt aussi à la juxtaposition ou à des formes atténuées de subordination, un usage qui se serait développé en diachronie à la suite du classicisme :
- Depuis Descartes, la langue française s'est enrichie par les procédés indiqués plus haut. Et elle s'est assouplie jusqu'à faire jaillir la subordination d'une simple juxtaposition. À la syntaxe de la subordination et du continu, tend à se substituer une syntaxe de la coordination et de la juxtaposition du discontinu, dont ont usé et abusé les surréalistes¹².
- 9 À la fin de cette dernière citation, on voit réapparaître le sens de la mesure propre à Senghor : si, en 1954, c'étaient les « meilleurs textes surréalistes » qui affichaient cette économie de moyens syntaxiques, dans la conférence prononcée à Québec en 1966, les surréalistes ont « usé et abusé » de ce procédé, qui est présenté avec plus de précaution. Toujours est-il que cet emploi à la fois économique et émotionnel de la syntaxe est proposé le plus souvent comme un critère d'appréciation poétique que Senghor évoque en parlant tant de Tchicaya U Tam'si¹³ que de Saint-John Perse¹⁴ et, dans une moindre mesure, de Paul Claudel¹⁵.

2. Des chiffres et des lettres

- 10 La conception syntaxique de Senghor s'intègre dans le système des notions qui fondent sa théorie littéraire et sa pensée en général. Comme d'autres notions, elle émerge dans le cadre de la négritude, mais s'adapte ensuite à la Civilisation de l'universel et à la Francophonie à partir du début des années 1960. Toutefois, comme d'autres notions, sa conception syntaxique repose sur un travers essentialiste qui, au-delà d'être peu étayé et démontré scientifiquement, pose un problème de délimitation du sujet. Tout comme la civilisation négro-africaine embrasse tantôt les cultures traditionnelles, perçues de manière unitaire malgré des différences notables, tantôt la diaspora, qui n'est pas moins hétérogène, la syntaxe dont il parle concerne aussi bien un phénomène

collectif comme la langue que des productions singulières comme l'écriture poétique, même dans des langues coloniales.

- 11 On pourrait alors être tenté de vérifier la pertinence de la théorie senghorienne. S'il est souvent difficile de déterminer les limites de la phrase et la nature d'une proposition dans le cas de la poésie, et notamment d'une poésie qui exploite l'ambiguïté syntaxique que crée la « déponctuation » en usage dans l'écriture contemporaine, y compris dans la poésie senghorienne¹⁶, il est tout de même possible de réaliser un relevé comparatif d'occurrences de certains connecteurs, en utilisant la base Frantext, ce que synthétise le tableau 1.

Tableau 1.

	Or	Car	Donc	Mais	Pourtant	Cependant (que)	Parce que	Pisique	Quand	Comme	Si
Lamartine	19 13	41 30	53 39	370 271	12 9	40 29	5 3	8 6	241 177	749 550	215 157
Vigny	6 19	42 138	21 69	126 415	8 26	16 52	4 13	7 23	56 184	139 458	52 171
Hugo	9 10	73 79	111 120	82 89	11 12	7 8	16 17	37 40	264 287	335 364	94 102
Baudelaire	3 11	12 45	15 56	34 128	12 45	7 26	4 15	4 15	52 196	271 1022	26 98
Rimbaud	8 42	8 42	11 58	29 154	7 37	3 16	4 21	5 26	62 330	102 543	28 149
Mallarmé	1 10	8 76	3 29	37 356	1 10	2 19	1 10	2 19	30 288	57 548	30 288
Apollinaire	5 30	7 41	14 83	31 184	3 18	1 6	17 101	9 53	35 208	108 643	22 131
Claudél	1 4	47 198	12 50	134 566	0 0	9 38	8 33	8 33	42 177	260 1098	26 109
SJ Perse	7 9	27 35	37 48	123 160	3 4	8 10	0 0	0 0	44 57	590 768	32 41
Aragon	3 4	24 35	44 64	215 313	32 47	13 19	30 43	12 17	102 148	260 379	155 226
Prévert	0 0	13 34	19 50	152 405	11 29	1 2	29 77	8 21	77 205	220 586	55 146
Césaire	5 8	26 42	14 23	125 204	7 11	13 21	9 15	3 5	75 122	213 348	41 67
Senhor	33 59	33 59	39 70	159 285	5 9	4 7	4 7	2 4	112 201	434 779	42 75
Emploi moyen	17	56	58	271	19	19	27	20	198	622	135
Emploi médian	10	42	56	271	12	19	15	19	196	550	131

- 12 Le tableau indique en caractères romains le nombre d'occurrences, tandis qu'il indique en gras le taux rapporté à 100 000 mots¹⁷. Les cases contenant des résultats supérieurs ou égaux aux emplois moyen et/ou médian, calculés sur la base du taux, sont en vert (en vert foncé, les cases avec le taux maximum), tandis que les cases contenant des résultats inférieurs aux emplois moyen et médian sont en jaune (en jaune foncé, les cases avec le taux minimum).
- 13 Bien entendu, comme tout travail statistique, ce relevé comporte des limites importantes : dès lors, les résultats que nous proposons concernant le « degré syntaxique » des productions poétiques examinées ne peuvent être considérés qu'à titre indicatif. En effet, bien que Frantext constitue une ressource précieuse, ses balises ne sont pas toujours fiables, ce qui donne des relevés partiels, notamment dans le cas de mots syntaxiquement ambigus comme *que* (qui n'a pas été retenu). De plus, bien que le corpus de la base Frantext soit constitué surtout d'ouvrages du xx^e siècle, dont 260 textes qualifiés de poétiques, composés par 59 auteur·rice·s, parmi lesquels on dénombre plusieurs « francophones », Césaire et Senhor sont les seuls poètes noirs,

ce qui empêche d'avoir des données représentatives de la production africaine et antillaise en français. Enfin, le tableau propose une sélection de quelques connecteurs, qui peut donner une indication sur leur fréquence d'emploi et donc sur la présence de relations syndétiques (en coordination ou en subordination) et sur l'effort logique de cohésion textuelle, mais qui ne peut pas rendre compte de l'ensemble de la syntaxe des textes.

- 14 Au-delà de ces précautions méthodologiques, ces résultats nous invitent à une certaine prudence concernant les généralisations sur la syntaxe des poètes, car les usages ne sont pas homogènes et peuvent surprendre. Hugo, dont la poésie apparaît, d'après les relevés, très syndétique, fait un grand usage de la conjonction *donc*, alors qu'il est le poète le plus modéré dans l'usage de *mais* ; à l'inverse, Claudel utilise énormément *mais* et *car*, alors qu'il utilise très peu d'autres connecteurs.
- 15 D'après le relevé, Senghor a vu juste au sujet de Saint-John Perse et de Césaire, qui utilisent dans l'ensemble très peu de connecteurs, ce qui semble tout à fait cohérent avec l'évolution de la poésie contemporaine, qui, d'après Lucien Victor, emploie une langue syntaxiquement épurée afin d'exploiter les ambiguïtés sémantiques et morphologiques¹⁸. Mais, d'après ce relevé, il apparaît clairement que Senghor n'est pas le poète le moins syntaxique du corpus. Certes, il utilise peu *parce que*, *puisque*, *si*, *pourtant* et *cependant (que)*, mais il fait un usage considérable de certains mots que la grammaire traditionnelle classe parmi les conjonctions de coordination – *mais*, *car*, *donc*¹⁹ et *or*²⁰ – et qui sont perçus comme particulièrement argumentatifs. Tandis que la conjonction *mais* permet une inversion argumentative et que *car*, sémantiquement proche des subordonnants *parce que* et surtout *puisque*, introduit une cause et une justification de l'énonciation, *or* et *donc* sont les deux termes qui structurent le syllogisme : le premier introduit la prémisse mineure et le second conduit à la conclusion logique. Au vu de cet emploi des connecteurs, on pourrait conclure que la syntaxe poétique de Senghor est bien plus hellène que nègre, plus rationnelle qu'émotive. Toutefois, on ne peut pas se limiter à constater une contradiction et il faut entrer dans les textes et dans les manuscrits pour comprendre ce qui se joue dans l'emploi des « mots-gonds », tant au niveau de la quête expressive qu'au niveau du positionnement.

3. Sortir de ses « mots-gonds »

- 16 Même si certains connecteurs argumentatifs sont fréquents dans la poésie senghorienne, une analyse qualitative des occurrences montre que leur emploi est assez peu orthodoxe. Il n'est pas rare, par exemple, que certains connecteurs se trouvent en début de poème : « Mais c'est midi » (dans *Éthiopiennes*), « Mais ces routes de l'insomnie », « Et nous baignerons mon amie », « Mais oublier tous ces mensonges », « Mais chanteront-ils les amants » (dans *Nocturnes*), « Et le sursaut soudain », « Et le soleil », « Car je suis fatigué » ou « Or ce matin » (dans *Lettres d'hivernage*)²¹. Un tel procédé peut être assez fréquent en poésie pour *mais* ou *et*, mais il concerne également *or* et *car*, surtout à l'intérieur des poèmes en début de section. En début de poème, les connecteurs semblent moins relier le texte au contenu du poème précédent que réagir à un contexte énonciatif auquel le lecteur n'a pas accès. Au sein des poèmes, le lien logique entre les propositions ou les phrases n'est guère plus évident. Dès lors,

Senghor emploie certes des connecteurs, mais leur fonction syntaxique première, qui consiste à renforcer la cohésion textuelle, semble atténuée.

3.1. De l'outil syntaxique à la charge expressive

- 17 Cet emploi particulier des connecteurs *mais*, *car*, *donc* et *or* nous déporte du domaine étroitement syntaxique au domaine de l'expressivité, car ces mots parviennent à condenser un contenu sémantique et à donner une charge au discours. Dès lors, ces connecteurs semblent s'apparenter à une autre classe grammaticale problématique dont la fonction première consiste à exprimer la subjectivité : les interjections²². La ressemblance est avant tout morphologique, car il s'agit dans les deux cas de mots monosyllabiques et toniques, mais elle concerne aussi l'emplacement, généralement en début de proposition ou de phrase. De plus, l'emploi des connecteurs et celui des interjections semblent fonctionner conjointement et de manière presque interchangeable si l'on considère la genèse des textes. Dans ce même dossier, Serge Meitinger a en effet révélé que les poèmes « Mais ces routes de l'insomnie » et « Mais oublier tous ces mensonges » dans *Chants pour Naëtt* – recueil paru en 1949 qui donnera en 1961 la section « Chants pour Signare » dans *Nocturnes* – s'ouvraient par une interjection suivie d'un point d'exclamation : « Ah ! ces routes de l'insomnie²³ » et « Ah ! oublier tous ces mensonges²⁴ ». Inversement, dans le manuscrit de « L'Absente » (*Éthiopiennes*) conservé à la BnF, on constate que le connecteur *donc* en début de verset est remplacé par l'interjection ô : « ~~Donc~~ <O> chantez la Présente qui nourrit le Poète du lait noir de l'amour²⁵ ». De même que l'interjection, le connecteur apparaît souvent chez Senghor comme l'indice, sémantiquement vague mais expressivement marqué, d'une émotion du sujet parlant :

Vous n'êtes pas des pauvres aux poches vides sans honneur
Mais je déchirerai les rires *banania* sur tous les murs de France.

Car les poètes chantaient les fleurs artificielles des nuits de Montparnasse
Ils chantaient la nonchalance des chalands sur les canaux de moire et de simarre²⁶

- 18 Dans ce célèbre extrait d'*Hosties noires* où Senghor s'adresse aux tirailleurs sénégalais, la conjonction *mais* n'a certainement pas une valeur réfutative proche de la rectification (ex. *Vous n'êtes pas des pauvres aux poches vides sans honneur* [, *mais des hommes dignes*]), et la valeur argumentative ne semble pas réorienter la conclusion qui découlerait de la proposition occupant le verset précédent (ex. *Vous n'êtes pas des pauvres aux poches vides sans honneur* [, *donc vous méritez un meilleur traitement, mais on vous maltraite*])²⁷ : la conjonction *mais* traduit dès lors une forme de réaction mêlée de regret, qui s'oppose à un état de choses extratextuel, et poursuit le « Je ne laisserai pas – non ! » proclamé précédemment. De la même manière, la conjonction *car* n'introduit ni la cause de ce qui est dit dans les versets précédents (ex. *Je déchirerai les rires banania sur tous les murs de France* [*puisque*] *les poètes chantaient les fleurs artificielles des nuits de Montparnasse*) ni de ce qui est dit par la suite (*[*Puisque*] *les poètes chantaient les fleurs artificielles des nuits de Montparnasse, ils chantaient la nonchalance des chalands sur les canaux de moire et de simarre*), ce qui serait au demeurant agrammatical²⁸ : *car* apparaît également comme une réaction à un état de choses visant à justifier non pas un contenu propositionnel spécifique, mais l'énonciation même du poète.

- 19 De plus, cet usage syntaxiquement déroutant des connecteurs intervient dans le travail rythmique du poème, au même titre que l'emploi des interjections en début et en milieu de verset, mais surtout en milieu de phrase – p. ex. « Quand les brouillards toute la nuit hâ ! ont pesé profond sur mon angoisse²⁹ ». Attestées dès *Chants d'ombre*, ces interjections fonctionnent, d'après Daniel Delas, « comme des bombes destinées à dynamiser la parole³⁰ », mais également à dynamiser la structure du verset senghorien, qui garde un héritage métrique³¹, en réalisant des effets de syncope et de contretemps, qui seraient au fondement du rythme négro-africain³². Placés en tête de verset, les connecteurs peuvent recevoir un accent d'insistance (ou d'attaque) qui précède l'accentuation en fin de mot ou de groupe de mots. La troisième version de l'« Élégie pour la reine de Saba » (*Élégies majeures*) révèle à la fois la quête et la prudence de Senghor vis-à-vis de ce procédé : « <Donc d> Des caravaniers m'avaient <done> <done> dit sa beauté³³ ». Senghor corrige son tapuscrit à l'encre bleue en ajoutant l'adverbe *donc* entre l'auxiliaire et le participe passé, place à laquelle il aurait été atone. Il biffe cet ajout à cette place à deux reprises et, en même temps qu'il remplace à la fin du verset précédent *dans* par *sur* afin d'éviter la répétition du son [d] suivi d'une voyelle nasale (« *dans* <sur> la terre froide »)³⁴, il place *donc* en début de verset. Sonnant comme un gong, l'antéposition de l'adverbe *donc* dynamise un verset dont la structure syntaxique et le contenu sémantique sont très simples, ce qui montre que, à l'instar des interjections, les connecteurs en début de verset ont aussi une valeur phatique : ils interpellent l'interlocuteur.
- 20 Il n'est donc pas étonnant de constater dans les avant-textes senghoriens que le connecteur soit remplacé par des adverbes monosyllabiques ayant une forte fonction interlocutive :
- ~~Car~~ <Elle> elle m'a baisé <oui !> du baiser de sa bouche <!>
 <Oui ! elle m'a baisé du baiser de sa bouche
 La noire et belle, parmi les filles de Jérusalem>
- 21 Dans sa troisième version, le dernier verset de l'« Élégie pour la reine de Saba » commençait par la conjonction *car*. Si elle est syntaxiquement ambiguë par rapport au verset précédent, la conjonction véhicule un sens de justification énonciative : elle appuie le poète, mais elle ne traduit pas son état de liesse et d'exaltation. Senghor ajoute d'abord un point d'exclamation, mais ce procédé constitue une solution de facilité. Il élimine alors la conjonction et ajoute l'adverbe *oui* suivi du point d'exclamation au milieu du verset et de la phrase, ce qui rappelle son usage des interjections. Finalement, il rajeune le verset tapuscrit et ses premières corrections et ajoute deux versets manuscrits : l'adverbe *oui* suivi du point d'exclamation se trouve en première position et remplace le *car* initial, tandis que le second verset constitue une dislocation à droite du sujet *elle*, une structure phrastique emphatique très fréquente à l'oral.
- 22 Le connecteur est, en langue et de prime abord, un outil syntaxique, mais Senghor s'en sert à des fins expressives. Partiellement présent dans *Hosties noires*, le travail senghorien autour des connecteurs semble se systématiser davantage à partir de la seconde moitié des années 1940, notamment à partir de *Chants pour Naëtt*, et caractérisera surtout les recueils de la maturité. Le poème « Toujours "Miroirs" » de *Lettres d'hivernage*, dont la BnF conserve deux versions manuscrites (la deuxième et la troisième), semble rendre compte de ce travail complexe de distribution de l'emphase et de recherche rythmique. L'*incipit* est, dès la troisième version, assez

mystérieux : « Toujours *Miroirs*. Or la Négritude et l'Antiquité. Prodigieux³⁵. » Tandis que la deuxième version donnait à lire un contenu plus développé : « Toujours *Miroirs*. Encore *la Négritude et l'Antiquité*. Sujet de thèse. Énorme !³⁶ » Se concentrant sur la disparition de l'italique dans « la Négritude et l'Antiquité » et de l'exclamation, on pourrait croire que Senghor a procédé à une atténuation de l'emphase. Toutefois, on devrait plutôt considérer que la charge expressive est redistribuée à travers une condensation et une opacification du contenu informationnel : la suppression de « Sujet de thèse » et le remplacement de l'adverbe *encore* (dont le sens ne pose pas problème) par le mot *or* (dont la catégorie grammaticale est difficile à déterminer), ce qui perturbe le parallélisme rythmique nous faisant passer d'une suite de trois mots bisyllabiques se terminant par voyelle + [ʁ] à une suite de deux mots bisyllabiques suivis d'un mot monosyllabique.

- 23 Dans la suite du poème, le travail de condensation et d'expansion semble encore plus explicite. Deuxième version :

Pédagogue, j'ai fait germer des mots inouïs et des timbres ~~nouveaux~~ jamais vus :
une nouvelle manière de créer, de faire chanter et danser les formes
Grand-prêtre—pédagogue ou général, artiste ou bien poète, je vous abandonne mes titres, ~~car~~ «ah !» j'ai choisi
Car elle m'a élu, pour être son servent : mes muscles étant longs sur les stades, et ma course légère
Et légères mes mains de baume qui savent si bien masser
Le Roi m'a dite sa ~~préf~~ Première, qui respire par mon souffle odorant
Mes ~~mas~~ ~~mains~~ caresses sont fraîches l'été, mes laves ont rajeuni ses membres fait son courage irrésistible³⁷

- 24 Troisième version :

<Car> ~~Oui~~ des mots inouïs j'ai fait germer, des timbres jamais vus. ~~Une~~ <La> <Une> nouvelle manière de danser et chanter les formes.
Prêtresse pédagogue général, philosophe artiste ou bien poétesse, je vous abandonne mes idées toutes.
Ah ! J'ai choisi. Elle m'a distingué pour être son prince-/servant, ou son faux eunuque qu'importe ? Mes muscles sont longs sur les stades quand ma course légère
Le Roi m'a touchée sa Première, qui respire par son souffle odorant.
Oui mes mains sont fraîches l'Été, et mes laves ont rajeuni ses membres, fait son courage irrésistible³⁸

- 25 Version définitive :

Car des mots inouïs j'ai fait germer ainsi que des céréales nouvelles, et des timbres jamais subodorés
Une nouvelle manière de danser les formes, de rythmer les rythmes.
Prêtresse pédagogue général, philosophe artiste ou bien poétesse, je vous abandonne mes idées toutes
Ah ! J'ai choisi. Elle m'a distingué pour être son prince-servant, ou son faux eunuque qu'importe ?

Mes muscles sont longs sur les stades quand ma course légère.
Le roi m'a touchée sa Première, qui respire par mes narines odorantes.
Oui mes mains sont fraîches l'été, et mes laves ont fleuri ses membres, fait son courage irrésistible³⁹.

- 26 Dans le premier verset de cet extrait de la deuxième version, le premier mot, *pédagogue*, est une apposition du sujet *je* qui apporte un contenu informationnel, mais il est remplacé dans la troisième version par l'adverbe monosyllabique *oui*, puis par la conjonction *car*, qui semble justifier le questionnement du poète exprimé

précédemment sans apporter une réponse⁴⁰. Mais dans la deuxième version, une conjonction *car* figurait déjà à deux reprises. La première occurrence ne pose aucun problème d'un point de vue syntaxique (« Je vous abandonne mes titres, *car* j'ai choisi »), mais est remplacée par l'interjection *ah*, suivie du point d'exclamation, déplacée au début du verset suivant dans la troisième version et dans la version définitive. La seconde conjonction *car* est plus problématique en ce qu'elle redouble la première, usage qui n'est pas prévu par la grammaire, à moins de le considérer comme une forme d'épanorthose⁴¹ : elle est supprimée dans la troisième version, et le parallélisme entre le choix du poète et le choix de l'amante est exprimé par une juxtaposition. L'adverbe *oui*, tentation qui apparaît au début du premier verset de cet extrait de la troisième version, est remplacé par *car*, mais maintenu dans le dernier extrait. Entre la troisième version et la version définitive, *car*, *ah !* et *oui*, trois mots monosyllabiques, s'établissent en début de verset, et reçoivent un accent oratoire qui interpelle l'interlocuteur.

- 27 Toutefois, cette réalisation expressive, qui semble orientée vers l'interlocuteur, correspond paradoxalement à une opacification du sens, qu'illustre bien le premier verset de l'extrait. Dans la deuxième version, nous avons une structure syntaxique assez basique : apposition du sujet + sujet + verbe + deux COD coordonnés par *et*, dont le second introduit, à la suite d'une rature, une syllepse et une synesthésie (« des timbres jamais vus »). Dans la deuxième version, la structure de la phrase est bouleversée et plus complexe : une conjonction qui ne lie pas tout à fait + COD antéposé au verbe qui, jusqu'à la virgule, en vertu de l'homonymie du mot *des*, pourrait être pris pour un groupe prépositionnel complément circonstanciel + verbe + un second COD juxtaposé au premier *et*, par conséquent, séparé du verbe par la virgule. Le verset se complexifie dans la version publiée par l'ajout d'un troisième COD : si la relation syntaxique est renforcée par une parataxe syndétique (*ainsi que* puis *et*), d'un point de vue sémantique, l'ajout du syntagme « ainsi que des céréales nouvelles » comporte une rupture d'isotopie par rapport aux deux autres COD qui l'entourent.

3.2. *Or*, un réseau de sons et de sens

- 28 Jusqu'à présent, nous n'avons fait que mentionner le cas du mot *or*, qui mérite un traitement à part et que nous illustrerons à partir de l'« Élégie pour Philippe-Maguilen », un poème appartenant au recueil *Élégies majeures*, mais qui ne figure ni dans l'édition d'artiste de 1978, ni dans l'édition originale de 1979⁴². Composé après le décès tragique à 22 ans du fils cadet de Senghor, à Dakar le 6 juin 1981 dans un accident de la route, le poème paraît en revue en 1983⁴³, et ne rejoint les autres élégies que dans la réédition des *Poèmes* en 1984.
- 29 Absent des premiers recueils, où Senghor utilise plutôt l'adverbe *lors*, le mot *or* commence à apparaître au moment de la rédaction de *Chants pour Naëtt*, où il est encore employé avec parcimonie : dans « Mais ces routes de l'insomnie », le *or* qui ouvre la deuxième laisse de la version imprimée remplace un *mais* dans le « Cahier de Verson » (« Mais voici aujourd'hui ma sœur la Brise qui me visitait à Joal⁴⁴ »). Avec le temps, Senghor semble surinvestir ce signe jusqu'à en faire une sorte de signature. Ce mot est, en effet, particulièrement intéressant en vertu de son instabilité catégorielle : il est une conjonction de coordination, mais aussi un adverbe vieilli et littéraire d'après le *Trésor de la langue française*, qui, comme ses allographes *ore* et *ores*, a

le sens de « maintenant » ou « désormais », et bien sûr un substantif désignant un métal précieux, au demeurant très présent dans la poésie senghorienne. La distinction entre la première et la deuxième catégorie est loin d'être aisée : Littré ne les distingue pas tout à fait, présentant la conjonction comme un emploi en usage dérivé de l'adverbe désuet, et il souligne que *or* « sert à lier un discours à un autre », sans préciser la nuance sémantique de ce lien, ou encore à « exprimer l'exhortation⁴⁵ » ; de même, Grevisse en donne aussi une description vague, disant que « *or* est une espèce de relais. Il relance en quelque sorte le récit ou le raisonnement⁴⁶ ». Mais *or* est aussi ce mot que Claudel – qui s'en sert peu par ailleurs – emploie de manière emphatique dans la seconde « grande ode », en début de section : « Or, maintenant, près d'un palais couleur de souci dans les arbres aux toits nombreux ombrageant un trône pourri, / J'habite d'un vieux empire le décombre principal⁴⁷ ». Et on peut remonter à un emploi semblable dans la poésie épique du XIX^e siècle, notamment dans *La Chute d'un ange* de Lamartine, où le *or* ouvre aussi bien la première – « Or c'était dans ces jours où le souverain Juge / À peine retenait les vagues du déluge⁴⁸ » – que la deuxième vision – « Or, de ce long supplice invisible témoin, / L'ange de Daïdha, Cédar, n'était pas loin⁴⁹ ». Et on peut penser aussi à la Bible de Port-Royal, car, contrairement à d'autres traductions de la Vulgate, Le Maistre de Sacy choisit de traduire le latin « *Dixitque Deus* » – formulation sobre avec une conjonction enclitique – par une suite de trois mots monosyllabiques : « Or Dieu dit⁵⁰ ». Enfin, le son [ɔʁ] est phonétiquement présent dans *Senghor*, et encore plus dans la prononciation sérère – [sɛ̃ɔʁ] – qui ne fait pas entendre la consonne graphique *g* au début de la deuxième syllabe. Plus qu'un simple mot phatique, plus qu'un simple accent oratoire, *or* apparaît comme le signe d'un souffle solennel, à l'image de la grande poésie senghorienne et de l'« Élégie pour Philippe-Maguilen », et se prête à un travail de poétisation.

- 30 L'examen des versions conservées à la BnF révèle que la première section du poème dans la version publiée a été ajoutée dans une deuxième phase ; de même, probablement, pour les sections 5 et 6, dont on ne dispose pas d'avant-textes. D'un point de vue génétique, la base de cette élégie est constituée par les sections 2, 3 et 4 de la version publiée. Nous avons en effet sept versions manuscrites ou dactylographiées de ce qui constituera la deuxième section : celle-ci apparaît comme première section dans six versions⁵¹ et seule une version manuscrite l'indique comme deuxième section, mais par correction⁵². Il s'ensuit que, dans ces phases initiales, le poème commençait par « Or c'était le sept juin, c'était la Pentecôte ». Un tel *incipit* nous interpelle. En tant que conjonction, *or* ne peut pas relancer « le récit ou le raisonnement » puisqu'il l'initie, même si dans le cadre souple des emplois des conjonctions qui est propre à Senghor, étant sémantiquement proche de *pourtant*⁵³, il semble la trace vague d'un regret ou d'une objection, ce qui correspond à certains emplois de *mais* déjà analysés. En tant qu'adverbe, il ne peut pas avoir le sens de « maintenant » ou de « désormais » que répertorient les dictionnaires, mais il correspond plutôt à « alors », comme dans le « Or c'était dans ces jours où le souverain Juge » de Lamartine : en ce sens, il est tourné vers le passé et on retrouve le regret propre à l'élégie.
- 31 Toutefois, qu'on le considère comme une conjonction ou un adverbe, d'un point de vue phonétique, *or* comporte une ouverture vocalique et nous fait entendre son homonyme, le métal précieux, ce qui semble correspondre à l'effusion avec le Saint-Esprit que célèbre la Pentecôte et que l'iconographie représente souvent comme une colombe

projetant des rayons dorés sur la Vierge et les apôtres, qui ont de petites flammes au-dessus de leurs têtes⁵⁴. Dans ses premières versions, le poème commençait par une ouverture lumineuse. Mais, dans ces mêmes versions, le poème était construit en fonction d'une fermeture. En effet, le couple présidentiel se trouve à Verson en Normandie et s'apprête à célébrer la Pentecôte ; il apprend la nouvelle par téléphone et prend aussitôt le Concorde⁵⁵ en direction du Sénégal :

C'est son appel, le coup de téléphone long, et nous
Voilà dans le grand oiseau blanc, comme une flèche éclair
Et les ailes obliques. Et le voici qui perce le mur Mach du son
Par-delà Mach 2 droit sur le Cap-Vert, proue sombre sur l'océan bleu⁵⁶.

32 Arrivé à Dakar, le couple voit la dépouille du fils et est forcé de prendre acte de sa mort : « Voilà donc notre enfant, souffle mêlé de nos narines, qui s'éteint, ha ! dans son odeur de laurier rose⁵⁷ ». Cette mention du laurier-rose est doublement ambiguë. D'un point de vue phonétique, même si la prononciation ouverte [lɔʁje] existe, le mot *laurier*, qui tend à être prononcé [lɔʁje], comporte, par rapport au *or* initial, une fermeture vocalique, tandis que *rose*, prononcé [ʁoz], ajoute à la fermeture vocalique une inversion du son vocalique et du son consonantique. Du point de vue de l'image, l'arbuste méditerranéen est bien implanté au Sénégal, où il est utilisé pour décorer les maisons, mais il s'agit également d'une plante hautement toxique, ce qui comporte une connotation funèbre que suggère la fermeture vocalique.

33 Dans la deuxième version attestée et dans les avant-textes suivants, le poète semble accentuer la gravité du moment :

Voilà <Voici> donc notre enfant, souffle ~~mémé~~ <mêlé> de nos narines, qui s'éteint,
ha ! ~~dans son odeur de laurier rose~~
Dans son odeur de laurier rose⁵⁸

34 En corrigeant ce tapuscrit, Senghor remplace *voilà* par *voici* : en plus d'éviter la répétition avec un verset qui se trouve plus haut, ce changement de présentatif rapproche la vision de la dépouille. Par l'alinéa, il isole également le groupe prépositionnel « dans son odeur de laurier rose » pour en faire un verset unique, le plus bref de la section. À partir de la troisième version attestée, il ajoute après l'interjection des points de suspension qui, retardant la mention du groupe prépositionnel, lui confèrent une sorte de solennité⁵⁹.

35 Les points de suspension disparaissent de la version publiée, qui ne se termine pas sur l'évocation funèbre du laurier-rose :

Voici donc notre enfant, souffle mêlé de nos narines, qui s'éteint, ha !
Dans son odeur de laurier-rose, lors même que cinq femmes, oui cinq Normandes
ont amassé géré mais tricoté
Pour faire de lui l'enfant du bonheur⁶⁰.

36 C'est par le biais d'une proposition subordonnée concessive que le texte est relancé. Et cette dernière proposition est introduite par une locution conjonctive (*lors même que*), composée par *lors*, un adverbe dont l'emploi isolé est qualifié de « rare, vieilli et littéraire » (d'après le *Trésor de la langue française*⁶¹), qui a le sens de « à ce moment-là » et que Senghor utilise dès ses poèmes de jeunesse⁶². Par rapport au son [ʁoz], le son [lɔʁ] de *lors* est en un sens spéculaire : on retrouve l'ordre voyelle + consonne qu'on a dans *or*, ainsi que son ouverture vocalique, qui apparaît également ensuite dans *Normandes*. Dès *lors*, la section s'ouvre par *or* et se termine par *bonheur*, un terme sémantique euphorique se terminant par le son [œʁ], qui a le même degré d'ouverture que le son [ɔʁ], malgré un changement du point d'articulation.

- 37 À partir de *or*, mot ambigu, se crée un réseau phonétique et sémantique qui alterne sons ouverts et sons fermés, images euphoriques et images dysphoriques. Cette alternance semble mimer le tiraillement du père privé de son fils, d'un homme croyant et catholique qui ne peut s'empêcher de mettre en doute le dessein de Dieu et qui cède au blasphème. Ce thème est au cœur de la section suivante, dont la troisième version attestée révèle un travail significatif d'ajouts et de remplacements :

Seigneur, il est impénétrable, le labyrinthe de tes desseins < : on en perd le fil si ne vous dévore le Minotaure.>

Que donc ta volonté soit ~~consumée~~ accomplie <accomplie>

Qu'au jour de la Résurrection, il <notre enfant> se lève soleil d'aurore

Dans la transfiguration de sa beauté <!>⁶³

- 38 En retravaillant ce tapuscrit, Senghor ajoute l'image menaçante du Minotaure qui dévore⁶⁴, dans laquelle on retrouve deux occurrences du son [ɔʋ] et qui met en doute les voies du Seigneur. Mais cette défiance, que suggère aussi l'emploi du verbe *consommer* (remplacé par *accomplir*) ne fait qu'accentuer, en dernière analyse, la caractérisation euphorique de cette fin de section : le son [ɔʋ] est proche du son [nɔʋ(ə)] dans *notre enfant*, qui est ajouté, et revient à l'identique dans *aurore*. Le mouvement global de ce retour du fidèle mis à l'épreuve prend même un tour exclamatif, que signale l'ajout du dernier signe de ponctuation⁶⁵.

*

- 39 Dans son paratexte, Senghor semble revendiquer pour la poésie de la négritude une syntaxe émotionnelle ou intuitive basée sur une syntaxe minimale : à l'instar des langues « négro-africaines » et contrairement aux langues indo-européennes, cette poésie serait pauvre en « mots-outils ». Cela apparaît comme une tendance de la poésie contemporaine, mais un relevé statistique montre que le poète agrégé de grammaire fait un usage relativement abondant des connecteurs, et surtout de certaines conjonctions de coordination particulièrement argumentatives. Ce paradoxe est réel, mais en un sens seulement apparent. En entrant dans les textes et en prenant en compte les versions manuscrites et dactylographiées, on constate que l'emploi des connecteurs s'écarte partiellement de l'emploi syntaxique conventionnel et sert surtout le rythme : dans certains cas, les connecteurs structurent, à l'instar des rimes, le matériau phonétique et le contenu sémantique du poème. En détournant un outil linguistique qu'il présente comme propre aux langues et poétiques occidentales, Senghor façonne sa propre poétique, à la croisée d'une quête individuelle d'expressivité et d'un enjeu collectif de positionnement esthétique de la négritude.

NOTES

1. Sur la critique littéraire de Senghor, voir Daniel GARROT, *Léopold Sédar Senghor critique littéraire*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1978, 154 p. ; Pius NGANDU NKASHAMA, *Négritude et poétique : une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Harmattan, 1992, 158 p. ; André-

Patient BOKIBA, *Le Paratexte dans la littérature africaine francophone : Léopold Sédar Senghor et Henri Lopes*, Paris, L'Harmattan, 2006, 186 p.

2. Voir le texte « Le français langue de culture », paru dans la revue *Esprit* en 1962 et repris dans Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté 1. Négritude et humanisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 360 (désormais *L1*). Nous nous concentrons sur la catégorie grammaticale des connecteurs, tandis qu'on a pu élargir la notion de « mots-ciment » à tous les mots poétiquement chargés qu'emploie Senghor au fil de ses écrits : voir Papa Samba DIOP, « L'œuvre en élaboration : de quelques "mots-ciment" de Senghor dans le "Cahier de Verson" », *Études littéraires africaines*, n° 56, 2023, p. 97-114.

3. *L1*, p. 24.

4. Souleymane Bachir DIAGNE, *Léopold Sédar Senghor, l'art africain comme philosophie*, Paris, Riveneuve, 2007, p. 56 et suiv.

5. *L1*, p. 220.

6. *L1*, p. 165.

7. *Idem*.

8. *L1*, p. 360.

9. Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté 3. Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 422 (désormais *L3*).

10. *L1*, p. 332.

11. Voir également *L1*, p. 214.

12. *L3*, p. 332.

13. « La poésie de Tchicaya a donc gardé les vertus de la poésie négro-africaine la plus authentique. Et d'abord cette syntaxe de juxtaposition, qui fait sauter les gonds de la logique. Une syntaxe qui déraisonne. Mais celle-ci ne fait que traduire les mouvements mêmes du cœur : les mouvements d'une passion tout en contretemps et syncopes, avec ses redites qui ne se répètent pas, ses parallélismes asymétriques, ses enjambements, ruptures et retournements » (*L1*, p. 364).

14. « [Le style de Saint-John Perse] use d'une syntaxe de juxtaposition et de coordination. Les conjonctions de subordination, les *mots-gonds* y sont rares, qui établissent des liens logiques entre les propositions. Celles-ci, comme des pierres bien équarries, tiennent, sans ciment, en équilibre par leur seul poids » (*L1*, p. 335).

15. « Tout ce qui caractérise la langue de Claudel – emploi étymologique des mots, raccourcis et, d'une façon générale, économie des moyens, répétitions et ruptures – se trouve chez les Négro-Africains, que leurs poèmes soient oraux ou écrits » (*L3*, p. 375).

16. Sur l'ambiguïté syntaxique des textes de Senghor, voir Gérard BERTHOMIEU, « L'incertitude modale et ses fonctions stylistiques dans la poésie de Léopold Sédar Senghor », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 88, n° 2, 1988, p. 201-214.

17. Nous avons constitué treize corpus sur Frantext. Lamartine : 136 168 mots à partir de *Méditations poétiques* (1849) et *La Chute d'un ange* (1838). Vigny : 30 311 mots à partir des *Poèmes antiques et modernes*. Hugo : 91 934 mots à partir des *Contemplations* (1856). Baudelaire : 26 498 mots à partir des *Fleurs du Mal* (1861). Rimbaud : 18 763 mots à partir des *Poésies* (1870). Apollinaire : 16 780 mots à partir d'*Alcools*. Claudel : 23 664 mots à partir de *Cinq grandes odes* (1910). Saint-John Perse : 76 730 mots à partir d'*Anabase* (1924), *Exil* (1942), *La Gloire des rois* (1948), *Amers* (1957), *Chroniques* (1960) et *Oiseaux* (1962). Aragon : 68 501 mots à partir des deux tomes de *L'Œuvre poétique* (1982). Prévert : 37 513 mots à partir de *Paroles*. Césaire : 61 052 mots à partir de *Poésie* (2006). Senghor : 55 691 mots à partir de *Chants d'ombre* (1945), *Hosties noires* (1948), *Éthiopiennes* (1956), *Nocturnes* (1961), *Poèmes divers* (1964), *Lettres d'hivernage* (1973) et *Élégies majeures* (1979). Les corpus sont inégaux au niveau du nombre de mots : nous avons donc rapporté les résultats de chaque corpus à un taux pour 100 000 mots.

18. Voir Lucien VICTOR, « Grammaire et Poésie : trois exemples », *Semen*, n° 24, 2007, § 43 [en ligne sur OpenEdition].
19. Plusieurs grammairiens tendent désormais à considérer *donc* comme un adverbe, notamment en vertu de sa place mobile dans la phrase : voir Anne ABEILLÉ et Danièle GODARD, *La grande grammaire du français*, Arles, Actes Sud/Imprimerie nationale éditions, t. 1, 2021, p. 870.
20. Comme on le verra par la suite, *or* constitue un cas d'homonymie et tous ses emplois ne relèvent pas de la conjonction de coordination.
21. L'emploi du « *mais* d'attaque » a été commenté dans Lucien VICTOR, « Étude stylistique du poème 4 des *Chants pour Signare* : “Mais ces routes de l'insomnie” », *L'Information grammaticale*, n° 33, 1987, p. 20.
22. L'interjection est souvent présentée comme le degré maximal d'expressivité, qui correspond à une réduction de l'expression grammaticale : sur le lien entre l'interjection et l'expressivité, qu'avait présenté également Charles BAILLY, voir Éric BORDAS, « Qu'est-ce que la “valeur expressive” en grammaire ? Le cas de la ponctuation », *Linx*, n° 75, 2017, § 8 et suiv [en ligne sur OpenEdition].
23. Mairie de Verson, « Cahier de Verson » (brouillon de *Chants pour Naëtt*), f. 8r.
24. *Ibid.*, f. 23r.
25. NAF 28103.1 f. 11 ; pour la version définitive, voir Léopold Sédar SENGHOR, *Œuvre poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 2021 [1990], p. 118 (désormais *OP*).
26. *OP*, p. 57.
27. Sur ces deux interprétations de la conjonction, voir Jean-Claude ANSCOMBRE et Oswald DUCROT, « Deux *mais* en français ? », *Lingua*, vol. 43, n° 1, 1977, p. 23-40.
28. En principe, tandis que la proposition introduite par *puisque* est mobile, la proposition introduite par *car* suit nécessairement : voir A. ABEILLÉ et D. GODARD, *op. cit.*, t. 2, p. 1739.
29. *OP*, p. 187.
30. Daniel DELAS, « Du silence rythmé au polyrythme dans la poésie de L. S. Senghor », *Protée*, vol. 18, n° 1, 1990, p. 22.
31. Voir Michèle AQUIEN, *La Versification appliquée aux textes*, Paris, Armand Colin, 2010 [1993], p. 34 et suiv.
32. « Ce qui caractérise le rythme négro-africain, c'est précisément son caractère vital : la régularité dans l'irrégularité, l'unité dans la diversité, pour tout dire, sa variété sous son apparence de monotonie. Grâce aux *syncopes* et *contretemps*, dont les équivalents se retrouvent dans les arts plastiques, ce rythme exprime, plus que tout autre, la vie. C'est le fameux *swing* négro-américain, qui vient tout droit de l'Afrique et qui souligne, ici, la *polyrythmie* des œuvres négro-africaines » (*L1*, p. 281).
33. NAF 17885 f. 105 ; pour la version définitive, voir *OP*, p. 334.
34. Deux encres différentes sont utilisées sur ce tapuscrit, ce qui permet d'envisager au moins deux phases de corrections.
35. *OP*, p. 257.
36. NAF 28103.1 f. 171.
37. NAF 28103.1 f. 171-172.
38. NAF 28103.1 f. 173-174.
39. *OP*, p. 258.
40. « Dites-moi qui a volé le secret de la Parole ; au tréfonds des cavernes, la vérité des formes ? / Forgé l'ordonnance des rites et la matrice des techniques ? », *idem*.
41. Voir A. ABEILLÉ et D. GODARD, *op. cit.*, t. 2, p. 1739.
42. Tandis que l'« *Élégie des Alizés* » avait paru en 1969 au Seuil avec une lithographie originale de Marc Chagall, le recueil paraît pour la première fois à Genève aux éditions Regard en 1978 : cette édition n'est tirée qu'à 200 exemplaires et est accompagnées des illustrations

de Hans Hartung, de Zao Wou-ki, d'Alfred Manessier, de Vieira da Silva, de Pierre Soulages et d'Étienne Hadju. En 1979, le Seuil fait paraître le recueil *Élégies majeures*, sans illustrations, mais accompagné du *Dialogue sur la poésie francophone*.

43. Léopold Sédar SENGHOR, « Élégie pour Philippe-Maguilen », *Revue des deux mondes*, mai 1983, p. 263-269.

44. Mairie de Verson : « Cahier de Verson », f. 8r ; pour la version imprimée, voir Léopold Sédar SENGHOR, *Chants pour Naëtt*, Paris, Seghers, 1949, p. 12, ainsi que *OP*, p. 179.

45. Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, t. 3, 1873-1874, p. 838.

46. Maurice GREVISSE et André GOOSSE, *Le bon usage : Grevisse langue française*, Bruxelles, De Boeck, 2008 (14^e édition), § 1091, p. 1400-1401.

47. Paul CLAUDEL, « Deuxième ode : l'esprit et l'eau », *Cinq grandes odes*, Paris, Gallimard, 1966 [1910], p. 35.

48. Alphonse de LAMARTINE, « La Chute d'un ange » (1838), dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, 1963, p. 819.

49. *Ibid.*, p. 840. On remarquera au passage que le nom de l'ange de Lamartine, Cédar, est phonétiquement identique au prénom sérère de Senghor. Par ailleurs, venant de l'hébreu *qadar*, le mot *cédar* signifierait « être sombre, noir, hâlé ». Dans la Bible, Cédar est le nom du second fils d'Ismaël, qui donne son nom à une tribu nomade d'Arabie. Aussi retrouve-t-on le mot *Cédar* dans le *Cantique des Cantiques*, juste après cet extrait que Senghor met en exergue de l'« Élégie pour la reine de Saba » : « Je suis noire, mais je suis belle, ô filles de Jérusalem ! je suis noire comme les tentes de Cédar, et belle comme les pavillons de Salomon » (dans la traduction de Le Maître de Sacy). Même si Lamartine n'est guère mentionné dans les *Liberté* (une seule occurrence dans *L3*, p. 455), il est peu probable que Senghor n'ait pas eu connaissance de *La Chute d'un ange*, et par conséquent de cet emploi de *or*. Nous tenons donc à remercier Romain Benini de nous avoir suggéré cette référence.

50. Isaac-Louis LE MAISTRE DE SACY (traducteur), *La Sainte Bible contenant l'ancien et le nouveau testament, traduite en françois sur la vulgate*, Paris, chez Guillaume Desprez et Jean Desessarts, 1730, p. 1.

51. La deuxième section de la version publiée figure sans numéro section juste après le titre du poème (NAF 28103.1 f. 43 et 47), ou après la dédicace à Colette sans numéro de section (f. 45, 46 et 48) ou bien en étant signalée explicitement comme première section du poème (f. 44).

52. Dans le manuscrit NAF 28103.1 f. 34 le titre « Élégie pour Philippe Maguilen » (*sic*) est supprimé et Senghor a modifié le numéro de section, indiqué en chiffres romains, en ajoutant un signe *l* avec une encre différente (*l* donne *ll*).

53. Voir A. ABEILLÉ et D. GODARD, *op. cit.*, t. 2, p. 1738.

54. Dans les Actes des Apôtres, l'arrivée du Saint-Esprit est, en réalité, surtout une perception auditive : « On entendit tout d'un coup un grand bruit, comme d'un vent impétueux, qui venait du ciel, et qui remplit toute la maison où ils étaient assis » (II.2, dans la traduction de Le Maître de Sacy). Les flammes sont, en revanche, une manifestation visuelle de la présence du Saint-Esprit : « En même temps ils virent paraître comme des langues de feu, qui se partagèrent et s'arrêtèrent sur chacun d'eux » (II.3).

55. On pourrait, au demeurant, interroger l'absence du mot « Concorde » : bien qu'associé à une réalité ordinaire, le nom de cet avion est assez poétique (comparé à Airbus ou Boeing) et contient le son [ɔʁ], mais Senghor préfère le désigner à travers une périphrase animalière et une description technique.

56. *OP*, p. 294.

57. NAF 28103.1 f. 37.

58. NAF 28103.1 f. 43.

59. Voir NAF 28103.1 f. 44, 46, 47, 48 et 45.

60. *OP*, p. 294.

61. « *Lors* était déjà rejeté par Vaugelas », précise une note historique dans M. GREVISSE et A. GOOSSE, *op. cit.*, § 1004, p. 1258.

62. On repère une occurrence dans « Émeute à Harlem » (*OP*, p. 352) et une occurrence dans « Le retour de l'enfant prodigue » (*OP*, p. 53) ; dans *Hosties noires*, le mot se trouve en tête de verset, trois fois dans « Taga de Mbaye Dyôb » (*OP*, p. 84).

63. NAF 28103.1 f. 54.

64. Cette image figure en tant qu'ajout manuscrit dans la deuxième version attestée (voir le tapuscrit NAF 28103.1 f. 53), mais elle n'avait pas été reprise dans le manuscrit qui constitue la troisième version attestée.

65. Sur les réalisations expressives du point d'exclamation, voir É. BORDAS, art. cit., § 21 et suiv.

RÉSUMÉS

D'après la théorie senghorienne des langues et littératures « négro-africaines », qui découle de la célèbre opposition entre l'« émotion nègre » et la « raison hellène », la production poétique des auteurs noirs se caractériserait par l'asyndète. Toutefois, dans ses propres poèmes, Senghor emploie souvent des articulateurs du discours fortement argumentatifs tels que *car* et *or*. Cet emploi semble aller à l'encontre de la théorisation, mais, en analysant de plus près les occurrences, on constate que ces mots sont vidés de leur fonction syntaxique, s'apparentent plutôt à des interjections et participent d'une recherche rythmique et sémantique. L'examen des manuscrits nous permet de percevoir ce travail de resémantisation de ce que Senghor appelait les « mots-ciment ».

According to Senghor's theory of "negro-African" languages and literatures –which derives from the famous opposition between "negro emotion" and "Hellenic reason"– the poetic production of black authors is characterized by asyndeton. However, in his own poems, Senghor often employs strongly argumentative discourse articulators such as *car* and *or*. This use seems to run counter to theorizing, but a closer analysis of the occurrences reveals that these words are emptied of their syntactic function: they are more akin to interjections and part of a rhythmic and semantic search. Examination of the manuscripts reveals the resemantization of what Senghor called "cement-words".

INDEX

Mots-clés : Senghor (Léopold Sédar), littérature francophone, poésie, expressivité, positionnement, stylistique, analyse du discours, génétique textuelle

Keywords : Senghor (Léopold Sédar), French-speaking literature, poetry, expressivity, positioning, stylistics, discourse analysis, textual genetic

AUTEUR

EDOARDO CAGNAN

EDOARDO CAGNAN est maître de conférences à Sorbonne Université et coresponsable de l'équipe « Manuscrits francophones » de l'ITEM (ENS/CNRS). Ses recherches portent sur les littératures française et francophones des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles, qu'il aborde avec les outils de la stylistique, de l'analyse du discours et de la génétique textuelle.