Le symbolisme spatial dans les œuvres poétiques de Lenrie Peters, Léopold Sédar Senghor et Tijan Sallah

Sylvie COLY

Assistant Professor

The University of The Gambia

Introduction

Parler de son terroir d'origine n'est pas chose rare en poésie, bien au contraire ; ainsi Léopold Sédar Senghor, Lenrie Peters et Tijan Sallah n'échappent-ils pas à l'attrait de l'autoreprésentation. Une particularité commune à ces trois poètes sénégambiens est que leur terre natale est un référent qui apparaît de manière récurrente dans leurs œuvres. Il faut d'emblée noter que la situation d'écriture varie d'un auteur à un autre. En effet, il existe une distance qui n'est pas seulement géographique entre l'Angleterre d'où Peters écrit et la Gambie; de même qu'entre les Etats-Unis à partir desquels Tijan Sallah célèbre sa patrie et cette dernière. Senghor aussi s'est retrouvé dans la même situation, il a passé une grande partie de sa vie en France d'où il a écrit la plupart de ses recueils de poèmes. De plus, Senghor, Peters et Sallah appartiennent à trois générations différentes de poètes sénégambiens. En effet, si le chantre de la négritude a obtenu ses lettres de noblesse bien avant les indépendances africaines, les premières publications poétiques de Lenrie Peters sont contemporaines de l'indépendance de la Gambie. Quant à Tijan Sallah, il est une icône de la poésie gambienne actuelle. Ces auteurs ont écrit sur l'Afrique en général et d'une manière plus particulière sur leur terre natale en invoquant des espaces réels ou fictifs.

Partant de là, il est pertinent de se poser un certain nombre de questions importantes à savoir : la situation d'écriture influe-t-elle de manière significative sur la représentation que les trois poètes font du locus africain ? Quelle importance revêt chez eux l'utilisation de symboles spatiaux dans l'élaboration du message poétique ? La représentation de l'Afrique a-t-elle évolué d'une génération à une autre ?

Sur le plan méthodologique, cette étude repose essentiellement sur des outils d'analyse empruntés à la géocritique de même que sur une démarche comparative croisée de la représentation du référent africain dans certaines des œuvres majeures de Lenrie Peters (*Katchikali*[1]), Léopold Sédar Senghor (*Œuvre poétique*)[2] et Tijan Sallah (*Kora Land*[3] et *When Africa Was a Young Woman.*[4]

[1] Lenrie Peters , Katchikali, London: Heinemann, 1971, 69 p. (African Writers Series, number 103).
[2] Senghor Léopold Sédar, *Œuvre Poétique*, Paris : Seuil. 1990. 429 p. Tous les recueils de Senghor cités dans cet essai sont tirés d'*Œuvre poétique*.
[3] Tijan Sallah, *Koraland*, Colorado: Three Continents Press. 1989.
[4] Tijan Sallah, *When Africa Was a Young Woman*, Calcutta: Writers Workshop. 1980.

Notre analyse comporte quatre parties : la mère-patrie, l'espace de l'esclavage, l'espace aquatique et la femme et la femme-Afrique.

La mère-patrie

Une progression sûre se fait dans la vision de Peters et de Sallah : en partant de la généralisation et de la globalisation, ils aboutissent dans leur démarche à une singularisation : l'assimilation d'un espace à la mère-patrie. A la suite de Westphal, on pourrait se demander « *qu'est-ce qu'une ' patrie', sinon le territoire non-déterritorialisé des ' pères', une entité identitaire confuse équivalent à la cristallisation d'une tradition collective imaginaire qui, colportée au fil des générations, a paradoxalement cessé d'évoluer dans le temps pour se superposer aux limites d'un espace donné (le ' territoire'*) ?»[5] Dans la poésie de Peters, ce territoire correspond à Katchikali : s'il y a un lieu qu'il associe à l'idée de patrie, c'est bien Katchikali. Par analogie à l'histoire biblique du peuple hébreu qui a erré pendant quarante ans avant d'atteindre la terre de Canaan, les ancêtres gambiens, après avoir longtemps peiné ont trouvé refuge à Katchikali. Il est devenu leur 'chez-eux', leur terre promise, celle qui leur a redonné vie : une image féminine, celle de la mère. Katchikali marque la fin de l'errance, du calvaire et donne le sentiment d'avoir une terre. Katchikali est de ce fait, pour Peters, la patria terra :

> What magic spells
> held the first men,
> wandering in darkness
> heads bowed, to draw
> breath, refuge from toil
> and say
> this is our home
> Katchikali[6]

On constate l'importance que Peters accorde à ce poème quand on sait qu'il a donné son titre à tout un recueil. Le surnaturel et le sacré sont présents dans ce long poème « Katchikali » qui symbolise non seulement la patrie mais aussi la divinité. C'est ce qui explique le ton incantatoire du poème qui, en fait, est une longue prière à Katchikali la déesse-patrie. Ses représentants visibles sont des crocodiles venus d'un monde mystérieux et devenus totems de tout un peuple. Katchikali, c'est 'l'Ancien Testament' du peuple gambien ; il retrace l'histoire des ancêtres en insistant sur le pacte qui les liait à leur terre mais aussi aux animaux. Les hommes l'aimaient et l'adoraient et elle, en retour, leur assurait sécurité, bonheur et prospérité.

[5] Bertrand Westphal, *La Géocritique Réel, Fiction, Espace*, Paris : Les Editions de Minuit, 2007, p. 211.
[6] Lenrie Peters, *Katchikali*, poème 59.

Peters a recours au mythe de la terre-paradis pour magnifier le passé afin que la postérité puisse en être fière. L'intertextualité et l'inter culturalité, qui se manifestent à travers les analogies avec l'histoire biblique des Hébreux, renforcent cette idée, ce désir de restaurer la grandeur d'antan. Cependant, mythe et réalité se superposent car le référent est réel : il existe à Bakau[7] un lieu appelé Katchikali où vivent des crocodiles auxquels sont attribués des pouvoirs surnaturels comme celui de donner des enfants aux femmes stériles, par exemple.

Enfin, par l'enjambement au dernier vers, Peters accorde une place de choix à Katchikali, celle que revêt l'espace originel, objet de vénération. Vu sous un autre angle, Katchikali peut représenter pour l'auteur l'espace de l'enracinement, lui dont le patronyme révèle son origine Aku. En effet, il est un lointain descendant d'esclaves libérés. De plus, son père, Lenrie Peters Senior originaire de la Sierra Leone a quitté son pays pour s'installer en Gambie où est né l'auteur. Ce dernier a toujours déploré son manque de racines africaines véritables. De ce fait, à partir d'un référent réel, Peters crée dans sa poésie un lieu mythique auquel il associe l'idée de terre d'origine.

Il en résulte un poème de haute facture « Katchikali » qui est selon Peters l'un des plus beaux poèmes qu'il n'ait jamais écrit et qui est parmi toute son œuvre son poème préféré.[8]

En ce qui concerne Tijan Sallah, il a surnommé la Gambie, la terre de ses ancêtres, ' la terre de la kora' et il lui rend hommage en donnant le titre de *Kora Land* au recueil qu'il a publié en 1989. Sallah affirme qu'il a très tôt senti la nécessité, le désir ardent de faire de la Gambie son paysage poétique car elle est sa principale source d'inspiration. Pour célébrer la terre-mère, quoi de plus naturel selon lui que d'utiliser la kora qui, avec ses nombreuses cordes attachées à la calebasse unique symbolise l'harmonie et l'unité dans la différence ? De plus, l'utilisation de la kora peut s'expliquer par le fait qu'elle est l'instrument de la musique traditionnelle de l'ethnie majoritaire de la Gambie à savoir les Mandingues dont la langue est parlée à travers tout le pays. La musique de la kora sert de fond sonore aux louanges à la terre-mère, espace des idylles champêtres :

My wind soars daily
To your peanut field,
Your green terraces,
Burying promise in
The wonder of a seed.

[7] Bakau : quartier de la municipalité de Kanifing à quelques kilomètres de Banjul, la capitale de la Gambie.
[8] Interview qu'il nous a accordée en juillet 2004.

Cette renaissance de l'homme à une terre-mère, elle s'effectue chez Senghor par le biais d'un voyage onirique, un retour vers le lieu de sa naissance et de la vie antérieure à son départ pour la France. L'espace ici est celui de son enfance, un espace réel qu'il a surnommé le Royaume d'enfance et qui revient comme un leitmotiv dans toute son œuvre poétique :

> Que je renaisse au Royaume d'enfance bruissant de rêves
> Que je sois le berger de ma bergère par les tanns de Dyilôr
> où fleurissent les Morts[9]

Ces vers d'où coule la nostalgie du temps de l'enfance sont comme un exutoire à la mélancolie du poète en exil, qui, loin de sa terre natale, ressent le besoin de replonger dans l'atmosphère du temps du bonheur qui est aussi rendu dans ces vers par la pastorale. L'expression 'Royaume d'enfance' est utilisée treize fois dans *Œuvre poétique* et elle désigne dans un premier temps un éden, une terre de lumière : « me voilà rendu à la terre. Qu'il est radieux le Royaume d'enfance.»[10] Dans l'imaginaire du poète, avec l'alliance des mots 'royaume' et 'enfance' elle incarne à la fois la grandeur, l'innocence et le bonheur. Cependant, il se cache aussi derrière cette périphrase une réalité physique, celle de l'espace géographique dans lequel le poète a baigné dans son enfance africaine. Vu sous cet angle, le Royaume d'enfance est un référent réel dans la mesure où il correspond à l'environnement familier du jeune Sédar. Le poète lui-même en parle dans la postface aux Ethiopiques : « et puisqu'il faut m'expliquer sur mes poèmes, je confesserai encore que presque tous les êtres et les choses qu'ils évoquent sont de mon canton : quelques villages sérères perdus parmi les *tanns*, les bois, les *bolongs*[11] et les champs. Il me suffit de les nommer pour revivre le Royaume d'enfance – et le lecteur avec moi, je l'espère - à travers des forêts de symboles. J'y ai vécu jadis, avec les bergers et paysans […] J'ai donc vécu en ce royaume, vu de mes yeux, de mes oreilles entendu les êtres fabuleux par-delà les choses : les Kouss[12] dans les tamariniers, les Crocodiles, gardiens des fontaines, les Lamantins, qui chantaient dans la rivière, les Morts du village et les Ancêtres, qui me parlaient, m'initiant aux vérités alternées de la nuit et du midi.»[13] De plus, l'espace physique renvoie à un espace culturel, celui de la culture sérère avec son monde fabuleux accessible par le biais des visions, mais aussi celui des sacrifices aux ancêtres, des fêtes, des cérémonies d'initiation, des rites funéraires… C'est cet

[9] Léopold Sédar Senghor, *Nocturnes*, « Élégie de minuit », p. 200.
[10] Léopold Sédar Senghor, *Éthiopiques*, « Chaka », p. 118.
[11] Bolong : mot d'origine mandingue. C'est un bras de mer ou chenal, bordé de palétuviers le plus souvent (note de l'auteur)
[12] Kouss : génies qui rappellent les premiers habitants de l'Afrique noire, les Pygmées, qui furent exterminés ou refoulés par les Grands-Nègres (note de l'auteur)
[13] Idem, « Quand les Lamantins vont boire à la source », p. 160.

environnement culturel qui chez Senghor répond aussi à l'appellation de Royaume d'enfance et que le poète a le pouvoir de rendre présent par le verbe.

A côté du Royaume d'enfance auquel il est possible d'attribuer des dimensions géographiques et culturelles réelles, Senghor en crée un autre. Cet espace-là, le poète féru de lettres classiques l'a baptisé 'Elissa du Gâbou'[14] ; il fait des parallèles intertextuels entre Elissa la fille du roi Mutto de Tyr, et son ancêtre la princesse Guelwar Sira-Badral. Elissa s'est enfuie de son royaume d'origine pour l'Afrique du nord après que son frère Pygmalion eut tué son mari pour s'emparer de ses richesses ; Sira-Badral fait partie des princesses du Gâbou qui, après la défaite de leurs frères ont suivi ces derniers dans le long exode qui les a menés au Sine. Elissa, Didon pour les Latins, fonda la ville de Carthage, quant à Sira-Badral, Senghor la surnomme la « fondatrice de royaumes »[15], car la tradition orale veut qu'elle soit la fondatrice du royaume du Saloum. Senghor démontre ainsi son amour pour les mythes fondateurs et sa préférence pour la femme comme figure fondatrice. Senghor a emprunté le nom d'Elissa de Carthage pour baptiser son Elissa du Gâbou, un royaume fictif qu'il a rendu réel. Il en a fait le lieu d'origine de ses ancêtres et s'en est proclamé le prince. Pour le poète, Elissa est un royaume mythique qui a opposé une résistance farouche à tous les impérialismes afin de garder intact son état originel et sa culture; il symbolise pour le poète l'Afrique d'antan. Ainsi, en inventant ce royaume, il se recrée une Afrique fière qui refuse de se soumettre, c'est cette fierté qu'il exprime dans ces vers : « *Et j'arrivais à Elissa, nid de faucons défiant la superbe des Conquérants.*[16] » A travers Elissa, Senghor idéalise l'Afrique première, en la présentant telle qu'elle aurait dû être si elle n'avait pas subi les affres de l'esclavage et de la colonisation.

L'espace de l'esclavage

En ce qui concerne Peters et Sallah, dans la représentation du passé de leur pays, ils reviennent de manière récurrente sur les lieux associés à l'esclavage. C'est ainsi que Fort James, situé sur une île où les Anglais gardaient les esclaves avant de les embarquer dans des négriers, est pour ces deux poètes le symbole de l'ère sombre d'un continent, du temps où les hommes étaient traqués et vendus comme des bêtes de somme. Il représente une période triste de l'histoire de leur peuple et constitue un souvenir de la barbarie dont il a été victime. Juffure entre dans le même registre et Sallah, dans le poème « You must come to Kamby », associe ces deux lieux par l'emploi de la conjonction de coordination 'et' : 'Fort James and Juffure'[17]. Peters abonde dans le même sens, car pour lui, Juffure symbolise les larmes, la violence et le malheur. Ces vestiges des temps de souffrance sont visibles jusqu'à présent comme pour porter témoignage à un passé qui refuse d'être enterré. A l'origine de la résurrection de ces hauts lieux de l'esclavage en Gambie, le roman d'Alex Haley intitulé *Roots*. Cela a eu pour autre

[14] Léopold Sédar Senghor, *Elégies Majeures*, « Elégie pour Philippe-Maguilen Senghor, p. 289.
[15] Léopold Sédar Senghor, *Chants d'Ombre*, « Que m'accompagnet kôras et balafong », p. 33.
[16] Léopold Sédar Senghor, *Chants d'Ombre*, « Le message », p. 19.
[17] Tijan Sallah, *Kora Land*, « You must come to Kamby », p. 18.

conséquence l'introduction de Juffure dans le patrimoine historique de la Gambie. Il y a un contraste saisissant entre le cadre idyllique décrit antérieurement par Peters et Sallah et celui-ci qui renvoie au temps et à l'espace de l'esclavage. De plus, si un Africain américain parle plus de l'esclavage que les Africains eux-mêmes, c'est parce qu'il est lui-même un produit ou plutôt une séquelle de ce phénomène. Le fait qu'il soit à la fois Africain et Américain prouve qu'à un moment donné de l'histoire son ancêtre a été arraché à son espace d'origine (l'Afrique) pour servir comme esclave dans l'espace où lui Haley est né (l'Amérique). La couleur de sa peau est une indication de son origine et à partir de là l'intérêt qu'il porte à l'esclavage devient la porte ouverte à une quête des origines qui va le conduire en Gambie. L'attitude des Africains américains par rapport à l'esclavage ne peut être comparable à celle des Africains de souche car, pour les premiers, leur situation aux Etats-Unis, le racisme, la discrimination et tous les problèmes qui en découlent n'ont qu'une racine et c'est l'esclavage. Il n'est donc pas surprenant qu'un auteur comme Haley, conscient de tout cela, parle plus de l'esclavage que la plupart des écrivains africains car la question est pour lui d'ordre existentiel.

En ce qui concerne Senghor, il utilise des symboles forts pour établir une relation spatiale entre l'esclavage et le martyr des Noirs. D'abord celui de la carte de l'Afrique en laquelle il voit la forme de la croix du Christ ; à travers cette image analogique, il dénonce les souffrances endurées, les humiliations subies et les sacrifices consentis par les Africains au cours des siècles d'esclavage. La carte-croix dessine en même temps l'éparpillement des Africains à travers le monde et la Diaspora noire conséquence de la traite négrière. Le deuxième espace symbolique de cette période est Haïti qui est non seulement lié à l'esclavage et à la Diaspora, mais il incarne pour Senghor principalement le martyre de l'homme noir, ensuite la révolte contre l'oppression et de la lutte pour la liberté : « *et son cœur est Haïti cher, Haïti qui osa proclamer l'Homme en face du tyran.*[18] » Haïti est aussi le symbole du Nègre qui a secoué ses chaînes, qui s'est mis debout pour relever en même temps l'honneur de sa race et lui rendre son humanité et sa liberté.

Pour Tijan Sallah, la transposition de l'espace humain de l'Afrique vers les Etats-Unis d'Amérique pendant la période de l'esclavage, cette déterritorialisation et reterritorialisation forcées ont donné naissance à un type de Noir nouveau qui, à part la couleur de la peau, n'a rien à voir avec la terre d'origine de ses ancêtres. Il y a une grande différence entre la manière dont les Américains eux-mêmes voient ce Noir entièrement américain et le Noir d'Afrique dont ils ont une vision stéréotypée : c'est un être sauvage qui vivrait encore dans les temps primitifs et au milieu d'une nature sauvage. Dans un de ses poèmes, Sallah relate sa rencontre avec un Américain de Virginie qui était pour la première fois en contact avec un Noir d'Afrique et était étonné que ce dernier parle anglais alors que l'image qu'il avait de l'Africain était celle de Tarzan :

[18] Léopold Sédar Senghor, *Hosties Noires*, « Prière de paix », p. 92.

Do ya live in trees in Africa?

Do ya have cars in Africa?

I mean do ya Africans still

Run around elephants and tigers

I bet that must be fun[19]

I mean do ya have t.v.s, radios, movies, and hamburgers?[20]

Les questions que l'Américain lui pose font enrager Sallah car elles montrent à quel point le mythe du Nègre sauvage est encore vivace dans certaines mentalités et le poète en se présentant devant son interlocuteur comme quelqu'un qui n'est pas très différent de lui, brise en quelque sorte ce mythe. Il faut noter que l'interlocuteur du poète emploie 'ya' au lieu de 'you', ce qui laisse supposer que c'est un Noir qui parle et cela rend ses questions finalement très drôles et ridicules et explique le fait que Sallah, au lieu de laisser libre cours à sa colère, choisit d'y répondre par un sourire. Ce Noir-là à l'opposé d'Alex Haley se dissocie totalement des Noirs d'Afrique qui sont pour lui objet de curiosité, son attitude dans ce contexte n'est pas différente de celle qu'adoptent certains Blancs. Cependant, le poète se rend compte qu'il est de son devoir de réhabiliter l'image du continent africain. Il faut tuer d'abord le mythe de Tarzan pour faire apparaître le vrai visage de l'Afrique : elle n'est pas la jungle peuplée de tribus qualifiées de sauvages et Sallah impose une vision plus positive du continent noir :

Is Africa not the land of diamonds,

Gold, ivories, oil and raw materials

Land of great people and rich culture

The second largest continent in

The world

The origin of mankind

Let us be genuine in facing the truth

With truth in giving Africa

Its true image

Let us not live in

Phantasmagoria:

Tarzan never lived in my Africa[21]

---

[20] Tijan Sallah, *When Africa Was a Young Woman*, « Maynard my American friend », p. 21.
[21] Tijan Sallah, *When Africa Was a Young Woman*, « Tarzan never lived in my Africa », p.19.

Ainsi, l'Afrique de Tijan Sallah est un espace prospère, différent de ce que présentent certains clichés occidentaux. Sallah procède ainsi à une déconstruction de l'image primitive qui colle au continent noir et de celle du nègre bon enfant.

Par ailleurs, le symbolisme spatial prend une autre dimension quand les poètes opèrent une fusion entre l'espace physique et l'espace humain.

L'espace aquatique et la femme

Il existe un autre élément important dans la poésie de Peters et Sallah qui appartient au registre symbolique et que l'on peut mettre en relation directe avec la Gambie : c'est le fleuve du même nom. Tijan Sallah lui accorde une place de choix dans ses poèmes tandis que l'attitude de Peters est, elle, plus nuancée. Pour Sallah, ce fleuve qu'il appelle river Gambia ou Kamby river est à lui seul l'emblème du passé, du présent et du futur. C'est ce fleuve qui a donné naissance à sa terre natale, il est à l'origine de la vie et toute l'histoire de la Gambie lui est liée. Sans lui, le pays ne serait rien, car c'est lui qui lui a donné son importance, sa raison d'être. C'est ainsi que cet espace aquatique, hanté par les dauphins à l'allure gracieuse, est en même temps symbole de l'origine, du commencement mais aussi une illustration parfaite de cet espace paradisiaque que le poète aime à louer quand il parle de sa patrie. L'onomastique, et précisément l'utilisation de l'ancien nom Kamby, est révélateur de la nostalgie que le poète a du passé et du bonheur insouciant qui s'y rattache. De ce fait, quand Sallah invite à visiter la Gambie, ce n'est pas celle d'aujourd'hui qu'il vante, mais celle d'autrefois dans ce que le présent a réussi à conserver d'elle. C'est ce qu'elle a gardé de magnifique en l'héritant du passé qu'il appelle à découvrir et à adorer, car tout ce qui est beau a quelque chose de divin :

On the dolphin shores of the Kamby river,

You must hear the grass criquets sing.

You must pay homage to our God,

Sweet kindness in our sweet peace[22]

Le fleuve est un élément récurrent dans ses poèmes et ainsi déifié, il sanctifie tout ce qui l'entoure et impose sa vénération. Sur ses berges, l'animisme s'impose naturellement car c'est le fleuve qui règne en maître ; c'est lui la divinité. L'image du fleuve est liée à celle de la paix, garantie d'une vie heureuse et harmonieuse.

[22] Tijan Sallah, *Kora Land*, « You must come to Kamby », p.18.

Peters quant à lui, développe une autre vision du fleuve Gambie. En effet, selon lui, le fleuve est à la fois synonyme de grandeur et de décadence. Grandeur d'abord car il a donné naissance à tout ce qui l'entoure, hommes, animaux et plantes en plus des brillantes civilisations qu'il a engendrées et bercées. Par une métaphore anthropomorphique Peters procède à une identification : le fleuve Gambie est une femme élégante qui a le pouvoir de contrôler les passions qu'elle suscite :

The Gambia flows
a trusting limb of elegance […]
dominates the strange passions
which lie about her shores.[23]

Le fleuve constitue non seulement le point de départ de toute chose, mais il est aussi l'emblème de la continuité. Malgré les accidents douloureux de l'histoire dans lesquels il a joué un rôle prépondérant, il coule inlassablement, comme indifférent aux événements ; il reste jeune à jamais. Le fleuve a de ce fait un caractère ambivalent car à deux reprises, des étrangers à la peau très blanche ont fait main basse sur ses richesses humaines par l'esclavage et sur ses ressources naturelles avec la colonisation. Il a été un vecteur de chute pour ses enfants en suscitant la convoitise. C'est sur ses eaux que les envahisseurs ont navigué et il a été témoin de la spoliation ; mais il a continué à couler immuablement :

Four centuries ago
Strange creatures rocked her shores
With greed, the branding iron.[24]

De plus, Peters en établissant une identification entre la femme et l'espace, en féminisant le fleuve fait de ce dernier l'élément-qui-donne-la vie, donc la femme par excellence ; elle est la 'matrie', la matrice du pays. Le fleuve – femme est donc symbole de vie ce qui le rattache au mythe des origines, mais étant un espace de traite, il incarne aussi la violence de l'histoire imposée. Ainsi, ce que l'on constate chez Peters, c'est l'opposition grandeur /chute et cela modère quelque peu cet enthousiasme noté plus haut dans sa description de la nature-paradis.

[23] Lenrie Peters, *Katchikali*, poème3.
[24] Idem, Ibidem.

Chez Senghor par contre, même si nous retrouvons la même composante fleuve-femme, le chantre de la négritude va plus loin que Peters car pour lui le fleuve ne constitue pas un élément permettant d'une certaine manière de repérer géographiquement sa terre d'origine, mais il fait partie des principaux éléments qu'il emploie pour symboliser l'Afrique. Et le fleuve le plus récurrent dans ses poèmes est le fleuve Congo dont il chante tout d'abord les louanges, accompagné par la kora qui semble être l'instrument favori de nos poètes. C'est l'hommage au fleuve-femme régnant majestueusement sur son univers :

Oho ! Congo ! Pour rythmer ton nom grand sur
Les eaux sur les fleuves sur toute mémoire
Que j'émeuve la voix des kôras Koyaté ! L'encre du scribe
Est sans mémoire.
Oho ! Congo couchée dans ton lit de forêts, reine sur
L'Afrique domptée[25]

De plus, Senghor comme Peters, emploie une métaphore anthropomorphique pour désigner le fleuve qui est l'Afrique faite femme. Pour le poète, le fleuve est d'abord la mère, la génitrice par excellence car hommes, animaux et plantes, tous lui doivent la vie. Le fleuve-femme possède les pouvoirs de création et de procréation en étant à la fois la mère par qui viennent au monde les enfants et l'Afrique qui a donné naissance à l'homme noir : le fleuve symbolise l'Afrique-mère. Tout cela se retrouve dans les vers suivants :

Mère de toutes choses qui ont narines, des crocodiles des
hippopotames,
Lamantins iguanes poissons oiseaux, mère des crues nourrices
des moissons
Femme grande ! eau tant ouverte à la rame et à l'étrave des
pirogues[26]

[25] Léopold Sédar Senghor, *Ethiopiques*, « Congo », p. 101.
[26] Idem, Ibid.

Mais le fleuve c'est aussi la femme aimée du poète qui, bien que possédant le calme et la douceur de la mère, y ajoute la fougue de l'amante. Et Senghor d'utiliser pour le fleuve le même langage érotique qu'il emploie dans sa poésie pour s'adresser à l'aimée. L'amante est aussi plus que la mère, une divinité pour le poète, une femme à adorer :

> *Ma Saô mon amante aux cuisses furieuses, aux longs bras de*
> *nénuphars calmes*
> *Femme précieuse d'ouzouzou, corps d'huile imputrescible*
> *à la peau de diamantine.*
> *Toi calme Déesse au sourire étale sur l'élan vertigineux de*
> *ton sang.*[27]

Cependant, le symbolisme spatial lié à la femme prend une autre dimension chez les poètes quand par-delà le fleuve, ils utilisent la femme pour symboliser l'espace africain sous diverses périodes et sous diverses formes.

La femme-Afrique

La relation femme/espace africain se retrouve déjà au début de la production poétique de Senghor. Dans son procès du colonialisme, l'effondrement du monde précolonial est comparé à la mort d'une femme de qualité, vaincue, blessée à mort et qui subit les affres de l'agonie. C'est une mort à la fois physique dans la mesure où la colonisation a été une agression sur l'homme et sur l'espace, mais aussi une mort spirituelle, car la femme étant dans la société traditionnelle africaine gardienne et vecteur de la tradition, sa fin symbolise aussi celle de cette culture qu'elle incarne. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre ces vers de Senghor : « *voici que meurt l'Afrique des empires - c'est l'agonie d'une princesse pitoyable*.[28] »

De plus, l'image de l'amante se confond toujours chez Senghor avec celle de la nature africaine qui est son alter ego. Elle est aussi liée à l'érotisme : la femme est un fruit délicieux qui ravit l'homme, elle est aussi enivrante que le vin. Elle est source d'inspiration pour le poète car elle est l'amour, c'est ainsi que pour décrire l'union physique avec elle, il utilise le tam-tam qui est chez lui une métaphore sexuelle. Le caractère érotique du ton et des mots du poète est rehaussé par la sensualité sous-jacente de la femme, comme dans ces versets :

[27] Léopold Sédar Senghor, *Ethiopiques*, « Congo », p.101.
[28] Léopold Sédar Senghor, *Chants d'Ombre*, « Prière aux Masques », p. 23.

Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir,

bouche qui fais lyrique ma bouche

Savane aux horizons purs, savane qui frémis aux caresses

ferventes du Vent d'Est

Tam-tam sculpté, tam-tam tendu qui gronde sous les doigts

du vainqueur[29]

Ces quelques vers de Senghor font l'amalgame entre le corps de la femme noire et l'espace africain, les charmes de l'une renvoient à ceux de l'autre. Cependant, ce lien entre le corps de la femme et l'espace se retrouve ailleurs soit dans les littératures d'autres parties du monde ou sous une autre forme telle que la cartographie et il est utilisé à des fins variées. Ainsi, comme le dit Bertrand Westphal, « le corps, en delà qu'il est hétérotopique, est la cellule germinale à partir de laquelle le particularisme rayonne dans la meilleure des hypothèses.»[30]

En ce qui concerne Tijan Sallah, il établit la fusion entre l'Afrique et la femme de manière claire dès le début de sa carrière poétique en intitulant son premier recueil *When Africa Was A Young Woman*. Dans le poème du même nom, il décrit l'Afrique-femme dans tous ses états. L'Afrique des temps précoloniaux d'abord, belle, dodue, sauvage, fière de sa virginité et surtout plus important pour le poète indemne de tout contact avec l'Occident. Et quand Sallah déclare son amour au continent, c'est à la femme noire qu'il s'adresse comme on peut le constater dans ces vers :

When Africa was a young woman,

I loved her succulent breasts.

She was so sweet.

I planted yams on her feet;

Watched the pigeons fly over her head

And nest on the furrows of her arms[31]

C'était un Age d'or qui a pris fin avec la colonisation, laquelle a souillé la vierge. A travers ce poème, Sallah fait un violent réquisitoire contre le colonialisme. Il en décrit les résultats abominables sur la

[29] Idem, Ibid., « Femme noire », p. 16-17.
[30] Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris : Les Editions de Minuit, 2007, p.113.
[31] Tijan Sallah, *When Africa Was a Young Woman*, « When Africa Was a Young Woman », p. 15.

femme-Afrique, donc sur l'espace physique et humain à la fois. Ainsi selon Sallah, l'arrivée des puissances coloniales en Afrique a été une calamité, la spoliation de ses richesses naturelles mais surtout humaines, car la destruction de la femme est symbolique : elle est tout comme chez Peters et Senghor, celle de la tradition, de l'héritage culturel. Mais pire encore, l'impérialisme occidental a fait des enfants de la femme –Afrique des étrangers dont la nouvelle vie a été influencée par d'autres valeurs apportées par le colon et ont perdu leur Africanité :

But strangers came

Raped the celibate Africa

Prostituted her body;

Left her children speaking in tongues

The tongues of foreign lands[32]

La conjonction de coordination *bu*t (mais) en début de vers marque une rupture, une cassure définitive entre l'Afrique d'avant la conquête coloniale et celle d'après et dans la démarche du poète, ces changements ne sont pas ce qu'il y a de mieux pour elle. Elle est victime d'une dégradation continue qui culmine à la vieillesse qui signifie ici un état d'usure et la cassure définitive, il lui est impossible de revenir à son état initial, celui de la jeunesse et de la virginité d'antan. De plus, ses enfants se sont entre-détruits dans des conflits qui ont dévasté leur terre-mère et Sallah emploie la même image que Lenrie Peters, celle de la calebasse brisée pour montrer les divisions que la colonisation a engendrées parmi les Africains. La colonisation a tué l'amante, la mère et la terre du poète et compromis l'avenir de ses enfants : c'est tout le sens des vers suivants :

Now Africa is so wrinkled and weak.

Her own children follow

That dragon called revolution,

Devastating her flesh;

Leaving her barren, a broken calabash[33]

[32] Idem, Ibid.
[33] Tijan Sallah, *When Africa Was a Young Woman*, « When Africa Was a Young Woman », p. 15.

Ce poème qui avait commencé sur un ton lyrique pour décrire l'amour du poète pour l'Afrique virginale finit sur une note de tristesse et de désespoir.

La célébration de la femme revient comme un leitmotiv dans l'œuvre poétique Senghorienne, en fait, elle constitue la plupart du temps le thème central autour duquel viennent se greffer tous les autres. La louange à la femme atteint son paroxysme avec l'assimilation de cette dernière avec l'Afrique, ce qui permet au poète d'opérer l'amalgame entre les attributs physiques de ses deux amours qui n'en sont qu'un car la femme noire, c'est l'Afrique, espace de bonheur dans lequel il se meut. Le corps harmonieux de la femme est chez Senghor une hymne à la beauté de la terre africaine :

Tu reposes accordée à la terre, tu es la Terre et les collines
harmonieuses
O beauté classique qui n'est point angle, mais ligne élastique
élégance élancée !
O visage classique ! depuis le front bombé sous la forêt de
senteurs
et les yeux larges obliques jusqu'à la baie gracieuse
du menton et
L'élan fougueux des collines jumelles ! O courbes de douceur
visage mélodique
O ma Lionne ma Beauté noire, ma Nuit noire ma Noire ma
nue[34]

Cependant, plus que la figure de la mère, c'est celle de l'amante qui inspire le plus Senghor. La relation amoureuse entre l'Afrique- amante et le chantre de la négritude est très physique, les métaphores sexuelles abondent dans sa poésie mais les vers les plus suggestifs se trouvent dans un poème qui porte le titre évocateur de « Par-delà Eros » :

Un lac aux eaux graves dort dans son cratère qui veille.
Seul, je sais cette riche plaine à la peau noire
Convient au soc et au fleuve profonds de mon élan viril[35]

[34] Léopold Sédar Senghor, *Chants d'Ombre*, « Que m'accompagnent kôras et balafong », p. 37.
[35] Léopold Sédar Senghor, *Chants d'Ombre*, « Par-delà Eros », p. 44.

L'identification de la femme à l'Afrique et vice-versa est tellement parfaite qu'elle conduit Alain Rouch et Gérard Clavreuil à la conclusion suivante : « le poète assimile l'Afrique à la femme aimée à moins qu'il ne donne à la femme les traits de l'Afrique aimée. »[36]

Enfin chez Senghor, le symbolisme spatial atteint son paroxysme quand il convoque l'Egypte ancienne, dont la civilisation a rayonné sur le monde tant sur le plan culturel que technique. La splendeur de l'Afrique d'antan se confond, de ce fait, dans l'optique senghorienne avec celle de l'ancienne Egypte ; il s'approprie cette dernière et les attributs qui lui sont liés : il se fait Egyptien dans l'Egypte pharaonique :

> *Oui, de Toutankhamon, en attendant la robe nuptiale à*
> *l'appel des trompettes vermeilles.*[37]

L'Egypte, c'est aussi pour Senghor le lieu où il retrouve les racines profondes de son identité nègre. Il se voit dans cette civilisation comme dans un miroir qui lui renvoie sa propre image; celle de la splendeur des pharaons dont il se fait l'héritier:

> *Toujours Miroirs. Or la Négritude et l'Antiquité. Prodigieux.*
> [...] *Grand prêtre d'Amon-Râ, à Thèbes aux cent portes, qui*
> *donne sève et soleil aux vivants*
> *Je suis dense la danse du bâtonnet mâle, qui provoque*
> *l'étincelle*[38]

Senghor, en tant que chantre du continent noir, voue une admiration sans bornes à l'Egypte pharaonique à laquelle l'égyptologue sénégalais Cheikh Anta Diop a consacré d'importantes recherches. Robert Pageard soutient à ce propos que « selon Cheikh Anta Diop, les anciens Egyptiens étaient des Noirs qui se métissèrent par la suite avec des populations venues du Proche-Orient. L'auteur permettait ainsi au mouvement de la renaissance noire de réclamer d'une solide tradition et d'un Etat fort : l'antique Egypte. »[39]

---

[36] Alain Rouch, Gérard Clavreuil, Littératures nationales d'écriture française, Paris : Bordas, 1987, p. 437.
[37] Léopold Sédar Senghor, *Elégies des Alizés*, « Élégie pour Jean-Marie », p. 275.
[38] Léopold Sédar Senghor, *Lettres d'Hivernage*, « Toujours Miroirs », p. 253.
[39] Robert Pageard, Littérature négro-africaine d'expression française, Paris : L'Ecole, 1979, p. 52.

Conclusion

Senghor, Peters et Tijan Sallah ont effectué des représentations subjectives de l'espace africain à travers le temps et le constat qui s'impose est que la différence d'âge n'a pas créé d'abîme spatio-temporel entre les trois poètes. Au contraire, il existe beaucoup de similitudes entre eux dans la manière dont ils appréhendent l'Afrique de l'époque précoloniale à l'ère coloniale. Le fait que les poètes soient originaires de la même aire géographique (Sénégambie) et qu'ils soient imprégnés des mêmes réalités culturelles explique certainement les similarités dans l'utilisation de certaines images métaphoriques. Par ailleurs, malgré la différence de générations qui existe entre eux, il y a une certaine similitude dans la manière d'appréhender leur espace d'origine : c'est un locus qui, tel qu'il apparait dans beaucoup de leurs poèmes, a le plus souvent une valeur symbolique. De ce fait, l'influence de l'espace immédiat a été essentielle dans leur appréhension de l'espace africain en général et comme le dit Kant : « si nous sortons de la condition subjective sans laquelle nous ne saurions recevoir d'intuitions extérieures, c'est-à-dire être affecté par les objets, la représentation de l'espace ne signifie plus rien. »[40]

Références bibliographiques

Kant Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Paris : P.U.F. 1963. 586 p.

Pageard Robert. *Littérature négro-africaine d'expression française*. Paris : L'Ecole. 1979. 191 p.

Peters Lenrie. *Katchikal.* London: Heinemann. 1971. (African Writers Series, Number 103). 69 p.

Rouch Alain, Clavreuil Gérard. *Littératures nationales d'écriture française*. Paris : Bordas. 1987. 429 p.

Sallah Tijan. *Koraland.* Colorado: Three Continents Press. 1989.

Sallah Tijan. *When Africa Was a Young Woman.* Calcutta: Writers Workshop. 1980.

Senghor Léopold Sédar. *Œuvre Poétique.* Paris : Seuil. 1990. 429 p.

Westphal Bertrand. *La Géocritique Réel, Fiction, Espace.* Paris : Les Editions de Minuit. 2007. 278 p.

[40] Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris : P.U.F, 1963.