

Poétique d'une rupture et d'une imitation dans *Leurres et leurs* de Birago Diop

(Poética de una ruptura y de una imitación en *Leurres et leurs* de Birago Diop)
(Poetic of a rupture and an imitation in *Leurres et leurs* of Birago Diop)

Djah Célestin DADIÉ

Université de Bouaké. BP 529. Abidjan 27. République de Côte d'Ivoire. Tél.:
(225) 22434767. Fax: (225) 22425980. Courriel: dadie_djah@yahoo.fr

Résumé

De tous les poètes négro-africains d'expression française, Birago Diop est sans aucun doute celui chez qui l'adoption du vers classique français est la plus patente. En effet, dans son recueil *Leurres et leurs* dont les premières pièces remontent à 1925, c'est-à-dire à l'époque coloniale, l'auteur fait montre d'un attachement particulier à la forme matérielle du poème classique.

Mots-clés: Vers libre. Africanité. Ruptura. Métrique. Désaffection.

Resumen

De todos los poetas negro-africanos de expresión francesa, Birago Diop es sin duda en el que encontramos una adopción del verso clásico francés más patente. En efecto, en su poemario *Leurres et leurs*, cuyos primeros textos se remontan a 1925, o sea a la época colonial, el autor da muestra de un apego particular a la forma material del poema clásico.

Palabras clave: Verso libre. Africanidad. Ruptura. Métrica. Desafección.

Abstract

Of all the poets négro-African of French expression, Birago Diop is without any doubt that at which the adoption of the French worms traditional is most obvious. Indeed, in its collection *Leurres et leurs* whose first parts go up at 1925, i.e. at the time colonial, the made author shows of an attachment particular to the material form of the traditional poem.

Keywords: Verse free. Africinity. Rupture. Metric. Disaffection.

Introduction

Né le 11 Décembre 1906 à Ouakam, un quartier de Dakar au Sénégal, Birago Diop découvre la poésie alors qu'il se trouve encore sur les bancs de l'école en 1925. Le premier texte de sa composition, "Vision", dont l'inspiration se rattache à Saint-Louis est à ce titre anté-

rieur au mouvement de la Négritude¹, qui, lui, prend son essor dans les années trente. Dans ce contexte, Birago Diop apparaît comme un pionnier de l'écriture poétique francophone d'Afrique noire.

Malgré cette préséance dans la poésie francophone d'Afrique noire, la rencontre avec certains destins, en particulier ceux de Senghor et de Césaire pâlera l'étoile de Birago Diop, tant et si bien qu'il empruntera pour toujours d'autres voies plus fructueuses pour l'épanouissement de son écriture: le genre du conte romancé.

Mais plus de quatre-vingt et un ans après cet élan prometteur, tout apparaît aujourd'hui encore comme si le poète nous conviait aux agapes des airs de l'Afrique traditionnelle profonde. À l'approche du centième anniversaire de ce poète émérite, il nous a semblé utile de nous interroger sur cette problématique de la rupture avec la tradition poétique des écrivains noirs d'Afrique francophone et celle d'une admiration malade du vers classique français.

Il nous semble d'ailleurs que c'est à ce niveau seulement que tous les reproches faits à l'écrivain trouvent leur fondement. Birago n'a jamais caché ni son attachement au mètre classique français, ni ses initiateurs, au nombre desquels figurent Verlaine et Hérédia. On devine donc assez aisément que dans la présente aventure, nous nous attellerons à mettre en exergue tout ce qui est de nature à constituer une imitation du vers français et par voie de conséquence est en rupture avec les pratiques des autres écrivains noirs d'Afrique francophone. Cette œuvre, on le devine, se prête à merveille à une analyse de type classique en relation avec le mètre français.

1. Le recueil *Leurres et Lueurs* dans le contexte socio-historique

1.1. Brève évocation de la colonisation française en Afrique Noire

Au plan de l'histoire contemporaine de l'Afrique noire, la date de 1925 nous renvoie à la période de l'occupation de l'Afrique par l'impérialisme occidental. Plusieurs écrits ont été consacrés aux différents rapports établis entre les autochtones et les colons. Dans le cadre du présent article, nous retiendrons que pour réaliser leurs objectifs commer-

¹ Il importe ici de signaler que cette date ne prend pas en compte le roman *Batouala* de René Maran; roman composé et publié en 1921. Il faut en outre retenir que la première manifestation de cette littérature visée se traduit par la naissance du mouvement de la "Négritude" dont les chefs de file seront Senghor, Césaire et Damas.

ciaux et ainsi faciliter les échanges, les colons durent recourir à la vieille méthode naguère utilisée par les phéniciens² pour conquérir ou pour étendre leur influence sur le pourtour de la Méditerranée dès le XII^e siècle avant Jésus-Christ: l'enseignement de leur langue.

Pour ce qui est donc du vaste domaine de l'empire français, cet enseignement visait surtout à fournir aux "indigènes" les rudiments de la langue française en vue de constituer un potentiel d'interprètes au service des colons. À travers cet enseignement cependant et de façon fort subtile, le dominateur prenait le soin de vider le nègre de sa propre personnalité et de l'idée qu'il était, lui aussi, héritier d'une civilisation millénaire.

L'imposition de la langue française comme langue de culture est à bien des égards le moyen utilisé pour mieux asservir la race noire. Il en découlait inéluctablement le mépris des langues locales et leur interdiction dans la cour de l'école coloniale³. Cela passait également par l'enseignement de l'histoire de la civilisation française comme la seule référence pour les écoliers et les élèves des colonies. Tant et si bien que, comble d'ironie, on apprit aux jeunes nègres à considérer les gaulois comme leurs ancêtres, mais aussi et surtout, à imiter les modèles littéraires français comme un idéal de culture.

On comprend ainsi que les écrivains négro-africains, dans leur esthétique, n'aient eu d'autre choix que de rompre en visière avec ce qu'ils considéraient comme le fruit d'un asservissement. C'est à cette littérature de rupture que nous avons été nourris. On ne peut alors qu'être surpris par une attitude qui frise l'imitation chez l'un des précurseurs de la poésie négro-africaine francophone. L'étude du texte se trouve dès lors justifiée.

Chez Birago Diop, et contrairement à ce que nous avons eu l'habitude de voir et de lire chez nombre de poètes négro-africains, il nous est donné de constater l'adoption du poème à forme fixe de la tradition métrique française. Il suffit d'ailleurs d'explorer l'ensemble du recueil pour se rendre compte des flagrantes similitudes entre les poèmes de Diop et le sonnet français. 47% des textes sont construits sur le modèle

² Les Phéniciens, ancêtres des Iraniens, étaient un peuple de commerçants qui, dès le XII^e siècle avant notre ère, éprouvèrent le besoin d'échanger avec leurs voisins du pourtour de la Méditerranée. L'invention du premier alphabet syllabique leur facilita l'enseignement de leur langue à ceux avec qui ils entrèrent en commerce.

³ Certaines chroniques de l'époque rapportent que l'écolier surpris en train de s'exprimer dans sa langue maternelle était publiquement humilié par le port, au cou, d'un "symbole" ou une chaîne de coquillage, mais également hué par ses pairs.

du sonnet. Diop paraît également transposer le modèle métrique français par la pratique des rimes à la fin des vers.

Au-delà de cet aspect formel, force est cependant de reconnaître que le poète ne peut éviter de se laisser rattraper par ce qu'il serait convenu d'appeler son 'africanité' congénitale. Cette dernière transparait à travers la suave saveur d'animisme, la vision du monde et la dimension religieuse du Négro-africain arrosant toute l'œuvre.

S'il nous était donné de qualifier Birago Diop, nous dirions alors que par son rôle avant-gardiste, il communique à la poésie négro-africaine d'expression française une odeur classique comme le témoignent les poèmes "Souffles", "Le chant des rameurs" et "Viatique"; textes qui, à l'instar de nombre d'ouvrages de l'époque coloniale, furent enseignés dans les écoles primaires d'alors.

Après une aventure si prometteuse, comment expliquer alors que ce soit par le roman que Birago Diop parvienne finalement à glaner la sympathie des lecteurs et des critiques de notre époque? En tout état de cause, dans cette écriture qui cherche à réconcilier le Noir avec ses traditions millénaires, il semble que l'écrivain ait, par mégarde, semé le germe d'une autodestruction. Impuissant, nous assistons alors au déclin de l'œuvre poétique de l'auteur au profit du genre romanesque.

Un pareil état de faits ne peut qu'inciter la curiosité et susciter l'interrogation. Pourquoi cette déconvenue dans l'aventure poétique? Par quelle faute le choix esthétique concourt-il à perdre Birago Diop dans le domaine poétique? Comment l'écrivain parvient-il finalement à se réconcilier avec la thématique négro-africaine et évite ainsi le naufrage dans l'oubli?

Le choix du vers libre est pour le poète négro-africain l'expression du refus de la servitude. Et c'est en cela que la transposition de la forme matérielle française dans le chant poétique négro-africain lui est préjudiciable. On comprend dès cet instant que la critique soit restée plutôt timide par rapport à cette œuvre dont le contenu ne manque pas d'accrocher l'intérêt du lecteur.

Pour Lilyan Kesteloot, l'influence de Stéphane Mallarmé sur Birago Diop ne fait aucun doute. Elle en fait d'ailleurs l'une des principales causes de la désaffection de l'œuvre, même si elle y perçoit quelques relents poétiques évidents à un second niveau. Après donc avoir magnifié ses prédispositions de conteur, et tout en lui concédant quelque singularité, elle paraît donc émettre des réserves sur le talent de poète de ce dernier. C'est ce qui l'amène d'ailleurs au constat suivant:

[...] Talent de poète aussi, moins certain peut-être dans la mesure où Diop a été trop marqué par Mallarmé. Cependant dès qu'il se dégage des manies pour ne pas dire des maniérismes du poète symboliste, il trouve un ton, un rythme et des images qui insufflent à des poèmes comme "Viatique", "Diplyque", "Incantation", "Souffles" le mystère de l'animisme africain. (Kesteloot, 1976: 142)

L'un des aspects de cette influence apparaît dans le recours au sonnet et dans la pratique de la rime: deux caractéristiques que le poète tire de la connaissance de la versification française⁴. Très adéquate mais simpliste cette définition que Marcien Towa donne du texte poétique semble traduire une authentique expression dans le panorama littéraire de la poésie négro-africaine. Il écrit en effet: "Le poème est un chant qui jaillit au point de rencontre d'une sensibilité et d'une situation historique" (Towa, 1971: 9).

1.2. Brève incursion dans l'aventure du sonnet français

Le sonnet, dès son adoption dans la poésie française à la Renaissance, est surtout articulé autour d'une thématique de l'amour (cf. *Sonnets* de Louise Labé, *L'Olive* de Joachim Du Bellay, *Amours* de Ronsard), de l'admiration pour le monde antique, de la nostalgie de la terre natale et du "mal du pays" (cf. *Les antiquités de Rome* de Joachim Du Bellay), etc. Le sonnet de cette première période de renaissance de la poésie française repose sur des rimes embrassées dans les deux quatrains. Pour ce qui est des rimes dans le sizain, elles sont soit croisées dans les quatre premiers vers, plates dans les deux derniers vers, soit plates dans les deux premiers vers et croisées dans les quatre derniers vers. Cela donne le schéma suivant: ABBA-ABBA-CDCDEE ou ABBA-ABBA-CCDEDE. On note cependant avec intérêt chez Ronsard une variante dans la disposition des rimes au niveau du sizain (cf. *Amours* et *Sonnets pour Hélène*) ABBA-ABBA-CCDEED.

Au total, chez ce dernier, la préférence va plutôt à l'usage de trois rimes embrassées et une rime plate dans le sonnet. Dans tous les cas de figures, l'on note avec intérêt une certaine constante: la nécessité de deux rimes embrassées dans les deux quatrains. Le mètre de prédilection, quant à lui, est soit le décasyllabe, soit l'alexandrin. Comme on le voit, la Renaissance laisse une marge de liberté dans le choix du mètre aux poètes. Ce qui ne sera pas le cas à l'époque classique.

⁴ Il ne fait aucun doute que si l'utilisation et la pratique de la rime sont courantes dans la versification occidentale en général, nous limitons volontairement notre analyse à la littérature française pour des raisons évidentes d'influence linguistique sur l'auteur de l'œuvre ici analysée.

Ces modèles d'origine du sonnet français, nous le voyons bien au cours des siècles, connaîtront plusieurs aventures. Mais c'est à Malherbe que l'on doit surtout la fixation des règles devant désormais régir le modèle métrique du sonnet. Le choix est définitivement porté sur l'alexandrin tout en restant conforme, au plan des rimes, à l'alternance entre les rimes masculines et les rimes féminines.

Pour des raisons conjoncturelles⁵ évidentes, le sonnet est mis sous l'éteignoir au XVIIIe siècle pour ne reprendre son épopée qu'à partir du XIXe siècle, siècle au cours duquel ce vers dut faire face à toutes les tentatives d'ébranlements. Non seulement l'ordre des rimes se voit bouleversé, mais plus encore, le mètre est à son tour touché. L'alexandrin n'est plus le mètre de prédilection. Le sonnet, en admettant désormais le vers libre, ne garde parfois plus que le masque d'une image désagrégée. Il suffit alors de voir comment ce poème à forme fixe est au centre de toutes les audaces esthétiques tant chez les plus conservateurs que chez les caciques révolutionnaires. Les exemples les plus remarquables seront tirés des œuvres de poètes comme Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, pour ne parler que de ces quatre créateurs dont les œuvres recouvrent les principaux courants poétiques que sont le romantisme, le parnasse et le symbolisme.

2. La structure matérielle du recueil

Le recueil de Birago Diop regorge certes d'un lyrisme poignant et témoignant de son appartenance raciale. Mais il est malheureusement rattaché à un handicap sans lequel il aurait sans doute pu s'élever au rang des chefs-d'œuvre de la poésie négro-africaine francophone. Car en effet, même si Birago Diop y invite à l'adoration, à la conception religieuse, aux fondements de la pensée philosophique ainsi qu'à la vision du monde du négro-africain, l'ouvrage souffre d'avoir voulu traduire tous ces sentiments par le biais d'un vers étranger à la culture d'origine de son auteur.

Dans cette première phase de notre analyse, il s'agira de montrer comment la substance lyrique se dilue dans la forme matérielle. Car, nous ne devons, en aucune manière, perdre de vue que la poésie est à la fois un exercice du fond et de la forme. Or, c'est justement au niveau

⁵ Le XVIIIe siècle est essentiellement une période de philosophie et la pensée est plutôt orientée vers des questions politiques. Il ne réserve donc qu'une place mineure à l'esthétique. Aussi admet-on le mérite pour Chénier d'avoir réussi à y inscrire une excellente versification.

de la désarticulation entre ces deux niveaux de la signifiante du texte poétique que se situe l'objet de notre préoccupation.

En effet, depuis la négro-renaissance aux États-Unis jusqu'à l'émergence de la littérature négro-africaine au Quartier Latin, à Paris, tout témoigne en faveur d'une écriture d'engagement. Il s'agit donc au point de départ d'une écriture de combat contre toutes les formes d'oppression. Et on comprend dans ce cadre que l'écrivain négro-africain ait voulu se démarquer des canons esthétiques de l'opresseur.

Ainsi, convient-il de lire les poètes les plus classiques comme Senghor, Damas et Césaire, mais également la vague des poètes des générations suivantes pour se rendre compte que le vers libre est par excellence un choix de prédilection. Une vue panoramique de la poésie négro-africaine s'inscrit d'ailleurs dans cet esprit. Il suffit par exemple de se référer à quelques textes du riche patrimoine négro-africain comme *Cahier d'un retour au pays natal* (Aimé Césaire, 1939), *Pigments* (Léon-Gontran Damas, 1937), *Coups de pilon* (David Diop, 1956), *L'essentiel d'un exil* et *Les manèges de la mer* (Édouard Maunick, 1964) et de tant d'œuvres encore pour s'en convaincre.

Tous ces textes, dans leur diversité, ont en commun le mode de figuration dans l'espace de la page, mais également la forte dose en figures de style. Parlant justement de la mise en page du poème, Paul Éluard en fait une caractéristique universelle de l'écriture poétique, et la poésie négro-africaine qui est fille de la poésie occidentale, n'échappe pas à ce dogme. Autrement dit, le poète négro-africain n'ignore pas le rapport privilégié que la poésie entretient avec la page, le blanc de page et les marges. C'est d'ailleurs de cette intimité que parle Paul Éluard quand il écrit: "Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé" (cit. par Catach, 1968: 18).

Il est en effet difficile de se soustraire de cette convention quasi universelle. Malgré les tentatives de déstructuration du cadre syntaxique et de la norme typographique du vers au XIXe siècle, la poésie semble avoir résisté à tout ébranlement de sa substance matérielle. C'est en cela que la tentative de rupture osée par Mallarmé dans son recueil *Un coup de dés* n'entamera en rien la communion parfaite entre le texte poétique et les blancs de la page⁶.

⁶ Les grandes marges blanches et les autres blancs de la mise en page confèrent non seulement au texte poétique son authenticité mais plus encore, ils délimitent le champ de liberté du poète dans le traitement de l'espace de son exposé.

Pour avoir tenté cette rupture avant-gardiste portant sur l'axe syntaxique dans sa poésie, Mallarmé ne put s'empêcher de manifester son enthousiasme en ces termes:

J'apporte en effet des nouvelles. Les plus surprenantes. Même cas ne se vit encore. On a touché au vers. Les gouvernements changent: toujours reste intacte: soit que, dans les révolutions, elle passe inaperçue ou que l'attentat ne s'impose pas avec l'opinion que ce dogme dernier puisse varier. (cit. par Kristeva, 1974: 458)

Au plan esthétique, il faut simplement reconnaître à Mallarmé le mérite d'avoir pris l'initiative de rompre l'axe syntaxique. Le faisant, il n'ignore pas les conséquences grammaticales découlant de cet acte. Il justifiera cependant son geste par le souci esthétique de soumettre les mots à un nouveau défi, celui de quitter leur léthargie habituelle pour se soumettre à un délire sans pareille mesure. Ainsi libérés, les vocables rentreront en communion parfaite dans un plus grand espace débarrassé de l'obstacle représenté ici par l'axe syntaxique. Cette rupture est cependant l'aboutissement de la quête esthétique qui n'intervient d'ailleurs que vers la fin du parcours poétique de Mallarmé. Autrement dit, longtemps auparavant, il avait pratiqué avec zèle le vers classique français, tout comme d'ailleurs les artistes de son époque.

2. 1. Présentation du recueil: typologie des vers

Le recueil *Leurres et lueurs* (Diop, 1967) est composé de cinq sous-sections que nous avons choisi d'identifier sous la dénomination de livres. Ces cinq livres sont précédés d'un poème liminaire. Suivons donc la structure d'ensemble du recueil.

2.1.1. Le poème liminaire

Inaugurant l'ouvrage, le poème liminaire occupe la page 7. Il s'agit d'un sonnet qui, au plan formel s'inscrit dans la pure tradition métrique française. Le texte se compose de quatorze vers répartis en deux quatrains et deux tercets. Le mètre utilisé est l'alexandrin ou le vers de douze syllabes.

2.1.2. Le livre I: "Leurres"

Le livre I intitulé "Leurres" se compose de dix-neuf poèmes occupant les pages 11 à 33. Ce livre apparaît comme une compilation de textes de formes diverses dont le point de convergence reste avant tout l'emploi de la rime.

2.1.2.1. Les sonnets du livre I

Le livre I comprend six textes dont la structure matérielle s'identifie à celle du sonnet. Ces poèmes qui ont respectivement pour titres: "Crépuscule", "Agonie", "Fin d'année", "Refuge", "Quiescence", "À quoi tient l'amour?", occupent les pages 12, 20, 21, 24, 27 et 32 du recueil. D'un poème à l'autre, le choix du mètre varie de façon notable.

La longueur du mètre s'étend ainsi entre 11 et 12 syllabes dans "Crépuscule", tandis qu'elle reste constante à 7 syllabes dans "Agonie" et "Fin d'année". Cette longueur atteint le nombre 8 syllabes dans les poèmes "Quiescence" et "À quoi tient l'amour?". De tous les textes constitutifs de la série, seul le poème "Refuge" avec l'emploi de l'alexandrin et le vers de 12 syllabes semble répondre en partie aux normes classiques du genre.

2.1.2.2. Les poèmes du livre I composés en quatrains

L'une des caractéristiques du livre I reste aussi la présence d'une série de poèmes à mètres variés. Les poèmes "Vernale" (13), "Tourment" (14), "Impossibilité" (15), "Bal" (22), "Mélopée" (23), "Rêve d'avril" (28-29), "Morbidesse" (30), "Les yeux secs" (31) et "Sagesse" (33) sont ainsi composés de quatrains. Le vers y a entre 5 et 12 syllabes. Il est en outre à noter que dans certains textes, l'on rencontre deux types de mètres comme c'est par exemple le cas dans "Impossibilité" où le poète utilise simultanément l'alexandrin et l'octosyllabe, dans "Bal" où le vers de 12 syllabes cohabite avec un mètre de onze syllabes ou hendécasyllabe.

2.1.2.3. Les autres types de poèmes du livre I

Une troisième série de poèmes se dessine dans le premier livre du recueil. Il s'agit d'un ensemble de deux poèmes composés de strophes de cinq vers ou quintiles: "Emprise" qui occupe les pages 25 à 26 et où le mètre utilisé est l'octosyllabe; "Sagesse" inscrit à la page 33 où coexistent le décasyllabe et l'ennéasyllabe ou vers de 9 syllabes.

En dehors de ces différentes catégories, l'on note enfin la présence de deux textes composés en vers de longueur variable mais dont l'aspect classique se résume à la présence des rimes. Ce sont: "Misère" (16-17) et "Automne" (18-19). Dans le premier texte de cette dernière série, l'on constate une entrave de taille: le non respect de la norme typographique. Car en effet, alors qu'il est de tradition dans la poésie occidentale en général, et dans la poésie française en particulier de commencer chaque ligne de vers par la majuscule, le poète semble ici tourner le dos au dogme. Le vers prend ainsi l'allure d'une phrase qui se prolonge sur la ligne suivante.

2.1.3. *Le livre II: "Décalques"*

Intitulé "Décalques", le livre II regroupe six poèmes dont la particularité réside à la fois dans le fait qu'aucun texte ne porte de titre, mais aussi que les poèmes constitutifs de ce livre marient tous le schéma du sonnet: quatorze vers répartis en deux strophes de quatre vers chacune, et deux strophes de trois vers chacune. À défaut d'un titre, chacun des poèmes porte un numéro ordinal. Pour en faciliter le repérage et la lecture, nous optons à les identifier à partir de leurs premiers vers. Il en résulte alors l'exposition suivante:

- 1 – "L'Incube ira embrasser les icônes" (37): poème composé de décasyllabes.
- 2 – "Comme un pâtre qui souffle dans sa syringe" (38): poème composé d'hendécasyllabes.
- 3 – "Je noircirai les blanches dents au bétel" (39) : poème composé d'hendécasyllabes.
- 4 – "Quel bedeau saoul martèle ce carillon" (40) : poème composé d'hendécasyllabes.
- 5 – "La Note figée au-dessus du Théorbe" (41) : poème composé d'hendécasyllabes.
- 6 – "Ensorceleur le charme s'était rompu" (42) : poème composé d'hendécasyllabes.

2.1.4. *Le livre III: "Presque..."*

Le livre III arbore le titre "Presque...". C'est un ensemble de cinq poèmes au nombre desquels certains textes comme "Sympathie" (47), "Lassitude" (48), "Baume" (49), "Quête vaine" (50) obéissent au schéma du sonnet tandis qu'un seul, celui titré "Fidélité", dont la structure s'apparente à une compilation de strophes hétéroclites, à savoir un septain suivi d'un huitain lui-même suivi à son tour de deux neuvains, et le tout clôturé par un quatrain.

2.1.4.1. *Les sonnets du livre III*

"Sympathie": poème composé d'octosyllabes.

"Lassitude": poème composé d'alexandrins.

"Baume": poème composé de vers de six syllabes et d'octosyllabes.

"Quête vaine": poème composé d'alexandrins.

2.1.4.2. *La structure métrique du poème "Fidélité"*

En même temps qu'il est une compilation de strophes, ce poème se caractérise aussi par une structure métrique hétéroclite. Cette dernière

re est composée de dissyllabes, de trisyllabes, de tétrasyllabes, de vers de cinq et de six syllabes.

Quelle que soit la forme matérielle adoptée, chacun des textes constitutifs du livre se conforme rigoureusement à la norme de la rime dont nous verrons plus loin l'organisation.

2.1.5. *Le livre IV: "Réminiscences"*

Le livre IV dont le titre est "Réminiscences" se compose de six poèmes. Les textes adoptent tous le schéma du sonnet classique de type occidental et occupent respectivement les pages "Saint-Louis" (53), "Espoir" (54), "Animisme" (55), "Dialogue" (56), "Plage" (57) et "Désert" (58).

"Saint-Louis": poème composé d'hendécasyllabes.

"Espoir": poème composé d'hendécasyllabes.

"Animisme": poème composé d'hendécasyllabes.

"Dialogue": poème composé d'hendécasyllabes.

"Plage": poème composé d'hendécasyllabes.

"Désert": poème composé d'hendécasyllabes.

2.1.6. *Le livre V: "Lueurs"*

Le livre V porte le titre "Lueurs" et se compose de douze poèmes de formes hétéroclites. L'ensemble des textes de ce livre occupe les pages 61 à 83. Il s'agit du dernier livre qui, en tant que tel, clôtüre le recueil tant au plan matériel qu'au plan du complément du second membre de l'intitulé général du recueil qui est: *Leurres et lueurs*. Ici comme partout ailleurs, Birago Diop reste fidèle à son goût du poème rimé.

Les poèmes sont en général structurés en strophes de deux à treize vers. Le vers comprend entre trois et douze syllabes.

Après l'examen du mode d'occupation des pages, il s'impose plusieurs constats.

Le vers de prédilection de Birago Diop est l'hendécasyllabe ou le vers de onze syllabes. Par ailleurs on peut se réjouir que jamais la longueur du vers n'excède la norme classique dont le sommet est fixé à 12 syllabes.

L'unité métrique se constate en règle générale dans les sonnets, même si ces derniers n'obéissent pas toujours aux normes classiques comme l'unité métrique et la préférence de l'octosyllabe, du décasyllabe et de l'alexandrin. Ainsi, comme nous le remarquons déjà, cette attitude rapproche-t-elle le poète des artistes du XIX^e siècle

⁷ Chez Mallarmé, chez Rimbaud et chez tant d'autres poètes du XIX^e siècle l'expression de la liberté se manifeste non seulement dans le choix du mètre mais également dans la non soumission à la norme relative à la rime.

avec une liberté affichée par rapport aux règles régissant le genre poétique et ses sous-genres. Cette liberté s'exprimera également par rapport à la thématique en vogue qui, héritée de la littérature afro-américaine, dénonce la domination du Blanc sur la race noire.

Il est aussi intéressant de noter que, contrairement à ce que nous avons eu l'habitude de voir et de lire dans la poésie négro-africaine francophone, l'auteur de ce recueil se singularise par son souci d'adapter un rythme venu d'ailleurs à l'allure du discours du terroir. Mais face au dilemme du choix entre "la langue maternelle reléguée au second plan dans son propre pays" et la langue du colonisateur imposée comme le seul moyen d'expression pouvait-il en être autrement? Le seul reproche que l'on puisse alors faire au poète est d'avoir conduit l'indécence à décréter qu'il n'y a d'autre alternative poétique que d'imiter la poésie française jusque dans sa forme matérielle.

Dans une esthétique délibérément tournée vers la révolution et empruntant parfois les voies iconoclastes d'une expression libérée de toute contrainte, comme le firent les pionniers de la littérature négro-africaine, il peut paraître compréhensible que la critique ait éprouvé des difficultés à élever *Leurres et lueurs* au rang d'œuvre majeure. Cet embarras est aggravé par l'utilisation de la rime, une pratique absente de la plupart des œuvres poétiques négro-africaines francophones. Voyons ce qu'il en est véritablement.

2.2. La rime dans la métrique de Birago Diop

La pratique de la rime⁸ telle qu'exécutée dans la versification occidentale est quasi inconnue dans tradition poétique négro-africaine. Cette tradition opéra, dès le départ, le choix du vers libre comme moyen d'expression de la révolte contre le dogme dicté par l'ancien dominateur. Il faut donc reconnaître à cette option le rejet de la rime. Il y a donc originellement incompatibilité entre la pratique de la rime et celle du vers libre.

Or, à quoi assistons-nous dans l'examen de la versification de Birago Diop?

En effet, bien qu'il ait délibérément opté pour la tradition métrique française au plan matériel, et malgré la dose d'"africanité" dont s'imprègnent les textes, le poète nous conduit parfois dans des situations paradoxales en maintenant souvent la rime dans un cadre de vers libre. Cette poésie iconoclaste ne peut alors que paraître curieuse et à la fois choquante sur tous les

⁸ Si la tradition définit la rime comme une identité de phonèmes à la fin de deux ou trois vers consécutifs, Maurice Grammont pense que celle-ci est indispensable au vers français dans la mesure où elle en marque la fin. (cf. Grammont, 1965/03: 39)

plans. Découvrons donc cette structure matérielle avant d'en tirer les conclusions les plus appropriées et les plus constructives au plan scientifique.

2.2.1. *Structure des rimes*

Après l'examen de la fin des vers dans les poèmes du recueil soumis à notre analyse, il ne fait plus aucun doute que l'auteur a adapté la tradition métrique classique française à son texte. Dès lors, il convient d'appliquer une méthodologie d'analyse qui tienne compte de ces différents paramètres prosodiques.

Nous subdivisons notre corpus en deux sections principales, à savoir: le sonnet et les autres poèmes. Aussi arbitraires que puissent paraître la dénomination des sections et la restriction du corpus d'analyse, il importe de préciser que la méthodologie adoptée découle de quelques principes de base. Celle-ci vise à démontrer que la versification de Birago Diop souffre de son apparentement avec la tradition classique française. Pour ce qui est donc du sonnet, nous constatons que tant par le mètre utilisé, que par la combinaison des rimes, il n'honore guère la tradition de référence. Par ailleurs, dans la seconde série de poèmes où l'on retrouve toujours la même délectation du vers français, l'audace est conduite à un point extrême avec des pratiques pour le moins contre-nature.

Le choix des trois textes dont nous allons nous servir pour conduire notre analyse, s'est opéré suivant les critères de sous-genre, de types de mètres et de la combinaison des rimes.

2.2.1.1. *La structure des rimes dans les sonnets*

2.2.1.1.1. *Exposé exhaustif de la structure matérielle des rimes*

“Liminaire” (7): abab-abab-ccddcd

“Crépuscule” (12): abab-baba-cdcddc

“Agonie” (20) : abab-cdc-d-eefggf

“Fin d'année” (21): abba-abba-ccddcd

“Refuge” (24) : abba-baab-cdcdee

“Quiescence” (27): abba-abba-cddcee

“À quoi tient l'amour” (32): aabb-ccdd-effegg

1 – “L'Incube ira embrasser les icônes” (37) : abba-abba-cdcddc

2 – “Comme un pâtre qui souffle dans sa syringe” (38) : abba-abba-cdcdee

3 – “Je noircirai les blanches dents au bétel” (39): abab-abab-cd-cd-dc

4 – “Quel bedeau saoul martèle ce carillon” (40): abba-abba-ccddcd

5 – “La Note figée au-dessus du Théorbe” (41): abab-abab-cdcddc

6 – “Ensorceleur le charme s'était rompu” (42): abba-abba-ccdddc

- “Sympathie” (47): abab-abab-ccdd-dc
 “Lassitude” (48): abab-abab-cdcdee
 “Baume” (49): abba-abba-ccdeed
 “Quête vaine” (50): abba-abba-cddccd
 “Saint-Louis” (53): abab-abab-ccdede
 “Espoir” (54): abab-baba-ccacca
 “Animisme” (55): abba-baab-cddcee
 “Dialogues” (56): abab-abab-ccdeed
 “Plage” (57): abab-abab-cdcddc
 “Désert” (58): abab-baba-cdcdee

2.1.1.2. *Examen de la structure matérielle des rimes dans le poème “Liminaire” (7)*

	Le nombre de syllabes	Le genre des rimes	L'ordre des rimes	Sonorité de la fin des vers	Composantes des rimes	Nombre de sons en commun
Des Yeux m'ont regardé dont maintenant je doute,	12 syllabes	féminine	a	[dut]	[ut]	2 phonèmes
Des Yeux très lourds, des Yeux très las, des Yeux très doux.	12 syllabes	masculine	b	[du]	[u]	1 phonème
Des Voix ont murmuré, qui depuis, furent toutes,	12 syllabes	féminine	a	[tut]	[ut]	2 phonèmes
Des Voix mortes ailleurs et que j'entends partout.	12 syllabes	masculine	b	[paRtu]	[u]	1 phonème
LUEURS qui jalonnez mon hésitante Route,	12 syllabes	féminine	a	[Rut]	[ut]	2 phonèmes
LEURRES des Jours partis vers je ne sais plus où,	12 syllabes	masculine	b	[u]	[u]	1 phonème
Souvent, me retournant, je les cherche et j'écoute:	12 syllabes	féminine	a	[zekut]	[ut]	2 phonèmes
Leurs Echos, leurs Reflets, m'arrivent-ils de vous?	12 syllabes	masculine	b	[vu]	[u]	1 phonème

Des Bouches ont souri, mais sur d'autres Visages,	12 syllabes	masculine	c	[vizai]	[ai]	2 phonèmes
Et des Corps ont passé laissant dans leurs Sillages	12 syllabes	masculine	c	[sijai]	[ai]	1 phonème
Des Traces qui plus tard hantèrent d'autres Corps	12 syllabes	masculine	d	[k_R]	[ʔR]	2 phonèmes
LUEURS qui jalonnez mon hésitante Route,	12 syllabes	masculine	d	[ak_R]	[ʔR]	2 phonèmes
LEURRES des Jours partis vers je ne sais plus où,	12 syllabes	masculine	c	[pReza]	[ai]	1 phonème
Souvent, me retournant, je les cherche et j'écoute:	12 syllabes	masculine	d	[m_R]	[_R]	2 phonèmes

Avant l'examen de la combinaison des rimes, il convient de reconnaître à Birago Diop le mérite d'avoir respecté la règle de l'alternance des rimes masculines et féminines dans le sonnet. Nous savons d'ailleurs combien ce principe a été érigé en dogme immuable à partir du XVII^e siècle pour une raison d'harmonie en évitant l'impression désagréable créée par l'uniformité dans la succession d'un seul type de syllabe accentuée ou de syllabe non accentuée. Maurice Grammont ne dit pas autre chose, lorsque, s'inscrivant dans la même vaine il indique:

Pour y remédier certains poètes eurent l'idée, dès la fin du X^e siècle, de faire alterner régulièrement les rimes féminines avec les rimes masculines; puis, au XVI^e siècle, Ronsard érigea ce procédé en règle pour toute la poésie moins les poèmes lyriques en strophes; enfin Malherbe en fit une règle absolue pour toute notre versification. De cette manière on obtint la variété continuelle des rimes à coup sûr et mécaniquement. (Grammont, 1965/03: 35)

À l'examen du sonnet de Diop sous cet angle, on pourrait dire que le poète reste sensible à l'élément du rythme de la poésie occidentale. Comme les artistes du XIX^e siècle français cependant, il prend quelque

liberté vis-à-vis de la norme, confirmant à l'occasion l'héritage dû à son modèle Mallarmé⁹.

2.2.1.2. La combinaison des rimes dans le sonnet de Birago Diop

2.2.1.2.1. Cadre général de la combinaison des rimes dans le sonnet: rappel

La tradition métrique occidentale friande du sonnet résume la structure des rimes de ce type de poème à trois schémas de base qui n'ont jamais eu la prétention d'être figés. Ce sont le sonnet italien, le sonnet français et le sonnet élisabéthain. Avant l'examen à proprement parler du sonnet "diopien", il nous paraît important d'en rappeler les grands principes au service de la mémoire.

– **Le sonnet italien** qui se compose de deux rimes embrassées au niveau des deux quatrains, de rimes plates dans les deux premiers vers du sizain et de rimes embrassées au niveau des quatre derniers vers de ce même sizain: **ABBA - ABBA - CCDEED**.

– **Le sonnet français** qui se présente sous une forme identique au sonnet italien dans les deux quatrains ainsi qu'au niveau des deux premiers vers du sizain. À la différence du sonnet italien cependant, à la fin du sizain, les quatre derniers vers constituent une série des rimes croisées présentant le schéma suivant: **ABBA - ABBA - CCDEDE**.

– **Le sonnet élisabéthain** est aussi dénommé *sonnet anglais* et dans une certaine mesure, avec quelques variantes, *sonnet shakespearien*. Il s'ouvre en général sur des rimes croisées dans les deux quatrains et dans les quatre premiers vers du sizain. Seuls les deux derniers vers se présentent alors sous la forme de rimes plates: **ABAB - ABAB - CDCDEE**. Dans le modèle shakespearien, l'on constatera un schéma composé de trois strophes et d'un distique: **ABAB - ABAB - CDCD - EE**.

2.2.1.2.2. Critique de la combinaison des rimes dans le sonnet de Diop

À l'examen de la combinaison des rimes dans le sonnet classique, il apparaît clairement que le sonnet de Birago Diop se veut libre par rapport aux modèles canoniques, à l'exception bien sûr des poèmes "Lassitude" (48) dont la structure est conforme au modèle élisabéthain:

⁹ Grand créateur du XIXe littéraire français, Stéphane Mallarmé se lance parfois dans la provocation en s'attaquant à la structure syntaxique du texte (cf. *Un coup de dés...*). Comme nombre d'artistes de son époque, Mallarmé ne se prive jamais d'imprimer sa marque personnelle au sonnet en déstructurant le cadre habituel de la rime.

abab-abab-cdcdee et “Baume” (49) correspondant au schéma italien: **abba-abba-ccdeed**.

Quant aux poèmes “Saint-Louis” (53): **abab-abab-ccdede** et “Comme un pâtre qui souffle dans sa syringe” (38): **abba-abba-cdc-dee**, ils se caractérisent par une combinaison de deux modèles chacun. L’un est construit sur le modèle élisabéthain dans les quatrains et le modèle français dans le sizain; l’autre sur le modèle italien ou français au niveau des quatrains et le modèle élisabéthain dans le sizain.

Dans les autres cas de figures, le poète manifeste une certaine liberté par rapport aux contraintes du genre. Cette tendance sera plus accentuée au niveau de la seconde partie de la typologie des textes examinés. Mais avant de passer à cette autre étape, relevons un fait remarquable dans le sonnet de Diop.

En effet, le sonnet en tant que genre poétique à forme fixe admet d’ordinaire cinq types de rimes. Or, il nous est ici donné de voir la réduction de cette échelle à quatre comme c’est le cas dans les textes: “Liminaire” (7), “Crépuscule” (12), “Fin d’année” (21), 1 – “L’Incube ira embrasser les icônes” (37), 3 – “Je noircirai les blanches dents au bétel” (39), 4 – “Quel bedeau saoul martèle ce carillon” (40), 5 – “La Note figée au-dessus du Théorbe” (41), 6 – “Ensorceleur le charme s’était rompu” (42), “Sympathie” (47), “Quête vaine” (50), “Plage” (57). Ce chiffre est réduit à trois au niveau du poème “Espoir” (54) (**abab-baba-ccacca**).

Comme on le voit, le poète restreint l’amplitude du rythme dans ces différents textes. À la différence de cette série, il se dévoile une catégorie de textes où la surenchère des rimes apparaît évidente. Nous y relevons sept types de rimes (cf. “Agonie” (20): **abab-cdcd-eeffggf** et “À quoi tient l’amour” (32): **aabb-ccdd-effegg**). Ce qui nous autorise à penser que le poète a ainsi voulu accroître l’amplitude du champ rythmique malencontreusement vicié dans la catégorie précédente. Le rythme gagne ainsi en variété et nécessairement en efficacité harmonique. On rencontre de ce point de vue toutes les combinaisons de rimes dans le recueil: rimes plates ou rimes suivies, rimes croisées et rimes embrassées.

2.2.1.2.3. *Qualité de la rime dans le sonnet de Diop*

Pour l’étude de la qualité des rimes et dans le souci d’aboutir à des conclusions prenant en compte l’ensemble des sonnets composés par Birago Diop, nous avons estimé nécessaire d’élargir le champ d’exploration aux poèmes “Agonie” (20) et “Saint-Louis” (53).

“Liminaire”

[u-t]; [u]; [u-t]; [u]

[u-t]; [u]; [u-t]; [u]

[a-?]; [a-?]; [ʔ-R] / [ʔ-R]; [a-?]; [ʔ-R]

“Agonie”

[ô-d]; [a]; [ô -d]; [a]

[-i]; [e]; [-i]; [e]

[u-R]; [u-R]; [a-k-l] / [j-i-R]; [j-i-R]; [a-k-l]

“Saint-Louis”

[i-v-R]; [ô]; [i-v-R]; [ô]

[l-i-v-R]; [i- ô]; [l-i-v-R]; [i- ô]

[y]; [y]; [v-ð-n-i-R] / [a-?]; [v-ð-n-i-R]; [a-?]

Nombre de phonèmes en commun

2ph/1ph/2ph/1ph¹⁰

2ph/1ph/2ph/1ph

2ph/2ph/2ph/2ph/2ph

Nombre de phonèmes en commun

2ph/1ph/2ph/1ph

2ph/1ph/2ph/1ph

2ph/2ph/3ph/3ph/3ph/3ph

Nombre de phonèmes en commun

3ph/1ph/3ph/1ph

4ph/2ph/4ph/2ph

1ph/1ph 5ph/2ph/5ph/2ph

De l'analyse de la qualité des rimes, il ressort que le poète recourt à une vaste palette. On peut donc rencontrer dans son sonnet des rimes pauvres¹¹, des rimes suffisantes¹² et des rimes riches¹³ (3 phonèmes; 4 phonèmes; 5 phonèmes; etc.)

Justifiant l'emploi des rimes riches dans la poésie française, Maurice Grammont écrit:

Lorsque les rimes ne se suivent pas deux à deux, elles ont besoin d'une sonorité plus pleine, d'une netteté plus frappante que lorsqu'elles sont plates; il ne faut pas que la rime annoncée soit assez vague pour qu'on l'ait oubliée quand vient celle qui lui répond. (Grammont, 1965/03: 38)

Composé sous une forme musicale, ce poème offre l'avantage d'une partition en quatre refrains et trois couplets. Au plan de la combinaison des rimes, le schéma est immuable au niveau des refrains mais avec quelques variantes dans les couplets. L'identité sonore se résume en général à une combinaison d'un à deux phonèmes dans la deuxième et la sixième strophe. Elle reste constante à deux phonèmes dans la strophe centrale, c'est-à-dire la quatrième. Dans les refrains au contraire,

¹⁰ Le sigle “ph” est ici employé comme une abréviation du substantif “phonème”. Il est précédé d'un chiffre qui indique le nombre de phonèmes entrant en ligne de compte dans la combinaison des rimes.

¹¹ On dit d'une rime qu'elle est pauvre quand l'identité sonore de la fin des vers considérés repose sur une seule et unique sonorité ou phonème.

¹² Une rime est dite suffisante lorsque l'identité sonore porte sur deux éléments en commun entre la fin des vers concernés.

¹³ La notion de rime riche sera appliquée à tout ensemble de vers dont l'identité sonore de fin est basée sur au minimum trois phonèmes.

le rythme langoureux est soutenu par l'alternance entre un phonème et quatre phonèmes.

Au niveau de l'architecture de base des rimes, il convient également de relever une harmonie en symétrie de part et d'autre de l'axe central que constitue la quatrième strophe.

2.2.2. *Bref commentaire des résultats obtenus*

Il importe avant tout commentaire de préciser que la structure des rimes dans le sonnet établit un cadre référentiel pour une définition générale du mode de combinaisons des rimes dans la versification française, du moins parce que c'est à celle-ci que nous nous référons dans les limites de la présente analyse. Si l'on tient à cette codification classique, l'on devrait en principe se garder de franchir cette barrière de prescription. Suivant les effets recherchés cependant, plusieurs poètes ont souvent démontré leur capacité à élargir l'éventail des rimes, comme c'est le cas dans le recueil soumis à notre analyse.

Ainsi, alors que dans certains textes la portée de la rime se limite à cinq combinaisons comme dans le cadre classique: "Vision" (11): **ababababa**, "Accords" (67-68): **ababa-ccbabab-ccababa-dddd-baccababa**, "Le chant des rameurs" (69-70): **abab-ccdc- abab-eedede-abab-ccdc- abab**, "Présage" (83): **abba-cccc-dddd**, dans la majorité des cas, l'on assiste à une vaste amplitude du rythme se traduisant par une extrême variété des rimes. Ce qui donne l'impression, à certaines occasions, d'un jeu de camouflage où le poète abandonne le lecteur.

Dans son système prosodique, le poète recourt également à l'anaphore¹⁴ comme élément constitutif du rythme. C'est le cas dans "Liminaire" (*des yeux*)¹⁵, (*des voix*); "À quoi tient l'amour" (*aux*); "Fidélité" (*qui*), (*moi*); "Animisme" (*quand*); "Abandon" (*dans*); "Souffles" (*ils sont dans*); "Viatique" (*de sang*); "Vanité" (*quel*), (*quand*), (*si nous*); "Incantation" (*ouvre*); "Présage" (*un soleil tout nu*), (*verse des flots*).

En outre, les poèmes "Souffles" et "Le chant des rameurs" s'organisent sous la forme de chansons composées de couplet et des refrains bien cadencés.

¹⁴ Dans le glossaire de son ouvrage, Michèle Aquien définit l'anaphore comme étant une "répétition d'un même mot ou d'une même expression en début de vers ou en début de phrase dans une suite de vers ou de phrases" (1993 : 121). L'effet stylistique de l'anaphore est de consacrer, s'il en était besoin, une sorte d'harmonie répétitive.

¹⁵ Nous avons mis entre parenthèses les mots et expressions faisant office d'anaphores dans les poèmes identifiés.

De manière fort subtile, il se profile aussi dans cette volonté de production du rythme l'anadiplose¹⁶: “Misère” (... *un rêve / un rêve...*); “Souffles” (... *s'entend / entends...*) “Accords” (*Rudes, dures / Dures, rudes*); “Viatique” (... *des ancêtres / des ancêtres...*; ... *trois doigts / trois doigts...*; ... *de sang / de sang...*; ... *aux vents du / aux vents du...*).

Le lexique riche en éléments extraits de l'environnement africain participe de manière fort intéressante au rythme. Exemple: “Sur les tam-tams maudits” in “Abandon” (61 à 63).

En fin de compte, le mode de production du rythme participe du métissage entre la culture noire et la culture occidentale ou, plus précisément, la culture française. On ne saurait cependant nier le fait que cette tentative se noie dans un magma caricatural où l'on surprend le poète en train de patauger dans un piège formel: l'imitation de la structure matérielle du poème classique français.

Il s'avère dès lors difficile d'aller à l'essentiel de la substance de l'œuvre dans la mesure où il apparaît tout à fait impossible de franchir en toute tranquillité la matérialité du poème.

Conclusion

Si Birago Diop n'a pas connu la même gloire que son concitoyen Léopold Sédar Senghor, il n'en demeure pas moins que jamais de texte n'aura eu autant de succès auprès des écoliers africains que ses “Souffles” et “Le chant des rameurs”. Et quatre-vingt et un ans après la composition de son premier poème, c'est tout comme si, à l'instant même, le poète nous conviait aux agapes de l'Afrique traditionnelle.

Il n'est pas vain de dire que Birago Diop est, parmi tous les poètes africains d'expression française, le seul qui puisse se réclamer à la fois de la pure tradition française et de la poésie africaine de tradition orale.

Très en avance sur Senghor, il adapte la philosophie du métissage culturel au vers en y infusant le souffle traditionnel africain tout en se conformant à la pure tradition métrique française. Son refus d'adopter la nationalité française au moment du choix capital devrait en faire réfléchir plus d'un sur son attachement à son pays natal, le Sénégal, ainsi qu'à son continent, l'Afrique.

¹⁶ Patrick Bacry définit l'anadiplose comme une “répétition d'un élément identique à la fin d'un membre d'une structure et au début du membre suivant” (Bacry, 1993: 279), c'est-à-dire, pour ce qui est de l'analyse ici conduite, entre la fin du vers et le début du vers suivant.

Références bibliographiques

- AQUIEN, Michèle (1993) *La versification appliquée aux textes*, Paris, Nathan.
- BACRY, Patrick (1993) *La stylistique*, Paris, Belin.
- CATACH, Nina (1968) *L'orthographe française à l'époque de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz.
- CÉSAIRE, Aimé (1939) *Cahier d'un retour au pays natal* in revue *Volontés*. Paris, Présence Africaine. (1983).
- DAMAS, Léon-Gontran (1937) *Pigments*, Paris, Présence Africaine, (2003).
- DIOP, Birago (1960) *Leurres et lueurs*, Paris, Présence Africaine. (1967).
- DIOP, David (1956) *Coups de pilon*, Paris, Présence Africaine. (1973).
- GRAMMONT, Maurice (1965) *Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin. (2003).
- KESTELOOT, Lilyan (1976) *Anthologie négro-africaine*, Paris, Marabout.
- KRISTEVA, Julia (1974) *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.
- MALLARME, Stéphane (1945) *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- MAUNICK, Édouard (1964) *L'essentiel d'un exil*, Paris, Présence Africaine.
- MAUNICK, Édouard (1964) *Les manèges de la mer*, Paris, Présence Africaine.
- TOWA, Marcien (1980) *Léopold Sédar Senghor: Négritude ou Servitude?*, Yaoundé, Clé.