



HAL
open science

Étude génétique d’“ Élégie pour la reine de Saba ”

Mamadou Ba, Claire Riffard

► **To cite this version:**

Mamadou Ba, Claire Riffard. Étude génétique d’“ Élégie pour la reine de Saba ”. *Continents manuscripts. Génétique des textes littéraires-Afrique, Caraïbe, diaspora*, 2024, 23, 10.4000/12jtt . hal-04892932

HAL Id: hal-04892932

<https://hal.science/hal-04892932v1>

Submitted on 17 Jan 2025

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

Étude génétique d'« Élégie pour la reine de Saba » « [S]triquant et modulant le cantique de joie »

Mamadou Ba et Claire Riffard



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/coma/12607>

DOI : 10.4000/12jtt

ISSN : 2275-1742

Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Référence électronique

Mamadou Ba et Claire Riffard, « Étude génétique d'« Élégie pour la reine de Saba » », *Continents manuscrits* [En ligne], 23 | 2024, mis en ligne le 15 octobre 2024, consulté le 20 novembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/coma/12607> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12jtt>

Ce document a été généré automatiquement le 20 novembre 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.

Étude génétique d'« Élégie pour la reine de Saba »

« [S]triquant et modulant le cantique de joie »

Mamadou Ba et Claire Riffard

- 1 Considéré comme le testament poétique de Senghor, le recueil *Élégies majeures*, publié pour la première fois en 1978 – le poète a 72 ans – regroupe six poèmes, auxquels sera ajouté en 1984 « Élégie pour Philippe-Maguilen », fils chéri tragiquement disparu en 1981. Ce recueil de la maturité constitue le parachèvement de la carrière poétique de Senghor. Assurément, ces *Élégies majeures* apparaissent comme un des sommets de la créativité du poète, ce que tend à souligner leur publication en luxueux coffrets d'art, accompagnés pour l'occasion de lithographies de six peintres ou graveurs cosmopolites et amis¹.
- 2 « Élégie pour la Reine de Saba » évoque une figure importante de la tradition juive et chrétienne – les amours de la souveraine éthiopienne et du roi Salomon sont un sujet biblique que l'on retrouve dans le premier *Livre des Rois* et le second livre des *Chroniques* – mais aussi de la tradition islamique (sourate xxvii). Invariablement placée à la fin du recueil², cette ultime élégie n'est pas conçue, comme le signale à juste titre Jean-Michel Devésá, sur le mode du chant funèbre, mais comme un manifeste poétique de la négritude, dans lequel, à travers l'évocation de la souveraine beauté de la femme noire, « beauté et avenir du continent se confondent avec [la beauté] de la femme noire idéalisée, cristallisée et transcendée³ ». Par sa puissance élective, cette élégie à la tonalité hiératique fait jaillir une épiphanie de la reine de Saba, dont la splendeur et l'éclat sont consubstantiels à cette mythique terre d'Éthiopie, pays resplendissant des origines, en même temps que berceau de l'Afrique. Venant clôturer définitivement l'œuvre poétique de Senghor, le poème « apparaît comme l'aboutissement d'une démarche patiemment pensée et conduite », et constitue le « témoignage d'un accomplissement poétique et personnel, auquel Senghor aspirait depuis toujours⁴ ».
- 3 Après une présentation de la genèse du poème et de ses différentes versions, cette étude s'intéressera aux remaniements apparemment minimes, mais qui

permettent de saisir à l'état naissant les enjeux de la production poétique de Senghor à l'œuvre dans ce texte : apologie de la négritude, de la femme noire, de l'Afrique et, en définitive, de la *poiësis* elle-même.

1. Une longue maturation

- 4 Jean-Michel Devésa et Jean-René Bourrel ont repéré les diverses manifestations de la présence obsédante de la reine de Saba dans l'œuvre de Senghor et ont retracé la longue gestation de cette élégie⁵.

1.1. Une fascination ancienne pour la figure de la reine de Saba

- 5 La fascination qu'a exercé sur Senghor le personnage mythique de la reine de Saba date de très longtemps. Selon le propre témoignage du poète, elle remonte à l'adolescence : « L'«Élégie pour la reine de Saba», je l'ai vécue toute ma vie, pour ainsi dire, je veux dire depuis le séminaire où le *Cantique des cantiques*, l'épithalame de la femme noire, ne cessa de hanter ma mémoire⁶ ». Et cette figure est instinctivement associée à l'idée de négritude et de reconquête des valeurs africaines. « Dans l'«Élégie pour la reine de Saba», la femme qui fut aimée par Salomon symbolise, en polyvalence, l'Afrique, la femme noire, l'amour, la poésie, voire la résurrection⁷ ». L'idée de l'ancienneté de cette référence ressurgit dans la « lettre à trois poètes de l'Hexagone » :

Encore sur les bancs du « Cours secondaire », à Dakar, j'ai vécu le mythe, essentiel, de l'*Afrique*. [...] L'Afrique, Afrique noire, Féminité, Amour, Poésie, qui apparaîtra ici, dans la dernière des *Élégies majeures*, sous la figure de la Reine de Saba, avec qui, pendant des années, j'ai vécu en adoration⁸.

- 6 Ce n'est toutefois que près d'un demi-siècle plus tard que s'opère le passage à l'écriture et que le projet prend corps. En 1971, Senghor réaffirme sa volonté : « Je projette d'écrire l'année prochaine un long poème qui serait intitulé "Élégie pour la Reine de Saba" », écrit-il à Georgette Astorg. Il poursuit : « Je pressens que je devrai descendre au plus profond de moi pour écrire une œuvre que je voudrais aussi belle que le poème égyptien du *Livre des morts*⁹ ». En mai-juin 1974, Senghor déclare à la mission québécoise qui vient lui rendre visite à Dakar qu'il est en train d'élaborer l'élégie dans sa tête¹⁰.

1.2. Une présence insistante dans la poésie senghorienne

- 7 Cette fascination pour la reine de Saba est si ancienne et si constante et sa présence si insistante dans l'imaginaire senghorien que, si l'on peut penser avec Jean-Luc Steinmetz qu'« il serait sans doute excessif de dire que tout l'art de Léopold Sédar Senghor et la qualité de sa pensée poétique se concentrent dans ce poème », on peut s'accorder à y voir avec lui « comme la mise en scène, en fin de compte tardive, de ce qui se trouvant préposé dans tant de textes demeurait encore dans le sol secret des maturations¹¹ ».
- 8 La figure de la reine de Saba traverse en effet toute l'œuvre poétique de Senghor, des premiers poèmes jusqu'à la fin de la poésie senghorienne. Elle est clairement repérable dans « À l'appel de la race de Saba » et dans « L'Absente ».
- 9 Le poème « À l'appel de la race de Saba », publié en 1948 dans *Hosties noires* avec la mention « Tours 1936 », survient après la destruction d'une première production

jugée pas assez « nègre »¹². Premier texte poétique considéré comme véritablement original par Senghor lui-même, ce poème engagé, écrit en réaction immédiate à l'agression de l'Éthiopie par l'Italie fasciste, apparaît rétrospectivement comme le point de départ de la négritude, revendication à la fois d'une ascendance glorieuse et d'un destin historique commun. L'œuvre poétique trouve en effet son unité profonde et continue dans la réponse à cet appel : entendre l'appel de la race de Saba, c'est œuvrer à la mission que le poète s'est donnée, réhabiliter les cultures africaines et exalter la beauté noire. Senghor s'est appuyé sur sa lecture de Langston Hughes¹³ et sur le fait que le Négus Haïlé Sélassié 1^{er}, qui avait lancé en 1936 un appel aux peuples africains, se revendiquait descendant de la reine.

- 10 Autre étape essentielle de cette longue maturation, le poème « L'Absente », publié dans le recueil *Éthiopiennes* en 1956, présente une saisie originaire et fabuleuse de l'Éthiopienne :

La voilà l'Éthiopienne, fauve comme l'or mur incorruptible comme l'or
Douce d'olive, bleu souriante de son visage fin souriante dans sa prestance
Vêtue de vert et de nuage. Parée du pentagramme¹⁴.

- 11 La reine de Saba surgit ici comme un modèle de perfection, une déesse cosmique du renouveau (vert-bleu-rouge) qui donne la vie par ses lèvres et son sourire.
- 12 On pourrait ajouter à ces deux références majeures la mention de quelques autres textes, dont un feuillet mystérieux datant des années 1950, qui mentionne la reine de Saba et New York, conservé dans le fonds Senghor de la BnF, au sein d'un ensemble de brouillons du recueil *Éthiopiennes*¹⁵, à rattacher donc probablement à la genèse de « L'Absente » :

I. À la Reine de Saba
Angoisse de l'insomnie entouré de ma sœur et de mes [illis.]

- 13 Un autre maillon pourrait être identifié dans les odes sportives composées dans les années 1973-1974, qui convoquent un imaginaire du corps féminin habité de références à l'Afrique orientale. Nous pensons par exemple au « Chant pour Yacine Mbaye », qui peut participer par quelques points saillants¹⁶ au mouvement d'ensemble de la fabrique de l'élégie.
- 14 Le poème lui-même, « Élégie pour la reine de Saba », a été mis par écrit dans un laps de temps compris approximativement entre 1974 et 1976. Le poète y laisse éclater la puissance d'envoûtement de ce personnage étincelant d'une lumière intense, figure mythique autour de laquelle viennent se récapituler les thématiques-clés et les enjeux essentiels de la création poétique senghorienne, véritable figure de régénération¹⁷.

1.3. La genèse du poème lui-même

- 15 Nous ne pouvons pas dater précisément les versions du poème, mais elles semblent relativement rapprochées dans le temps. Elles correspondent à la dernière phase de cette longue genèse, celle de la mise en mots d'un texte longuement mûri intérieurement. « La mémoire et la vie ayant mûri le poème », confie Senghor à Serge Bourjea à propos de ce texte, « il me suffit, disposant du temps et du calme nécessaires, de me mettre à ma table et d'écrire¹⁸ ». Et Senghor d'aller plus loin encore dans la confiance ; loin de faire mystère de sa pratique d'écriture, il décrit volontiers son protocole de création. Ainsi dans une lettre à Jacqueline Leiner :

[V]ous le savez, lorsque j'écris, c'est d'abord, d'un jet, où je laisse venir, sans les choisir, les images analogiques, qui sont animées spontanément d'un rythme nègre fait de répétitions qui ne se répètent pas. C'est seulement après, dans une troisième ou quatrième lecture, après avoir cherché à y voir clair dans la signification des images symboliques, que je deviens professeur pour ordonner mon poème et le rendre intelligible sinon rationnellement construit¹⁹.

- 16 La même réflexion sur sa manière poétique et sa méthode d'écriture, à savoir la venue spontanée du rythme et des images, suivie du retour réflexif sur le matériau premier, sont précisées dans une autre lettre à Jacqueline Leiner :

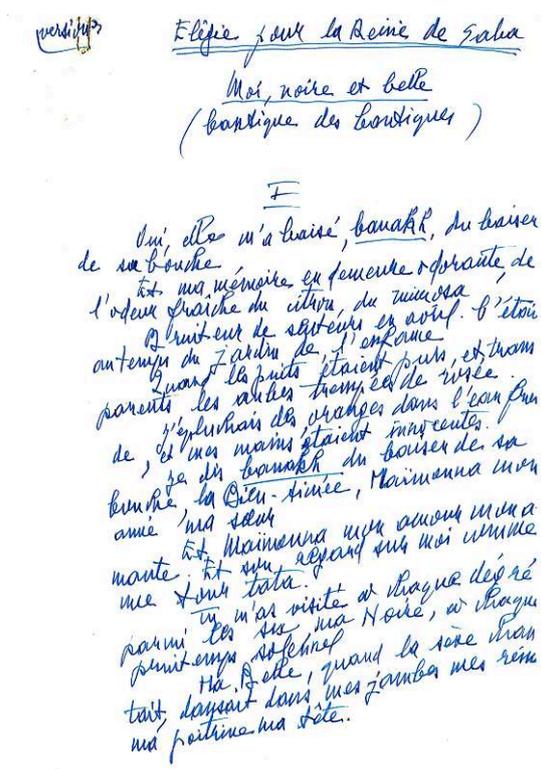
Voyez, quand j'écris un poème, le plan – ce que j'appelle le « mouvement » – me vient naturellement sans que je réfléchisse beaucoup. Mais voici que, pour mon poème, « À New York », vous découvrez... un mouvement classique, dont je ne m'étais même pas aperçu. Il est vrai que je n'exerce mon sens critique qu'à la deuxième version, où, sur mon texte, j'exerce, le plus souvent dans la joie, mon métier de professeur, allégeant par ci, ajoutant par là. Mais rassurez-vous, les assonances, et surtout les allitérations, me viennent tout naturellement, car, dans les langues du groupe sénégal-guinéen, la première syllabe est généralement une syllabe accentuée. D'où la prédilection pour les allitérations²⁰.

- 17 Dans le cas qui nous occupe, le plan ou plus exactement, si l'on reprend les termes senghoriens, le « mouvement » du poème, est très visible. Comme le rappelle Fernando Lambert, « le poème est construit sur la rencontre du poète avec cette reine qu'ailleurs dans sa poésie, il nomme l'Éthiopienne. Le chant comporte ainsi trois temps : la célébration de la beauté de la reine, l'attente qui avive le désir, puis la rencontre rythmée par un rituel solennel²¹ ».

1.4. Description matérielle des différentes versions

- 18 La consultation des brouillons disponibles à la Bibliothèque nationale de France permet de confronter les dits et écrits du poète à la réalité des traces disponibles. La BnF conserve sous la cote NAF 17885 trois versions de l'élégie, numérotées par Senghor 2, 3 et 4. Nous n'avons pas accès au premier état du poème. La version 2 est manuscrite (v2, f. 93-102). La version 3 est un tapuscrit comportant des modifications manuscrites (v3, f. 103-115). La version 4 est également un tapuscrit annoté (v4, f. 116-126). Michèle Le Pavec, la conservatrice du fonds lors de son entrée dans les collections, note dans son descriptif : « manque la version intermédiaire » entre v2 et v3²² ; elle en fait l'hypothèse sur la base de son observation des modifications. Il n'est pas impossible que nous ayons retrouvé récemment la pièce manquante du puzzle. En effet, un collectionneur privé, Jean-Gérard Bosio, par ailleurs conseiller culturel et artistique de Senghor entre 1972 et 1980²³, conserve lui aussi une version du texte (fig. 1), qui s'intercale justement entre la v2 et la v3. Nous n'avons accès qu'aux deux premières laisses de cette version, que nous nommerons vBosio.

Fig. 1.



« Élégie pour la reine de Saba », f. 1, version conservée dans le fonds J.-G. Bosio
J.-G. Bosio

- 19 Le dossier de genèse ainsi constitué reste très incomplet. La première phase rédactionnelle, celle où Senghor dépose pour la première fois sur la page le poème élaboré intérieurement, ne nous est pas connue. Mais les trois versions disponibles nous permettront tout de même d'observer la manière dont le poète *ajuste* son texte, à travers la mise en mots, la mise en couleurs et la mise en musique du poème. Ce que dit autrement, et admirablement, Michel Collot :

L'étude des manuscrits permet de surprendre, dans le tracé d'une lettre, l'orientation d'une ligne, la violence d'une rature, l'inscription de l'émotion dans la matière même de l'encre et du papier, et dans le geste de l'écriture. Mais l'émotion n'est le plus souvent pour le poète qu'une matière première, à laquelle il ne donne forme qu'à travers le jeu des images et tout un travail d'écriture et de réécriture. La donnée affective initiale, souvent ambiguë, ambivalente ou indéfinie, se précise et se transforme à mesure que le poème lui-même prend corps sur la page et que prend consistance l'univers qu'il déploie. L'alchimie du verbe repose sur une transmutation réciproque de la forme et du contenu, de la matière et de l'émotion²⁴.

2. Un poème d'hommage à la poésie

2.1. La mise en mots

- 20 L'approche génétique du poème exige de *prendre le poète au mot*. Or voici ce que Senghor note dans la quatrième version de son texte, dans le mouvement final de la 5^e laisse, cette laisse conclusive où se condense le propos :

Je monte cueillir les fruits succulents <fabuleux> de mon jardin²⁵

- 21 Il choisit d'introduire dans son poème l'adjectif « fabuleux », qu'il substitue à « succulents ». Ce faisant, il retrouve une expression déjà utilisée dans *Chants d'ombre* bien des années auparavant, dans sa « Lettre à un poète » adressée à Aimé Césaire : « est-ce ton parfum de fruits fabuleux ? »
- 22 Depuis *Chants d'ombre* jusqu'à *Élégies majeures*, le poète en son jardin ne cultive pas seulement des fruits succulents, mais des fruits « fabuleux », qu'il faut entendre d'après l'étymologie latine comme des fruits qui parlent, qui racontent : des mots. À travers la substitution de l'adjectif dans la réécriture, le poème dans sa quatrième version fait mouvement vers un art poétique, en signalant l'importance que revêt pour le poète le choix des mots, ces fruits qu'il cueille un par un et qui permettent le surgissement du récit, la mise en fable.
- 23 Une attention particulière est par exemple accordée aux noms propres. Observons la première laisse, versets 14 et 15 :

v2

Et il me faut chanter ton nom propre pour apaiser l'angoisse, vers la colline sainte
Entrer au Royaume d'Enfance pour accomplir la promesse à Sira Badral

v3

~~Or il~~ Il me faut chanter ~~ton nom~~ <ta beauté bonté—et bonté> pour apaiser
l'angoisse, vers la Colline
Entrer au Royaume d'Enfance pour accomplir la promesse à Sira Badral

v4

Il me faut chanter ta beauté bonté pour apaiser l'angoisse, vers la Colline
Entrer au Royaume d'Enfance pour accomplir la promesse à Sira Badral

- 24 « Il me faut chanter ton nom propre », écrit Senghor dans la deuxième version, avant de gommer cette mention dans les versions suivantes. Si la version éditée ne garde pas trace de la formule, il est certain que l'hommage à la reine de Saba passe par la profération, par la célébration des noms propres. Edouard Maunick se délectait en 1976 de la présence des noms de lieux chez Senghor²⁶. Serge Bourjea insiste en 1985 sur l'importance des « noms de Senghor²⁷ », mais son propos est davantage de montrer l'inscription du métissage culturel défendu par le poète dans les différentes composantes de son patronyme. Dans l'épigramme, ce sont plutôt les noms des grandes figures du Panthéon personnel de Senghor qui sont au centre de l'attention du poète. Certains, comme la princesse d'origine mandingue Sira Badral, qui initie la dynastie des Guelwars et fonde le royaume de Kulaar, sont présents depuis *Chants d'ombre* (« Que m'accompagnent koras et balafong »). On pourrait d'ailleurs sans doute la considérer comme l'une des incarnations possibles de la reine de Saba. D'autres figures, d'autres noms propres, sont ajoutés à la relecture. Ainsi le nom de Diombeutt Mbodj, qui apparaît à partir de la version Bosio, avec une hésitation dans la troisième version sur la graphie du nom :

Verset 16

v2

Comme Mohamed El Habib le Terrouzien célébrant la splendeur d'ébène

vBosio

Comme Mohammed El Habib le Terrouzien célébrant
Diombatt Mbodj dans sa splendeur d'ébène

v3

Comme Mohammed El Habib le Terrouzien célébrant
Diombatt <Diombeutt> Mbodj dans sa splendeur d'ébène

- 25 Diombeutt Mbodj était la reine du Waalo. Elle a été mariée à l'émir du Trarza, Mohamed El Habib. Leur union, comme celle des autres couples cités dans cette partie du poème (ainsi Moïse qui épousa une Kouchite), symbolise un dialogue fécond entre les peuples.
- 26 Par contre, il est un nom propre très important qui s'efface du poème, celui de Balkis – l'un des noms de la reine de Saba, utilisé notamment dans le texte coranique (sourate xxvii). Deux versets mentionnant Balkis apparaissent dans la version Bosio (fig. 2 et 3), tout à la fin de la première laisse. Ils ont été entièrement barrés dans la troisième version et disparaissent du poème :

Fig. 2.

Et toi debout la marabout maroue. (2
 ite d'un nom sur l'arab, comme un
 feu dans la nuit)
 Une parole: que je retourne sur
 pieds vers toi, vers moi-même me pointe
 Vers mon frère, au Royaume d'In-
 fance-jardin de l'Enfance.
 L'âge, m'arrive un rhum blanc tu l'as
 ma mémoire!
 Or il me faut chercher ton nez pour
 appuyer l'anglais, vers la netteté sa
 te. Entrez, au Royaume d'In-fance par
 accuser la promesse au Siba Bandy
 Comme Mohammed El Habib le
 Terrougier, débarrassé Diombett Mbodj
 dans sa splendeur d'ébène
 s'élève Hissel la nuit nubienne, et
 Miriam se jette vers elle, et s'écroule
 lui jeter la tête blanche,
 Hei je la chante comme le Roi
 blond Salomon, dansant danser dans
 les ardeurs ligées de ma Kous.
 A l'Orient se lève l'aube de dis-
 mant d'une ère nouvelle.
 Pour ta esclave, et toi es belle.
 Elle m'a bécoté, bécoté, m'a bécoté
 sa bouche
 4 5 6

« Élégie pour la reine de Saba », f. 2, version conservée dans le fonds J.-G. Bosio
 J.-G. Bosio

Fig. 3.

un vers ?
 M, fille m'a baïse, Balkis, du baï ?
 ses de sa bouche.

— II —
 II
 — II —

O Mère, l'ouïre qui brûle dans la nuit
 n'écrit, pour chanter le premier souffle sur mes
 lèvres.
 Quand s'éclate l'écorce, et ma bouche est
 blanche de bave, odeur de la semence vaine
 de la parole.
 Que je me place sur ton être étoilé, et
 écoute, pour guider mes pas dans la terre
 froide, les coraniciens n'avaient dit, la beauté
 fille de l'Éthiopie, pays de l'or, de l'ivoire
 et de la carène.
 Je ne suis plus. Les hommes de venimeux
 y ont bien de quatre veudles, et les hommes d'été
 O Mère, les hommes d'ambre ou ceux d'olive comme
 mine, et leurs cheveux sont noirs et lisses.
 Ils m'ont dit les femmes des sages, un
 me des palmiers, et leur langage de l'épave.
 Et la fille belle est la fille du Roi des rois
 Reine du Sud et du Nord ou l'on la voit au
 sein. Elle n'est venue dans les boudoirs, je
 donne les moines musulmans.
 Elle a l'éclat noir du diamant, le
 sourire du lac sous le soleil, et la fraîcheur
 de l'arabe et la légèreté du vent.

« Élégie pour la reine de Saba », f. 3, version conservée dans le fonds J.-G. Bosio
 J.-G. Bosio

- 27 Mais ce nom propre est-il tout à fait effacé ? Nous formulons l'hypothèse qu'on en retrouve un écho dans le terme « banakh », placé à l'hémistiche du premier vers, qu'il vient charpenter d'autant plus fortement qu'il est souligné. « Banakh » est un mot wolof, que Senghor prend soin de définir dans la deuxième version par une note de bas de page : « onomatopée qui, en wolof, exprime le baiser » – la définition disparaît dans l'édition de 1979 mais revient dans le lexique de 1984. Ce n'est pas un terme courant, et son usage dans ce premier vers (qui rappelle celui qui ouvre le *Cantique des Cantiques* : « Qu'il me baise du baiser de sa bouche ! ») peut surprendre. Conserve-t-il une part de la charge du mot Balkis, effacé du texte mais présent à l'esprit du poète ? Senghor a expliqué à plusieurs reprises combien, poète nègre, il était un « auditif », à l'écoute de l'expression, de la phrase, du verset qui lui est d'abord soufflé à l'oreille, générant l'écriture du poème²⁸. Ou bien le mot « banakh » a-t-il plutôt surgi du système d'allitérations en b de ce début de poème, au sein d'un texte qui procède par addition de termes phonétiquement proches, qui est traversé par de puissants phénomènes d'aimantation verbale ?
- 28 Il nous semble en tout cas que l'approche génétique permet de mieux documenter l'art subtil du décalage dans la poésie senghorienne que soulignait Daniel Leuwers : « c'est dans un travail à l'intérieur de la langue et dans d'insidieux décalages que le chant dit certainement le mieux son aspiration à être chant²⁹ ».
- 29 Notons au passage que l'étude des brouillons permet également de rectifier à l'occasion une coquille typographique, ici sur un nom commun, « maskal » (verset 10). Les éditions successives – sauf celle de 1978 – notent « maska », qui n'existe pas. Mais « maskal », comme le signale Senghor dans une note de la deuxième version (f. 94), où

le mot est correctement écrit, « est un bijou en forme de marguerite, forgé au Harar dans la province d'Éthiopie ». Il devient masculin par une correction de Senghor dans la troisième version (f. 104). Le mot, comme « banakh », ne fait pas l'objet d'une note en 1979, mais sera intégré au lexique en 1984.

- 30 Pour clore ces rapides remarques sur l'usage des noms, relevons sans nous y arrêter un travail de Senghor sur les pronoms, toujours dans la perspective de la mise en fable. Le passage du *je* au *nous* dans ce joli verset sur les oranges – qui deviennent des mandarines – peut se lire comme un passage du biographique au poétique, le souvenir personnel s'intégrant à la relecture dans la fable éthiopienne :

Verset 5

v3

J'épluchais des oranges <Nous épluchions des mandarines> dans l'eau froide, et mes
<nos> mains <d'enfants> étaient innocentes.

- 31 Ainsi, « en ajoutant par-ci et en allégeant par-là » à la relecture, comme il l'écrit à Jacqueline Leiner³⁰, Senghor jardinier taille-t-il son parterre de mots, en accordant une attention particulière aux effets de couleur.

2.2. Une mise en couleur

- 32 Le travail sur les nuances chromatiques est très visible dans les brouillons. Senghor apporte un soin tout particulier au choix des qualificatifs de couleur. Il recherche patiemment, méticuleusement, la juste couleur pour décrire la peau sombre, avec un soin que nous avons déjà observé dans un autre poème de Senghor, à plusieurs titres précurseur de celui-ci, le « Chant pour Yacine Mbaye » – où, dans son souci de rechercher le terme le plus adéquat, Senghor avait même convoqué un terme wolof, « khèrère », pour désigner une certaine nuance de noir. Dans notre élégie, il s'agit de décrire le peuple de la reine de Saba. Senghor modifie plusieurs compléments du nom :

Verset 25

v2

Je ne sais plus. Les hommes de cuivre sombre [...]

Éd.

Je ne sais plus. Les hommes de vermeil [...]

Verset 26

v2

Les hommes d'or rouge dans l'ombre, et leurs cheveux sont noirs et lisses

Éd.

Les hommes d'ambre et ceux d'olive mûre, et leurs cheveux sont noirs, raides parfois.

Verset 104

v2

Moi à tes pieds, dans la ferveur de mes
genoux, devant ma statue de grès rouge,
de marbre noir :

v4 et Éd.

Moi à tes pieds, dans la ferveur de mes genoux, devant ma statue de basalte noir,
mais de grès rouge :

- 33 Pour nous en tenir à ce dernier exemple, la statue honorée par le poète est dans la troisième version « de grès rouge, de marbre noir », puis, dans la quatrième version et dans le texte édité, « de basalte noir, mais de grès rouge ». Le remplacement

de « marbre » par « basalte » crée un écho avec des poèmes antérieurs, notamment de *Lettres d'hivernage*, où l'image du « basalte noir » était utilisée par Senghor pour décrire la couleur de peau de son peuple sérère. Ainsi lit-on « Noir comme le basalte du Cap Vert » dans le premier brouillon de « Que fais-tu ?³¹ », ou encore « Le grès rose et le basalte noir de l'âme » dans « Sur la plage bercé ».

- 34 Ce travail sur la couleur noire, qui ne peut manquer de nous faire songer au dialogue soutenu et à la profonde amitié avec Pierre Soulages, est également à mettre en relation avec le travail très précis sur la ponctuation qui caractérise l'exergue du poème, « moi noire, et belle », tiré du *Cantique des cantiques*. Contre la traduction de la Vulgate, « Nigra sum sed formosa », Senghor préfère traduire « sed » par « et ». Puis, de version en version, il modifie la place de la virgule pour mettre en valeur sa traduction, « que le poète revendique comme étant la traduction exacte du texte sacré », rappelle Fernando Lambert³² :

v2 : Moi noire, et belle

v3 : Moi, noire et belle

v4 : Moi noire et belle

Éd. : Moi noire, et belle

- 35 Il semble juste d'observer avec Michel Murat que le choix final, « moi noire, et belle », souligne une revendication essentielle, voire essentialiste, de la couleur noire associée « sans ciment » au pronom personnel. Quant à la place de la virgule, elle fait de « et belle » une hyperbate, qui présente la beauté comme un ajout en aucun cas incompatible avec la couleur noire.
- 36 Dans la troisième version du poème, Senghor reprendra cet exergue par deux vers ajoutés à la toute fin de l'élégie :

Verset 116

~~Car elle m'a baisé du baiser de sa bouche!~~

<Oui, elle m'a baisé du baiser de

sa bouche

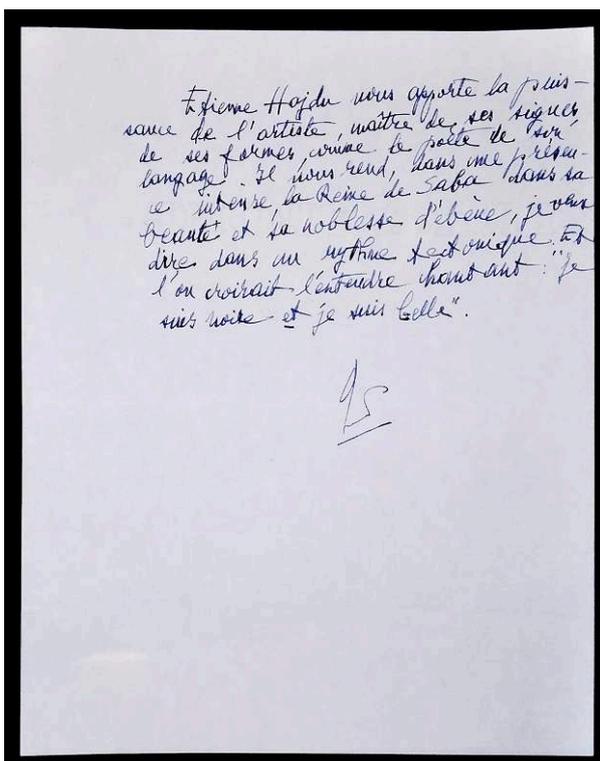
La noire et belle, parmi les filles de Jérusalem.>

- 37 Une dernière variation est à l'œuvre, dans une formule légèrement différente, à la fin de l'envoi manuscrit rédigé par Senghor pour l'édition illustrée par Étienne Hadju en 1978 (cf. fig. 4) :

Etienne Hadju nous apporte la puissance de l'artiste, maître de ses signes, de ses formes, comme le poète de son langage. Il nous rend, dans une présence intense, la reine de Saba dans sa beauté et sa noblesse d'ébène, je veux dire dans un rythme tectonique. Et l'on croirait l'entendre chantant : « Je suis noire et je suis belle ».

- 38 Dans cette configuration où Senghor a souligné la conjonction de coordination, les deux adjectifs qui qualifient la reine de Saba rendent beauté et noirceur désormais indissociables.

Fig. 4.



Envoi manuscrit de Senghor pour l'édition illustrée de 1978.
Fonds Jean-Gérard Bosio

2.3. Vers une mise en musique

- 39 Les rapports entre poésie et musique dans la poésie senghorienne ont été largement étudiés. Nous nous contenterons de quelques remarques ponctuelles issues de l'observation des versions du poème.
- 40 La première concerne la mention de l'accompagnement musical du poème : « koras, balafon et tam-tam » – une habitude prise par Senghor dès *Chants d'ombre* et qui a fait couler beaucoup d'encre. Sans vouloir relancer la discussion sur ce sujet, nous rappellerons tout de même la remarque très judicieuse de Jean Derive, qui attire l'attention sur l'association dans l'« Élégie pour la reine de Saba » d'un genre occidental issu de la culture gréco-latine et d'un accompagnement musical africain, mandingue plus précisément (le balafon et la kora étant des instruments associés au pouvoir dans l'empire médiéval du Mali). Selon Derive, le poète y recherche un « métissage provenant du mariage des formes³³ ». Or cette mention des instruments de musique ne figure pas dans la première version du poème ! Senghor choisit de l'ajouter dans la troisième version, comme une indication circonstancielle davantage que structurante. Il a d'ailleurs eu l'occasion de s'exprimer sur ce point, notamment dans une émission radiophonique enregistrée en février 1966, lors de laquelle il a souligné que cette notation mélodique indiquait beaucoup plus une atmosphère mélodique, une tonalité morale, que des rythmes. Les instruments, dit Senghor, indiquent « l'état d'âme du poème³⁴ ».

- 41 La recherche du rythme interne est selon nous bien plus importante pour Senghor que les indications d'instrumentation dont il orne son poème, qui n'apparaissent qu'après le premier brouillon et encore avec des hésitations quant à la place à leur réserver en amont du texte (juste après le titre dans les brouillons, puis sur une page à part dans l'édition). Dans cet exemple tiré de la cinquième laisse (verset 101), Senghor a reconfiguré la longueur de deux versets :

v2

Or notre attente fut encore de neuf nuits
et neuf jours

Pour nous entrer au Royaume d'Enfance.
Mais nous voici tout neufs, ressuscités au
jardin de l'enfance.

v3

Or notre attente fut encore de neuf nuits
et neuf jours

⇒ P/pour nous entrer au Royaume d'Enfance.

Mais nous voici
Mais nous voici tout neufs, ressuscités au jardin de l'enfance.

v4 et Éd.

Or notre attente fut encore de neuf nuits et neuf jours
pour nous entrer au Royaume d'Enfance.

Mais nous voici tout neufs, ressuscités au jardin de l'enfance.

- 42 Le premier verset, qui était relativement court dans la deuxième version, « Or notre attente fut encore de neuf nuits et neuf jours », est allongé dans la troisième et la quatrième version : « Or notre attente fut encore de neuf nuits et neuf jours pour nous entrer au Royaume d'Enfance ». Le second verset est raccourci d'autant.

Conclusion : Senghor en tisserand

- 43 Si notre observation des modifications du texte au fil des réécritures ne change pas l'interprétation d'ensemble du poème, elle permet cependant de poser les yeux sur ce qui a retenu l'attention du poète, dans son élan créateur. C'est donc un indicateur utile pour une relecture du texte, une relecture qui prenne le poète « au mot ». Et si nous le prenons au mot, nous devons prendre au sérieux le mot « striquant », qu'il a volontairement ajouté dans la troisième version, au moment d'évoquer le cantique chanté par la reine :

Verset 40

v2 et vBosio

[...] en écoutant le cantique de joie

v3, v4, Éd.

[...] striquant et modulant le cantique de joie

- 44 Dans la deuxième version, la reine chante, le roi écoute. Dans les versions suivantes, Salomon et la reine de Saba modulent et striquent un cantique amoureux. Ils le striquent, c'est-à-dire qu'ils y mettent la dernière main, y apportent les derniers ajustements, si l'on se réfère au sens de ce terme dans le contexte professionnel du tissage où il est en usage³⁵.
- 45 Tout au long de cette étude, nous avons effectivement observé un Senghor tisserand striquer patiemment son poème, d'une version à l'autre. Il s'est consacré avec soin à son entreprise de fabulation, tissant les mots, tissant les couleurs et ajustant

la cadence des passages sur la trame de sa navette de tisserand pour parfaire un poème qui est, certes, un hommage à la négritude, à la femme noire, à l'Afrique, mais surtout un hommage à la poésie et une aspiration à la résurrection.

- 46 *Homo fabulator*, le poète qui se trouve aux portes de la vieillesse, se saisit de la poésie comme d'une échelle de Jacob³⁶ disposée entre la terre et le ciel, et consacre ses dernières forces à cueillir en son jardin les fruits fabuleux qui lui procureront l'éternité.

NOTES

1. Léopold Sédar SENGHOR, *Élégies majeures*, dir. Jean-Gérard Bosio, Genève, Éditions Regard, 1978 ; « Élégie pour la reine de Saba » est accompagnée d'une gravure et de treize culs-de-lampe d'Étienne Hadju.
2. Sauf dans l'édition de 1990, et si on exclut le *Dialogue sur la poésie francophone* et le *Lexique*.
3. Notice du poème par Jean-Michel DEVÉSA, dans Léopold Sédar SENGHOR, *Poésie complète*, Paris, CNRS éditions, 2007, p. 694.
4. *Ibid.*, p. 694.
5. Jean-René BOURREL, « Léopold Sédar Senghor et La Reine de Saba », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 70, 2018, p. 51-65. Voir la notice de Jean-Michel DEVÉSA dans L. S. SENGHOR, *Poésie complète*, *op. cit.*, p. 694 et suivantes.
6. Léopold Sédar SENGHOR, « Léopold Sédar Senghor, poète et francophone. Propos recueillis par Serge Bourjea », *Notre Librairie*, n° 81, 1985, p. 100.
7. *Ibid.*, p. 101.
8. Léopold Sédar SENGHOR, « Lettre à trois poètes de l'Hexagone », dans *Poésie complète*, *op. cit.*, p. 824.
9. Léopold Sédar SENGHOR, lettre du 6 octobre 1971 à Georgette Astorg, catalogue de l'exposition de 1978 à la Bibliothèque nationale de France, p. 127.
10. Témoignage de Fernando LAMBERT recueilli par Raphaël NDIAYE dans son article « L. S. Senghor : de la genèse à la parturition du poème, les étapes d'une démarche poétique », *Éthiopiennes*, n° 72, spécial « 10^e anniversaire. Senghor, d'hier à demain », 2012, p. 23-48.
11. Jean-Luc STEINMETZ, « À la rencontre de la reine de Saba », dans L. S. SENGHOR, *Poésie complète*, *op. cit.*, p. 1126-1145, p. 1137.
12. Des précisions importantes sur cette première période sont apportées dans l'article d'Élise NOTTET-CHEDEVILLE dans ce même numéro.
13. « Lève ta face couleur de nuit, / Fille abyssine de la race de Saba », signalé dans Armand GUIBERT, *Léopold Sédar Senghor : l'homme et son œuvre*, Paris, Présence africaine, 1962, p. 56.
14. Léopold Sédar SENGHOR, « L'Absente », dans *Poésie complète*, *op. cit.*, p. 237.
15. NAF 28103-1, f. 20.
16. Mbaye GUEYE et Claire RIFFARD, « Lecture génétique du poème "Chant pour Yacine Mbaye" », *Études littéraires africaines*, n° 56, 2023, p. 75-86.
17. J.-L. STEINMETZ, art. cit., p. 1138.
18. L. S. SENGHOR, « Léopold Sédar Senghor, poète et francophone », art. cit., p. 101. Citons également les propos de Daniel LEUWERS : « Un temps long sépare donc l'écriture de certains

poèmes de leur publication, comme si le poète avait besoin de se soumettre (ou de les soumettre) à une nouvelle épreuve. La création de Léopold Sédar Senghor s'inscrit dans la durée – durée de l'inspiration, durée de l'écriture seconde, durée du passage à la publication. Cette poésie a besoin de maturation, comme si elle devait passer par plusieurs strates ». « L. S. Senghor ou la naissance au poème », *Sud*, n° 63, 1987, p. 21.

19. Lettre de Léopold Sédar SENGHOR à Jacqueline LEINER, Dakar, le 26 octobre 1982, conservée à l'IMEC, fonds Jacqueline Leiner, 1147/PR/SP. Merci à Céline Labrune Badiane pour sa transcription.

20. Lettre de Léopold Sédar SENGHOR à Jacqueline LEINER, 11 mai 1978, fonds Jacqueline Leiner, 1147/PR/SP.

21. Fernando LAMBERT, « Léopold Sédar Senghor, le poète des *Élégies majeures* », *Éthiopiennes*, n° 59, 1997.

22. BnF, Fonds Senghor, NAF 17885, inventaire du contenu sur feuillet séparé.

23. Voir l'entretien mené avec lui dans ce même numéro.

24. Michel COLLOT, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 93.

25. F. LAMBERT, art. cit.

26. « Vous avez vécu et vous vivez dans un pays où les lieux s'appellent Sangomar, Sangalkam, où les lieux s'appellent Joal, Djilor, Mbissel, c'est un cadeau natal, et ces mots, tout comme la langue de votre pays, vous les avez inspectés, vous les avez habités, vous les avez transformés pour vous-même, et pourtant, au moment de parler au plus vaste monde, de lui donner votre poème, c'est en français que vous le faites », Edouard MAUNICK, « Entretien avec Senghor », dans Jacqueline SOREL, *Les Voix de l'écriture*. Archives sonores de la littérature noire francophone, document tapuscrit inédit.

27. Serge BOURJEA, « Les noms de Senghor », dans Jean-François DURAND (dir.), *Un autre Senghor*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1999, p. 176-190.

28. Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté 1 : Négritude et Humanisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 222.

29. Daniel LEUWERS, « Senghor, une poétique du décalage », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 88, n° 2, 1988, p. 184.

30. Léopold Sédar SENGHOR, lettre du 11 mai 1978 à Jacqueline Leiner.

31. « Si je nage... », NAF 28103-1, f. 127.

32. Fernando LAMBERT, art.cit.

33. Jean DERIVE, « Stratégies du métissage culturel chez Senghor », dans Papa Samba DIOP et Hans-Jürgen LÜSEBRINK (dir.), *Littératures et Sociétés africaines (mélanges offerts à Janos Riesz)*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, p. 472.

34. « Léopold Sédar Senghor : la négritude et son œuvre poétique », OCORA, date d'enregistrement : 28/02/1966, archive INA-Radio France.

35. Senghor définit ainsi le terme dans son lexique : « Striquer : Ce terme, qui signifie étymologiquement “frotter”, reçoit certaines significations techniques dans le domaine du tissage et de la dentelle. » Il l'a déjà employé au verset 10 de l'« Élégie de Carthage ». Il affectionne également le terme de « navette », et plus généralement le champ lexical du tissage. Jean Derive y lit très justement la marque du goût mallarméen de Senghor pour les mots rares, et précise que ce verbe a en outre une connotation ornementale, puisque « striquer » signifie aussi parer de motifs floraux la dentelle qui borde les pièces de lingerie fine.

36. « Tu es mon échelle de Jacob », verset 113. À mettre en relation avec ce passage de la *Genèse*, « Jacob eut un songe. Et voici, une échelle était appuyée sur la terre, et son sommet touchait au ciel. Et voici, les anges de Dieu montaient et descendaient par cette échelle. Et voici, l'Éternel se tenait au-dessus d'elle et il dit : je suis l'Éternel, le Dieu d'Abraham, ton père et le Dieu d'Isaac. La terre sur laquelle tu es couché, je la donnerai à toi et à ta postérité... Jacob donna à ce lieu le nom de Béthel » (*Genèse*, xxviii, 12-13 et 19).

RÉSUMÉS

À partir des manuscrits de la célèbre « Élégie pour la reine de Saba » conservés à la Bibliothèque nationale de France, cette étude propose une approche génétique du poème pour éclairer, au cœur des enjeux et significations du texte, le processus créatif de Senghor. L'examen des modifications observées d'une version à l'autre permet de surprendre sur le vif, en chacun de ses gestes, l'art du poète. L'atelier du texte dévoile une dynamique de tissage vivace des sons, des sons et des couleurs, en un entrelacement de fils où s'expose, dans sa singularité, le mouvement créateur.

Based on the manuscripts of the famous “Élégie pour la reine de Saba” held by the Bibliothèque nationale de France, this study proposes a genetic approach to the poem, shedding light on Senghor’s creative process. By examining the changes made from one version to the next, we can see the poet’s art at work, in each and every gesture. The archive reveals a dynamic weaving of sounds, tones and colours, in an intertwining of threads that exposes the creative movement in all its singularity.

INDEX

Mots-clés : Senghor (Léopold Sédar), Élégie pour la reine de Saba, génétique des textes, poésie sénégalaise, poésie francophone

Keywords : Senghor (Léopold Sédar), Élégie pour la reine de Saba, textual genetics, senegalese poetry, french-speaking poetry

AUTEURS

MAMADOU BA

MAMADOU BA est maître de conférences en littérature africaine de langue française à l’université Cheikh Anta Diop de Dakar. Il est l’auteur de deux thèses portant sur Aimé Césaire, une thèse de troisième cycle à l’université de Nice en 1991 et une thèse d’État à l’UCAD en 2015. Il a publié trois ouvrages sur Césaire, dont l’un coécrit avec René Hénane et Lilyan Kesteloot, ainsi que plusieurs dizaines d’articles. Il est membre fondateur du groupe de recherche Senghor et, dans le cadre du projet d’édition critique, il s’occupe de l’appareil critique des *Élégies majeures*.

CLAIRE RIFFARD

Ingénieure de recherche CNRS depuis 2013, CLAIRE RIFFARD coordonne avec Edoardo Cagnan les travaux de l’équipe Manuscrits francophones de l’ITEM et elle dirige avec Pierre-Marc de Biasi et Guy Dugas la collection « Planète libre » chez CNRS Éditions. En plus d’avoir contribué à plusieurs éditions critiques, elle a publié en 2022 un essai biographique sur le poète malgache Jean-Joseph Rabearivelo (grand prix de l’Académie française en 2023). Depuis 2022, elle anime le groupe international de recherche Léopold Sédar Senghor, qui rassemble des chercheurs de plusieurs pays autour de deux pôles, l’ITEM en Europe et l’UCAD au Sénégal.