

L'EXILÉ DE TOUTE PART
SUIVI DE
LA POÉTIQUE NÉGRO-AFRICAINE DE L'EXIL

Patrice NTA FATIRO

**Thèse soumise à la Faculté des Études supérieures et postdoctorales dans le cadre
des exigences du programme de Maîtrise ès arts (Lettres françaises : M.A.)**

Département de français

Faculté des Arts

Université d'Ottawa

© Patrice Ntafatiro, Ottawa, Canada, 2011

RÉSUMÉ

Grâce à une réflexion sur ma création poétique, cette thèse exploite « la poétique négro-africaine de l'exil » à travers cinq recueils de Césaire, Kayóya, Senghor et Tshitungu Kongolo.

D'une part, mon recueil extériorise les joies et les peines du Burundi précolonial, colonial, postcolonial et d'un exilé francophone au Canada largement anglophone. Mes exigences esthétiques sont, premièrement, l'emploi des figures de style pour que mes poèmes soient des paroles plaisantes au cœur et à l'oreille. Deuxièmement, chaque poème véhicule une poly-isotopie. Troisièmement, pareil à mon identité hybride, mon recueil est un mariage de la poésie des vers courts français et des unités discursives burundaises.

D'autre part, mon analyse critique examine la manière dont le poète exilé idéalise le pays perdu et suggère des réserves face au pays hôte qui lui impose une nouvelle identité. Ensuite, mon analyse révèle que l'écriture poétique est en elle-même un exil.

REMERCIEMENTS

Je tiens vivement à remercier M. Kasereka Kavwahirehi d'abord, pour avoir accepté de me diriger, ensuite, pour les conseils qu'il m'a prodigués tout au long de ce travail et, enfin, pour l'engagement professionnel dont il a fait montre en tant que professeur.

Mes remerciements sont adressés à Madame Mawy Bouchard, professeure de l'Université d'Ottawa qui, ayant lu mon recueil, *Rêve et réalité*, pour des fins de publication, profita de l'occasion pour me suggérer une maîtrise en création.

Mes remerciements vont à l'endroit des personnes qui me sont chères, Mesdames Godelieve Binyōngōri et Donavine Bucúmi, la première, ma mère, pour m'avoir donné le sens du dépassement de soi et la seconde, mon épouse, pour son inaltérable soutien.

Je remercie mes enfants, Marie De Schoenstatt Būntubwîmâna, Marie Du Cénacle Būmwemâna et Parfait Représentant Bonwa pour l'inspiration qu'ils m'ont fournie sans s'en rendre compte de par leur innocence mêlée à la curiosité de toute âme encore pure.

Je remercie Ndimurirwo Michel, Pascal Nzēyimâna, Basile Hakizimâna, Pascaline-Vestine Habonimâna et Nkēzahizi Benoît pour avoir dignement assuré mon bien-être.

Je remercie l'Abbé Emmanuel Nīcimpāye qui a rendu possible mon retour aux études.

Je remercie les ritualistes *Abatĩmbo* du Sanctuaire des Tambours sacrés de *Gishōra* pour m'avoir appris à jouer à l'*Ingoma*.

Je remercie Mesdames Suzanne Barakâmfitiye, Théodosie Nshīmirimâna et Messieurs Tharcisse Rutūmo, Raymond Kimanuka et Rainier Grutman pour leurs vertus et leurs enseignements inspirants.

Je remercie Ana Helena Rossi pour avoir pris du temps pour lire ma poésie.

Je remercie ces personnes pour leur contribution sans précédent : Alain Bouchard, Isidore Baráru, Gaspard Nībīzi, Omer Nsēngiyūmva et Dominique Porret.

Mes remerciements s'adressent enfin à toute personne qui, de près ou de loin, m'a aidé à élargir mes horizons tant intellectuels qu'humains.

ABRÉVIATIONS

ACHRP : *Aimé Césaire : Un homme à la recherche d'une patrie*

AR : *Anthologie rundi*

DRF : *Dictionnaire rundi-français*

EDM : *Entre deux mondes*

Gn : Genèse (**Bible**)

HN : *Hosties noires*

Jn : Jean (**Bible**)

AMCL : *Les Armes miraculeuses de Césaire : Une lecture critique*

LAM : *Les Armes miraculeuses*

Lc : Luc (**Bible**)

JACL : *Les jardins d'Aimé Césaire : Lecture thématique*

LFDS : *Les figures de style*

Mt : Matthieu (**Bible**)

PC : *Poésie complète*

PNAS : *Poésie de la Négritude : Approche structurale*

QMFÉ : « Quand un ... manquant fait écrire, ou le blues d'un Congolais sous la plume belge »

RDC : République démocratique du Congo

CSPA : *Césaire et Senghor : Un pont sur l'Atlantique*

STP : *Sur les traces de mon père*

TB : *Tanganyika Blues*

FEFF : *Femmes et exil : Formes et figures*

TALAE : *Tendances actuelles de la littérature africaine d'expression française*

GLOSSAIRE DES TERMES D'ÍKIRŪNDI

Ababirigi' mu kūza /a-ba-birigi-mu-(u)-ku-əz-a/, [aβaβiRigi mu kuuza] 1. (« L'Arrivée ou La Venue des Belges »). 2. Un poème lyrique de Emmanuel Nkēshimāna (?-1996). Ce poème s'inspire du combat des Belges contre les Allemands en 1918 au Burundi et de l'assassinat du dernier colon allemand *Bigīngo* abattu à coup de révolver par le Belge *Rujugúma* sur les rives de la rivière *Rūrú* dans la province de *Cānkuzo*.

Abagánwa /a-ba-gan-u-a/, [aβagánwa] 1. Des princes. 2. Des personnes respectables et honnêtes (*Abapfāsóni*). 3. Des personnes à qui on recourt (*DRF*, 101b).

Abahānza /a-ba-hāng-i-a/, [aβahāanza] 1. Des personnes issues du clan des *Abahānza*. « Autrefois, ils étaient chargés de veiller à la propreté du kraal du roi. On choisissait dans ce clan les échansons et les chasseurs du roi » (*DRF*, 144b).

Abahíma /a-ba-hím-a/ [aβahíma] 1. Des personnes issues du clan *Abahíma*. « Abahima est un groupe de lignages comprenant une trentaine de familles dont sept très bonnes, dix bonnes et quatorze ou quinze mauvaises » (*DRF*, 160b).

Abahútu /a-ba-há-(u)-tu-u/ ou /a-ba-hútu/, [aβahútu] 1. Une ethnie du Burundi qui compte 84% de la population. 2. Des valets. 3. Des subalternes dans la hiérarchie sociale (*DRF*, 183a).

Abajíji /a-ba-jîj-i/, [aβajíiji] 1. Des personnes issues du clan *Abajíji*.

Abajiji est une famille des Hutu considérée comme bonne. Les Jiji se sont policés par leurs charges honorables à la cour du Mwami, et par leurs alliances avec les grands. Ils ont adopté les habitudes des Tutsi. Les gardiens des tombes royales étaient choisis parmi les Jiji et ce sont eux aussi qui [...] avaient la garde des troupeaux royaux. Ils conservaient les tambours royaux dont ils étaient les seuls fabricants autorisés et eux seuls étaient habilités à les battre. Les devins Jiji restaient à la cour royale et dictaient aux Bami et Ganwa la voie qu'il fallait prendre pour la bonne administration du pays. Le Mwami et les Ganwa ne pouvaient rien ordonner ni exécuter sans leur avis favorable. À l'occasion du mariage des princes, les Jiji servaient d'échansons. Dans l'administration du pays, les sous-chefs étaient souvent choisis parmi les Jiji. C'était une famille fort importante et qui provoquait souvent des guerres civiles (*DRF*, 201b).

Abāntu mwēse /a-ba-əntu-mu-ēse/, [aβaantu mwéése] 1. Vous tous.

Abapfāsóni /a-ba-pfú-a-(i-ri)-són-i/, [aβapfāasóni] 1. (Langage soutenu) Les femmes. 2. Des personnes respectables et honnêtes. 3. Les beaux-fils. 4. Des princes de sang.

Abaraganyi /a-ba-rag-an-yi/, [aβaRagaŋi] 1. Les parrains et les marraines. 2. Les personnes devant qui des gens s'engagent, formalisent leurs promesses ou officialisent leur convention. 3. Des personnes qui s'engagent dans un accord.

Abashīngantāhe /a-ba-shīng-a-(i)-n-tāh-e/, [aβašīŋantaáhe] 1. (Magistrats, notables, conseillers, arbitres, assesseurs, juges) Les personnes revêtues de l'autorité judiciaire. 2. Des vieux ou des personnes âgées, hommes d'expérience.

¹ Quelques définitions du glossaire proviennent de F.-M. RODEGEM, *Dictionnaire rundi-français*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 1970. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DRF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Abatĩmbo /a-ba-tĩmb-o/, [aβatiimβo] 1. Les Tambourinaires sacrés du Burundi qui transmettent de génération en génération ce rite depuis le XIV^e siècle. 2. Un des clans de l'ethnie *Abahútu* du Burundi.

Abatũtsi /a-ba-tũts-i/, [aβatuutsi] 1. Une ethnie du Burundi qui compte 14% de la population. 2. (Autrefois) Des pasteurs appartenant à la classe sociale supérieure (DRF, 517a). 3. (Au figuré) Une personne rusée et réservée.

Abátwa /a-ba-twá/, [aβátwa] 1. (Autrefois) Des pygmoïdes appartenant à la classe sociale inférieure (DRF, 518a). 2. Une ethnie du Burundi qui compte 1% de la population.

Agasĩmbo /a-ka-sĩmb-o/, [agasiimβo] 1. (Péjoratif mélioratif diminutif) Un saut. 2. Une danse masculine traditionnelle et acrobatique où des danseurs tournent comme des toupies. Les artistes font une torsion arrière au niveau des hanches de façon qu'ils touchent le sol des mains par l'arrière tout en tournoyant. Ils portent un pagne en fibres de raphia ou du sisal et des grelots fixés aux chevilles qui leur permettent de rythmer leurs pas. Ils ont aussi un toupet de feuilles de plumes fixées sur la tête. On les retrouve à *Makamba*, au sud-est du Burundi. Une danse similaire se retrouve au Brésil. 3. (Péjoratif mélioratif diminutif) Un petit panier fait à partir des écorces des herbes dites *urwãmfu*, *intáretáre*, *urupfũnzo* ou à partir des fibres du sisal. 4. Amulette, talisman porté par le onzième enfant (DRF, 441a).

Ahabónimãna /a-ha-bón-(a)-i-mãn-a/, [ahaβónimãana] 1. Un lieu (situation) où Dieu seul voit et/ou oriente. 2. Nom donné à l'enfant dont la mère a failli mourir en couche.

Ahagáze /a-hag-ár-ye/, [ahagáze] 1. Qui se tient debout. 2. Qui avance avec sûreté. 3. Qui se porte bien. 4. Qui est bien.

Akazi k'ĩ bukúru kĩca uwĩcaye /a-ka-zi-ka-a-i-(u)-bu-kúr-u-ka-ic-a-u-u-ic-ar-ye/, [akazi kíβukúRu kiitʃuwiitʃaje] « Chez le maître, on fait semblant de travailler on ne s'assoie pas ». Ce dicton est apparu au Burundi vers les années 1900 lors des travaux forcés de la construction des routes et des résidences des colons.

Amáhwa /a-ma-hú-a/, [amáhwa] 1. Des épines.

Amakúru máki ? /a-ma-kúr-u-ma-kí/, [amakúRu máki] (Littéralement : Quelles nouvelles ?) Comment allez-vous ?

Bagábo /(a)-ba-gab-o/, [βagáβo] 1. Hommes ! 2. Jeunes gens!

Abarũdikazi /a-ba-rũnd-i-a-ka-zi/ ou /a-ba-rũnd-i-(u-mu)-kázi/, [aβaRuúndikazi] 1. Les femmes du Burundi. 2. Les Burundaises au sens vocatif.

Barũdikazi /(a)-ba-rũnd-i-a-ka-zi/ ou [(a)-ba-rũnd-i-(u-mu)-kázi], [βaRuúndikazi] 1. Des Burundaises dont on connaît rien, des étrangères (au pays, au clan ou au lignage). 2. Quant aux Burundaises.

Bashĩngantãhe /(a)-ba-shĩng-a-(i)-n-tãh-e/, [βaʃiĩngantaáhe] 1. Juges ! 2. Sages ! 3. Vieux ! (dans le sens de respect).

Bayāganákāndi /*(u-mu-a)-ba-yāg-a-n(a)-a-ká-əndi/*, [βajaaganákaándi] Un poète burundais qui évolue dans la province de *Gitéga* et, lors de la guerre civile de 1993-2005, s’est montré le flambeau des Burundais à travers le poème « *Aho hāri kēra* » (« Ce fut une période paisible » ou « Cette époque paisible est révolue »). À travers ce poème, Bayāganákāndi fustige les Burundais qui, lors de la guerre civile (1993-2005), avaient transformé le pays en abattoir humain de façon que *Bujūmbura*, ville de prédilection, devînt « la capitale de la Servitude » et d’exécution massive : « *Ehe uwugīye i Bujūmbura agira ngo : “Ndajākaye ngīye i Buja”* ». « Regarde ! Tout Burundais qui se rend à Bujumbura se dit avec amertume : “Je m’asservis parce que je me rends dans la Capitale de la Servitude et la mort.” ».

Bibgīrwa bēnshi bikūmva bēnévyo /*bi-bgīr-u-a-ba-ínshi-bi-ka-úmv-a-ba-éne-bi-ó/*, [βibgiigwa βeénshi βikuumva beénevjó] Le vrai message du discours n’est compris que par ceux à qui il est destiné.

Budigóma Ndayú mugāra /*(u-mu)-bu-digóm-a-(u-mu)-n-da-(i-a)-u-mu-gār-a/*, [βudigóma ndayú mugāra] Nom de mon oncle – *Ndayú mugāra* Gervais (1914-1996) –, un Guérisseur respecté. Il est mort dans la guerre civile du Burundi.

Buhānza /*(u)-bu-hāng-i-a/*, [βuháanza] 1. Une des six sous-collines (*Buhānza*, *Mukóbe*, *Mutóbo*, *Mwēndo*, *Nyakarāmbó* et *Nyarunazi*) de la colline *Kiremēra* où ma mère est née. 2. Outre *Ruhānza* (Cf. *Kiremēra*), *Buhānza* est un autre territoire sur lequel vivent *Abahānza* de *Giheta*.

Giheta /*(i)-ki-het-a/*, [giheta] 1. Une des onze communes (*Bugēndana*, *Bukirasāzi*, *Burāza*, *Giheta*, *Gishūbi*, *Gitéga*, *Itāba*, *Makébuko*, *Mutāho*, *Nyarúsānge* et *Ryānsoro*) de la province de *Gitéga*. 2. Une des trois zones (*Giheta*, *Kabānga* et *Kiriba*) de la commune *Giheta*. 3. Une localité de la sous-colline *Nyarugōngo* de la colline de recensement *Bihoróro* dans la commune de *Giheta*..

Gishōra /*(i)-ki-shōr-a/*, [giʃooRa] 1. Une des trois sous-collines (*Gishōra*, *Kámáhwa* et *Kāmpānga*) située à onze kilomètres de la paroisse de *Giheta* vers l’Est et treize kilomètres de la ville de *Gitéga* vers le Nord-Ouest ? C’est là où *Abatīmbó* de *Giheta* jouent à l’*Ingoma*. 2. Région où des tubercules prolifèrent.

Gitabo /*(i)-ki-tab-o/*, [gitaβo] 1. Un arbre sous lequel les Burundais priaient *Imāna* avant l’arrivée des Blancs. 2. Un lieu de culte aux esprits des ancêtres morts.

On y plante trois arbres : *umumānda* (*Ficus ovata* Vahl.), *umurīnzi* (*Erythrina abyssinica* Lam.) et *umugómbé* (*Chenopodiaceae* sp.). On y étend une litière d’herbes *umusēzero* et on y place une cruche de bière dédiée à *Kirānga*. Pour terminer l’installation, on fait des libations et on asperge le tout. Plus tard, le père de famille ira faire des libations rituelles *gutérekēra* devant le *ficus*. L’Écorce provenant de cet arbre ne pourra être enlevée que par un initié de la secte de *Kirānga* (*igishēgu*). L’habit que l’on fera de cette écorce ne pourra être porté que par un initié. A lui la charge d’entretenir le *gitabo*. Le devin peut prescrire à certains d’établir un *gitabo* dans leur kraal. Pratiquement, le fait tout qui le désire ou le juge utile. Dans certaines régions on gardait un mouton blanc dans le *gitabo* (DRF, 463a).

Gitéga /*(i)-ki-tég-a/*, [gitega] I.1. Une des dix-sept provinces (*Bubānza*, *Bujūmbura* Mairie, *Bujūmbura Rural*, *Burúri*, *Cānkuzo*, *Cībitōki*, *Gitéga*, *Kārūzi*, *Kayānza*, *Kirūndo*,

Makâmba, Murâmvya, Muyinga, Mwâro, Ngôzi, Rutana et Ruyigi) du Burundi et la plus peuplée. Lors de la colonisation allemande et belge, *Gitéga* fut la capitale du Burundi. II. 1. Une des deux sous-collines (*Gitéga* et *Rwizîngé*) de la colline de recensement *Rwizîngé* de la commune *Gashikânwa* dans la province de *Ngôzi*. 2. Une de deux sous-collines (*Gitéga* et *Mufigi*) de la colline *Mufigi* de la commune *Kirêmba* dans la province de *Ngôzi*

Hâ gutúka umukúru wôsiga umúgaye /ha-a-ku-túk-a-u-mu-kúr-u-u-o-síg-a-u-mu-gár-ye/, [haa gutúkumukúRu wôsigungumúgaye] Au lieu d'insulter une autorité, dénigre-la dans ton cœur.

Ibise /i-bi-se/ [iβise] 1. Des contractions d'une femme en travail avant l'accouchement. 2. Désirs ardents, de folles envies (*DRF*, 403a).

Ibishusho /i-bi-shush-o/, [iβiʃuʃo] 1. Des statuts 2. Des dessins. 3. (Au figuré) Des personnes tellement maigres et raides comme des figurines ou des statuts.

Ikibira /i-ki-bir-a/ [ikiβiRa] 1. La forêt naturelle qui couvre toute la Crête Congo-Nil. 2. Une plantation touffue. 3. Une forêt dense. 4. Une grande chevelue et mal entretenue.

Ikigogo /i-ki-gog-o/, [ikigogo] 1. Un ruisseau de Giheta. 2. Une poutre qui sert de pont. 3. (Péjoratif dépréciatif augmentatif) Une personne de grande corpulence à bout de forces à cause d'une longue maladie ou une bagarre. 4. (Péjoratif dépréciatif) a) Une chose raide, non flexible. b) Une nuée (*Ikigogo c'inzige* /i-ki-gog-o-ki-(á)-i-n-zíg-e/, [ikigogo tʃinzige] : une nuée de sauterelles [*DRF*, 117b]).

Ikirézi /i-ki-réz-i/, [ikiRézi] 1. (Figuré) Une belle femme. 2. Le premier quartier de lune. 3. « Pectoral en forme de croissant. [...] Certaines élégantes en portaient deux ou trois étages. Le *kirézi* faisait partie du costume d'apparat des danseurs royaux ». (*DRF*, 354b).

Ikirimi /i-ki-rim-ir-o/, [ikiRimiRo] 1. Une des onze régions naturelles (*Bugesera, Buragâne, Butútsi, Buyenzi, Buyogoma, Bwêru, Imbo, Kirimiro, Kumoso, Mugâmba, Mumirwa.*) du Burundi caractérisée par la culture vivrière, le café arabica et l'art. 2. (Péjoratif dépréciatif augmentatif) Des champs non plaisants à voir à cause des intempéries. 3. (Péjoratif dépréciatif augmentatif) Une boue restée ou collée sur la jambe de la personne qui fait le labour.

Ikirundi /i-ki-ründ-i/, [ikiRuúndi] 1. La langue maternelle, nationale et officielle du Burundi. 2. (Au Péjoratif dépréciatif augmentatif) Un Burundais. 3. À l'intérieur du Burundi. 4. (Péjoratif dépréciatif augmentatif) Le tibia.

Ikirunfrançais : 1. Une « langue » qui n'est ni le français ni *ikirundi* mais constituée du lexique de ces deux langues dans une même proposition.

Imâna /i-(n)-ma(a)n-a/ ou /i-(n)-mân-a/, [imána] 1. Dieu 2. La chance

Imâna ya bā-sókúru /i-mân-a-i-a-(a)-ba-a-(a)-ba-só-(a-ba)-kúr-u/, [imána ya βāsókúRu] 1. Dieu des ancêtres.

Imvyino /i-n-vyín-o/, [imvjino] 1. Chants suivis ou non des danses.

Indébe /i-n-réb-e/, [indébe] 1. Lieu clos dans lequel on s'engouffre. 2. Lieu plat dans des marécages où se rencontrent plusieurs sangsues (*imiréberébe*). 3. Nom donné aux marécages de la *Ruvyirónza* près d'*Umuremēra*, précisément au nord des sous-collines *Rutôngati* (*Ncārāmba*) et *Rwīre* (*Nyabunyovu*).

Ingoma /i-n-gom-a/, [iŋoma] 1. Tambour sacré du Burundi. Tambour sacré du Burundi. Le tambour est sculpté à partir de l'arbre dont le nom scientifique est *cordia africana*. Il est sculpté comme un mortier. Ce tronc d'arbre creusé est couvert avec la peau de vache qu'on tend avec des morceaux de bois dits *Amabêre* « les seins ». Le tambour est battu avec deux baguettes (*Imirisho*) d'une longueur de trente centimètres pour un adulte. Le jeu commence lorsque les tambours sont sur la tête. Quand les tambourinaires arrivent sur scène, ils déposent les tambours en arc de cercle tout en continuant de jouer. Chaque tambourinaire qui va exécuter sa danse est considéré comme le roi et les autres artistes, ses sujets ; d'où le respect inconditionnel. Les tambours sont de quatre ordres : *Kirotsa* (le petit Tambour qui symbolise *Imāna* des Tambourinaires qui les inspire la danse), *Inkirānya* (le tambour central ou solo), *Ibishikizo* (qui suivent le danseur) et *Amashāko* (les tambours qui maintiennent le rythme). Sauf *Inkirānya* qui est placé en retrait devant, tous les autres tambours sont disposés sur un arc de cercle. Les artistes placent *Ibishikizo* à droite et *Amashāko*, à gauche. Les gestes des tambourinaires sont, entre autres, le saut, la torsion, l'enjambement, le sermon, l'élégance, etc. 2. Règne 3. Époque 4. Départ. 6. (fruit) La partie du régime de bananes la plus développée.

Inkīngi /i-n-kīng-i/, [inkīŋji] 1. Une/Des colonne(s), un/des pilier(s), un/des socle(s). 2. Faisceau de poteaux formant les montants de l'entrée de l'enclos traditionnel. 3. Une personne ressource. 4. Une sorte d'oiseau (*Foliotocole Chrysococyx Kaas*) (DRF, 226b).

Inkōko /i-n-kōko/, [inkooko] 1. Une/des corbeilles servant d'assiettes dans le Burundi traditionnel. 2. Des plats de nourriture. 3. Un cadeau (généralement des vivres cuites) qu'on amène dans des corbeilles pour nourrir des invités dans une fête.

Inkúmi /i-n-kúm-i/, [inkúmi] 1. Une/Des adolescentes 2. Une/des filles à l'âge de se marier.

Intágohéka /i-n-ta-(a-ku)-góh-ik-a/, [intágohéka] 1. Qui ne dort jamais. 2. Un chien (à l'origine). 3. (Le nom a évolué jusqu'à ce qu'il désigne) Une personne courageuse, laborieuse.

Intöre /i-n-ta-ūr-e/, [intoóRe] 1. Une belle personne et généreuse. 2. Un danseur royal. Les danseurs *Intöre* perpétuent une danse que leur ont léguée les ancêtres. Ceux-ci, vêtus des peaux de léopard comme l'indique leur nom, célèbrent leurs exploits guerriers par des danses en mimant les combats qu'ils avaient remportés (*Abābarangwe*). Avec les guerriers *Intöre* du Burundi, la grâce masculine fait bon ménage avec l'élégance et le charme. La danse des guerriers s'exécute par groupe de trente à cinquante personnes disposées sur trois ou quatre lignes horizontales. Au coup du sifflet du meneur de groupe, les danseurs entament les premiers mouvements avec une nonchalance. C'est tout le corps qui est sollicité. Seuls les bruits du sifflet et des grelots attachés aux chevilles marquent la cadence. Comme un seul homme, les danseurs martèlent le sol. Le meneur donne le rythme. Au fur et à mesure, le piétinement devient rapide, les sons des grelots s'amplifient et brusquement tout s'arrête. C'est la fin de la première danse. *Intöre* peuvent exécuter jusqu'à quarante danses.

Itéká: /i-(ri)-têk-a/, [itééká] 1. La loi, l'ordre, l'édit, l'ordonnance. 2. La forêt des arbres sacrés. 3. Don, bienfait, faveur 4. Le respect, le prestige.

Kibógoye /i-(i)-ki-bóg-ir-ye/, [kiβógoje] Une des trente et une collines de recensement (*Bihororo*, *Bukīnga*, *Gahuga*, *Gasūnu*, *Gihēhe*, *Gisarāra*, *Gishūha*, *Gisúru*, *Kagúhu*, *Kamonyi*, *Kanyinya*, *Kibāndé*, *Kibīmba*, *Kibógoye*, *Kiremēra*, *Kiriba*, *Korāne*, *Masásu*, *Mitimiré*, *Mubúga*, *Murāyi*, *Muremēra*, *Musāma*, *Muyānge*, *Nyamúgarí*, *Nyarunazi*, *Rubarāsi*, *Ruhānza*, *Rutegama*, *Rwēru* et *Rwīngiri*) de la commune *Giheta*. *Ikigógo* sert de limite entre *Muremēra* et *Kibógoye* au niveau de *Rutōngati* (*Umwāmira*), la sous-colline où je suis né.

Kirānga /u-(u)-mu-i-ki-rāng-a/, [kiRaaŋa] 1. Le ministre qui intercédait pour les Barūndi à *Imāna*. 2. (À la cour) Une personne dont le rôle est de désigner qui doit être gratifié 3. Une femme qui se maquille le visage exagérément. 4. Une personne qui désigne le chemin à suivre (un guide, un orienteur).

Kiremēra /i-(i)-ki-rem-īr-a/, [kiRemeeRa] 1. Une des trente et une collines de recensement (Cf. *Kibógoye*) de la commune *Giheta*. 2. (Au Péjoratif dépréciatif) Nom d'un arbre d'*Umuremēra*.

Kirūndo /i-(i)-ki-rūnd-o/, [kiRuundo] 1. (Littéralement, un amas un agrégat) Une des dix-sept provinces du Burundi (Cf. *Gitéga*).

Kúba umūntu w'ámajāmbere /ku-bá-(a)-u-mu-əntu-u-(á)-a-ma-gí-a-(i-ha)-mbere/, [kuβúmuuntu wámaʒaamβeRe] Être une personne de la modernité ou de progrès.

Kúba umūntu w'ibānga /ku-bá-(a)-u-mu-əntu-u-(á)-i-(ri)-bāng-a/, [kuβúmuuntu wíβaaŋa] Être une personne honnête, une personne de confiance.

Kúba umūntu w'ítéká /ku-bá-(a)-u-mu-əntu-u-(á)-i-(ri)-têk-a/, [kuβúmuuntu wíitééká] Être une personne respectueuse.

Manāmba /i-(i)-a-ma-nāmb-a/ [manaamba] 1. (Littéral) *What is your number ?* 2. Chacune des plantations de sisals de la Tanzanie où s'exilaient les Burundais en fuyant la colonisation belge et, surtout, l'impôt de capitation.

Muremēra /u-(u)-mu-rem-īr-a/, [muRemeeRa] I. 1 Une des trente et une collines de recensement de la commune *Giheta* (Cf. *Kiremēra*) dans la province *Gitéga*. 2. Colline où je suis né. II. 1. Une des trente-trois collines de recensements (*Bigéra*, *Bitāmbwe*, *Cāgá*, *Cēndajuru*, *Gahini*, *Gatika*, *Gitémezi*, *Kavúmu*, *Kididiri*, *Kigúfi*, *Kimagára*, *Kirīmba*, *Magana*, *Makōmbe*, *Mihana*, *Mihigo*, *Mpáramírūndi*, *Mpōndogóto*, *Mūnyānge*, *Murāmbi*, *Muremēra*, *Mutsīnda*, *Mutūmba*, *Muyogoro*, *Nyabízínu*, *Nyānge*, *Nyānza*, *Tubiri*, *Rubári*, *Rugóri* et *Rwānyēnge*) de la commune *Busiga* dans la province *Ngōzi*. 2. Une des deux sous-collines (*Muremēra* et *Nyarúre*) de la colline *Muremera* de *Ngozi*

Murūndi /u-(u)-mu-rūnd-i/, [muRuúndi] 1. Une personne qu'on rencontre sur le chemin et dont on ne sait rien, un étranger. 2. (Péjoratif mélioratif) Une personne connue dont on parle sans la nommer. 3. (Au Péjoratif dépréciatif) Une foule d'étrangers. 4. Quant à lui.

Mwāramutse amahóro /mu-a-ram-uk-ye-a-ma-hór-o/, [mwaaRamutsamahóro] (Littéral : Vous êtes-vous levés en paix ?) Bonjour.

Ndamukiza /(u-ku)-n-ram-uk-ir-i(r-i)-a/, [ndamukiza] Avril. Les mois de l'année en *ikirundi* sont : *Nzéro*, *Ruhuhúma*, *Ntwārante*, *Ndamukiza*, *Rusāma*, *Ruhěshi*, *Mukákaro*, *Myāndagaro*, *Nyakānga*, *Gitugútu*, *Munyōnyo* et *Kigarama*.

Ndemera /(u-mu)-n-rem-ir-a/, [ndemeRa] 1. Le nom qui signifie « Acceptes-tu que je paries ? » 2. Le nom de mon grand-père paternel (1871-1956).

Ndimurírwó /(u-mu)-n-ri-mu-rí-ru-o/, [ndimuRígwo] 1. Le nom qui signifie qu'on est bel et bien dans sa propre propriété. 2. Qui fait la une parce qu'il est hué ou aimé.

Nĩ nde? /ni-(i)-n-de/, [niinde] : (Littéral : « Qui est-ce ? ») 1. Une émission au départ radiophonique. Actuellement *Nĩ nde* est une émission radiodiffusée et télédiffusée.

Niyóngére : I. /ni-i-o-(i)-n-ger-e/, [nijónéRe] : (C'est Lui la Norme ou la Mesure) ou *Niyōngére* II. /ni-i-onger-e/, [nijooñéRe], (Qu'Il donne davantage). Le préfixe pronominal substitutif /-i-/ renvoie à Dieu qui est la Norme et la Mesure.

Ntēga-Marāngara : En août 1988, il y a eu des massacres interethniques dans les communes de *Ntēga* et *Marāngara* au Nord du Burundi. *Ntēga* est l'une des sept communes (*Bugabira*, *Busóni*, *Bwāambarangwe*, *Gitobe*, *Kirūndo*, *Ntēga* et *Vūmbi*) de la province de *Kirūndo*, alors que *Marāngara* est l'une des sept communes (*Buhinyuza*, *Butihinda*, *Gashóho*, *Gasórwe*, *Gitēranyi*, *Muyīnga* et *Mwākiro*) de la province de *Muyīnga*.

Nyabaha /(u-mu)-nya-(a)-ba-ha/, [ɲaβaha] 1. Le nom propre de mon grand père maternel (1879-1979). 2. Le nom d'une rivière de la province de *Ruyígi*.

Nyina w'ábāna /(u-mu)-na-i-na-u-(a)-a-ba-àn-a/, [ɲinawáanaβáana] 1. (Langage soutenu et affectueux) La mère des enfants !

Rumenyi : /(u-mu)-ru-meny-i/, [Rumeɲi] (Du verbe *kumenya* = savoir ou connaître). 1. Celui qui connaît des choses cachées et perce les secrets. 2. Un Guérisseur ou médecin.

Ruvyirónza /(u)-ru-vyír-(o)-ónd-i-a/ ou [(u)-ru-vyír-o-(n)-əz-a], [RuvjiRóonza] 1. Au pied du mont *Gikízi* de la commune *Rutovu* dans la province de Bururi surgit une source la plus septentrionale du fleuve Nil. Le petit cours d'eau issu de cette source devient tour à tour *Kigira*, *Ruvyirónza*, *Ruvúbu*, la *Kagéra* et le Nil après le Lac Victoria.

Kanyáru /(a)-ka-nyár-u/, [kaɲáRu] La rivière qui sert de frontière entre le Burundi et le Rwanda. Elle se jette dans la *Kagéra* qui deviendra le Nil après le lac Victoria.

Ruyígi /(u)-ru-yíg-i/, [Rujígi] 1. L'une des dix-sept provinces du Burundi (Cf. *Gitéga*). 2. L'une des cinq sous-collines (*Gatáre*, *Kabūngēre*, *Karehe*, *Nyagatovu* et *Ruyígi*) de la colline *Rutegama* près d'*Umwāmira* où je suis né.

Rwōgamabēnga /-(u)-ru-**óg**-a-(a)-ma-**bēng**-a/ 1. Qui nage sans crainte dans les eaux profondes 2. Une personne de grande agilité.

Schoenstatt : (Belle ville, beau paysage) 1. Une petite ville d'Allemagne près de Coblenz. 2. Un mouvement d'action catholique commencé par le Père Joseph Kantenich. 3. (**Marie De**) Ma fille aînée née le 8 juin 1995.

Tuzōja mw'ijuru /tu-zō-**gi**-a-**mu**-i-(ri)-**ju**ru/, [tuzooʒa mwiiʒuRu] Nous irons au ciel.

Twēse tuzōpfa /tu-**ēse**-tu-zō-**pf(ú)**-a/, [twéése tuzoopfa] Nous mourrons tous.

Ubugabo /u-bu-**gab**-o/, [uβugaβo] 1. Des hommes (au masculin) 2. La vaillance, la détermination, le courage 3. (Péjoratif dépréciatif diminutif) Des hommes.

Ubuja /u-bu-**ja**-a/, [uβuʒa] 1. Servitude, esclavage 2. (Péjoratif dépréciatif diminutif) Des esclaves.

Ubúmwe /u-bu-**mwé**/, [uβúmwe] 1. Solidarité, unité, cohésion, entente, entraide.

Ubūntu /u-bu-**əntu**/, [uβuuntu] 1. Humanité, honnêteté, sagesse, vertu, sincérité, compassion, clémence, mansuétude, générosité, bienfaisance, amabilité, affabilité, gentillesse (*DRF*, 287a). 2. (Péjoratif dépréciatif augmentatif) Des personnes.

Ubufāsóni /u-bu-**pf(ú)**-a-(i-ri)-**són**-i/, [uβupfáasóni] 1. La pudeur 2. L'honnêteté 3. Le respect 4. (Péjoratif dépréciatif augmentatif) Des personnes respectables.

Ubutūngāne /u-bu-**tūng**-ān-e/, [uβutuúŋaane] 1. La justice

Ubuyēyi /u-bu-**vya**-ir-yi/, [uβuvjéji] 1. Maternité 2. Paternité 3. (Péjoratif dépréciatif augmentatif) Des parents.

Uguterekēra /u-ku-**tér**-ik-īr-a/, [ugutéRekeeRa] Charmer les esprits des morts (en leur donnant à manger et à boire) pour qu'ils ne jettent pas de mauvais sorts aux vivants.

Ugwāgwá I. /u-(ru)-**gú**-a-**gú**-a/, [ugwáagwá] (le radical a une signification de « tomber »)
II. /u-ru-**àgwá**/, [ugwáagwá] (le radical appartient aux noms très anciens qui n'ont pas des verbes desquels ils sont dérivés) 1. Le vin de bananes 2. Le jus de bananes fermenté.

Ukubāndwa /u-ku-**bānd**-u-a/ [ukubaandwa] Prier *Imāna* traditionnellement. En guise de communion entre les vivants et les morts, on dansait et chantait tout en apportant la nourriture bien préparée aux esprits des morts.

Ukugēnda /u-ku-**gēnd**-a/, [ukugeenda] 1. Se marier pour une femme. Traditionnellement, lors du mariage, c'est la femme qui quittait sa famille pour aller vivre chez son époux où elle s'adaptait, souvent avec peine, aux us et coutumes de sa nouvelle famille. 2. Aller vivre ailleurs. 3. Partir. 4. Se dépasser, 5. Commencer quelque chose.

Umudúri /u-mu-**dúri**/, [umudúRi] 1. Un instrument traditionnel composé d'un arc en bois, une corde en fil métallique et unealebasse. 2. (Péjoratif dépréciatif augmentatif) Un (gros) ventre d'un enfant qui a trop mangé.

Umugabo /u-mu-gab-o/, [umugaβo] 1. Un homme. 2. (Péjoratif dépréciatif augmentatif) Des hommes. 3. Une personne vertueuse, vaillante et honnête.

Umurũdikazi /u-mu-rũnd-i-(u-mu)-kázi/ ou /u-mu-rũnd-i-(a)-ka-zi/, [umuRuúndikazi] 1. Une Burundaise. 2. (Péjoratif dépréciatif augmentatif) Des Burundaises.

Umuzũngu /u-mu-rũng-u/, [umuzuúŋu] 1. (du verbe *Kuzũngura* – avoir la couleur du fer chauffé –) Un Blanc. 2. (Péjoratif dépréciatif augmentatif) Des Blancs.

Umwãmira /(ku)-u-mu-ám-ir-a/, [umwámíRa] Une des cinq localités (*Kagari*, *Kirehe*, *Rãmba*, *Mwãmira*) de *Rutôngati*, la sous-colline de *Muremãra*

Umwãna ni umuríma w'ísãngi dusãngíye n'Ímãna /u-mu-àn-a-ni-u-mu-rím-a-u-i-sãng-i-tu-sãng-ir-ye-na-i-mãn-a/, [umwãana numuRíma wísaání dusaaníje níimãana] L'enfant est un champ labouré et entretenu conjointement entre les parents et Dieu.

Urakenuyê Mãna ! /u-ra-ken-ur-ye-(i)-n-mãn-a/, [uRakenujée maána] Merci Seigneur !

Urãre áharyãna /u-rãr-e-a-ha-rí-an-a/, [uRaaRáhagjáana] (Littéral: Que tu passes la nuit sur un lit chatouillant en vue de te réveiller) 1. Bonne nuit!

Urusẽnge /u-ru-sẽng-e/. [uRuseŋe] 1. La partie supérieure intérieure d'une hutte 2. Un pignon d'une hutte 3. La voûte 4. Le toit d'une maison.

Urwẽdẽngwe /u-ru-ɛ-dẽng-u-e/ [ugweedeŋwe] 1. Une danse traditionnelle féminine pratiquée dans les provinces du nord du Burundi (*Kayãnza* et *Ngõzi*). Lors de cette danse le trémoussement de la poitrine joue un rôle important.

INTRODUCTION

Depuis l'antiquité, l'exil a toujours occupé l'imaginaire des écrivains. C'est le cas de *Sinuhe*² (XX^e s. av. J.-C.), de l'*Odyssée* d'Homère (VIII^e s. av. J.-C.), de *Lisao*³ de Qu Yuan (340- 278), des *Tristes* et des *Pontiques*⁴ d'Ovide (20-17), des *Regrets*⁵ de Joachim Du Bellay (1522-1560), de *Dieu est né en exil* de Vintilă Horia (1915-1992). Parallèlement, les théoriciens de la littérature se sont penchés sur la poétique de l'exil. On peut citer Jacqueline Arnaud, Anna Helena Rossi, Pierre Bertrand et le groupe de recherches « Poexil » de l'Université de Montréal dirigé par Alexis Nouss qui, depuis 2001, organise un colloque annuel sur le sujet. Une recherche bibliographique montre que ce thème de l'exil est présent sur tous les continents. Ainsi, dépassant Petratu Spânu qui dit que l'exil fait partie de la destinée du peuple roumain⁶, on peut dire sans crainte qu'il est inhérent à l'humanité entière.

Cette thèse composée d'un recueil de poèmes et d'une partie théorique qui étudie la poétique négro-africaine de l'exil est le résultat d'une double démarche.

La première démarche consiste à la création poétique dont l'analyse révèle plusieurs formes d'exils. Dans cette introduction, je me limiterai uniquement à l'incidence de ma création sur ma personne en tant qu'exilé, car, j'aurai l'occasion de parler longuement du recueil⁷.

Ainsi, en réfléchissant d'abord sur la troisième partie de mon recueil (« D'autres fins jardins d'autres maïs-pins », [p. 52]) dont la thématique générale et les enjeux esthétiques font ressortir les joies et les peines d'un (Burundais) francophone exilé géographiquement

² Paul TABORI, *The Anatomy of Exile : A Semantic and Historical Study*, Londres, Harrap, 1972, p. 43.

³ Philippe POSTEL, « La voix de l'exil ou la naissance de l'élégie moderne, *Le Lisao* de Qu Yuan, *Les Tristes* d'Ovide », *Revue littéraire comparée*, n° 308, 2003-2004, p. 415.

⁴ Karine DESCOINGS, « La muse, tourment et médecin du poète exilé (Antiquité et Renaissance) », *Études Épistémè*, n° 13, printemps 2008, p. 1.

⁵ Id., « *Barbarus hic ego sum*. Le poète étranger de l'élégie d'exil, dans l'Antiquité et à la renaissance », *Camena*, n°1, janvier 2007, p. 1.

⁶ Petratu SPÂNU, « Exil et littérature », *Acta Iassyensia Comparationis*, n° 3, 2005, p. 164.

⁷ Cf. Présentation du recueil (p. 8-10), Analyse de *L'Exilé de toute part* (p. 133-138), etc.

et culturellement en Ontario majoritairement anglophone, j'ai pu expérimenter ce que vit un exilé géographique et culturel. Souvent on vit dans une situation sans pour autant y réfléchir et, par voie de conséquences, en tirer des conclusions. Mais grâce à ma création, j'ai pu voir (re)défiler tous les événements vécus dans mon pays hôte. Avec un petit recul et une réflexion, je n'étais plus un acteur qui se débat dans un présent sans savoir ce que demain lui réserve, mais un spectateur dont j'étudie les mouvements, le comportement et, surtout, les sentiments. Comme on a tendance à diaboliser l'autre, la création poétique de cette partie m'a ouvert les yeux sur mes manquements et défis en tant qu'exilé (cf. « J02 » et « J03 ») et, par conséquent, sur les valeurs de la terre d'adoption (cf. « J01 » et « J18 »). Parmi les valeurs de la terre d'accueil, je citerai le fait que le Canada me permet de pérenniser ma culture de Tambours sacrés des *Abatimbo* du Burundi et enseigner ma langue maternelle à ceux qui le désirent (cf. « J01 » et « J10 »).

Cet exercice de réflexion sur mon état d'exilé géographique et culturel débouche ensuite sur un autre point important largement exploité dans la deuxième partie de mon recueil (« Console-toi ma dame bien aimée ») dont les enjeux esthétiques font que je porte un regard critique sur la manière dont le Burundi a été colonisé par le clan des *Abahima* du Burundi. En posant un regard critique sur ma création, j'ai remarqué avec amertume que les agissements de ce clan qui a dirigé le Burundi pendant plus de 40 ans sont semblables à celles de la colonisation européenne. Cette réflexion m'a alors amené à jeter les bases d'une théorie de l'exil que j'ai longtemps vécu sans m'en rendre compte : l'exil colonial dictatorial. J'ai découvert que bien que j'aie été chez moi, j'étais en exil, car l'exil, étant une fissure entre l'être humain et son foyer, n'est plus lié qu'avec le déplacement (cf. note 102). Contrairement aux auteurs du corpus qui ne font qu'idéaliser la terre natale, la réflexion sur la ma création me fait un citoyen du monde qui n'a pas de

parti pris, mais qui dénonce le mal même s'il est commis par mes compatriotes au pays natal (cf. « A19 »).

Enfin, la réflexion sur la première partie (« L'Inviolée patrie paisible ») dont les enjeux esthétiques rendent compte des réalités du Burundi précolonial et colonial, je me mets aussi hors de moi (un exil métaphysique), car cette partie de mon histoire m'échappe pour ne pas l'avoir vécue. J'essaye de la revivre grâce aux récits des ancêtres et autres écrits des Européens. Grâce à l'écriture, je me suis évadé du monde ambiant afin de communier spirituellement avec les ancêtres quitte à rédiger une poésie d'une époque qui m'est totalement inconnue.

Finalement, l'écriture de mon recueil de poèmes ainsi que le regard critique porté sur mes poèmes auront approfondi ma connaissance de moi en tant qu'être humain jeté-dans-le-monde et ma quête de la patrie idéale où je ne me sentirai guère en exil. Là, je touche une question fondamentale que les grands philosophes se sont posée (le mythe du paradis perdu) et que chacun de nous se pose sans réponse, le sens de la vie : Où va la vie ?

Quant à la deuxième démarche dite « partie théorique », je m'intéresse aux représentations négro-africaines de l'exil chez quatre auteurs à savoir Aimé Césaire, Michel Kayóya, Léopold Sédar Senghor et Antoine Tshitungu Kongolo. Mais, avant d'aller plus loin, il importe de définir ce qu'on entend par exil.

Selon le *Petit Robert*, l'exil est « l'expulsion de quelqu'un hors de sa patrie avec défense d'y rentrer, l'obligation de séjourner hors d'un lieu, loin d'une personne qu'on regrette⁸ ». Cette définition met l'accent sur la dimension géographique. Or elle n'est pas la seule. S'étant rendu compte que l'exil prend de multiples formes dans le temps, Laurent Déom a proposé une typologie en 2004 qui vient d'être complétée par les travaux

⁸ Paul ROBERT, *Dictionnaire alphabétique, analogique de langue française*, Paris, SNL, coll. « Le Robert », 2011, p.730b.

de Dominique Bourque et Nellie Hogykian dans un ouvrage intitulé *Femmes et exil : Formes et figures*⁹. Succinctement, cette typologie fait état de dix formes d'exil, à savoir

l'exil extérieur géographique : [l'exilé] est séparé d'une terre mais n'en souffre pas ; l'exil intérieur géographique : [l'exilé] est séparé d'une terre et en souffre ; [l'exil] extérieur chronologique : [l'exilé] est séparé d'une époque et n'en souffre pas ; [l'exil] intérieur chronologique : [l'exilé] est séparé d'une époque et en souffre [...] ; [l'exil] direct : [l'exilé] s'est, lui-même, déplacé ; [l'exil] indirect : [l'exilé] est né des parents qui vivent un exil direct ; [l'exil] volontaire : [l'exilé] prend la décision de s'exiler ; [l'exil] involontaire : [l'exilé] suit les parents qui ont pris la décision de s'exiler volontairement ; [l'exil] politique : le contexte historique ou idéologique joue un rôle déterminant dans cet exil ; [l'exil] personnel : le contexte personnel est déterminant dans le choix d'un tel exil (*FEFF*, 18-19).

Je n'étudierai dans ce travail que l'exil (intérieur) géographique, culturel (exil intérieur chronologique) et métaphysique (personnel). Il convient de souligner dès à présent que d'un côté, l'exil géographique et l'exil chronologique se recoupent. D'un autre côté, l'exil intérieur chronologique donne naissance à une autre forme d'exil, l'exil colonial, qui n'a pas été abordé par mes prédécesseurs.

L'exil géographique consiste dans le fait de vivre hors de chez soi, parce qu'on y est contraint ou pas. Ici j'insiste sur « contraint ou pas », parce que, parmi des personnes qui vivent loin de la terre natale, il y a celles qui en sont chassées et d'autres qui choisissent délibérément de la quitter (exode rural, mariage, études, etc.).

Quant à l'exil culturel, il peut aller de pair avec l'exil géographique, mais il peut être vécu par un individu à l'intérieur de son pays, dans le cas d'une colonisation (ou une dictature). Le poète qui s'exprime avec sa culture d'origine dans un pays qui ne partage pas forcément sa culture est un intrus qui vit un rejet social. C'est ce rejet d'une culture majoritaire ou dominante (un pays colonisé) que j'appelle l'exil culturel. « Privé du monde qui définissait jusque-là son identité [...], le poète exilé ne dispose que de la parole pour reconquérir [...] une identité¹⁰ ». Les poètes du corpus entreprennent cette reconquête dans et par le français. Outre qu'ils adoptent la langue de l'opresseur qui

⁹ Dominique BOURQUE et Nellie HOGIKYAN (dir.), *Femmes et exils : Formes et figures*, Québec, PUL, 2011, p. 11-19. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FEFF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁰ Philippe POSTEL, *loc. cit.*, p. 416.

leur permet de toucher un grand public, ils en profitent aussi pour l'enrichir d'autres manières de concevoir le monde. Cette approche est capitale, parce que pour survivre, la poésie française (étudiée dans toute la francophonie) devrait se nourrir d'autres traditions poétiques y compris les traditions négro-africaines.

L'exil métaphysique quant à lui est l'exil de l'écriture du poète qui se retire du monde ambiant. Ici le poète n'a besoin d'exil ni géographique ni culturel pour écrire. C'est le rêve des souvenirs ou l'élément déclencheur qui le plonge dans cet exil.

Concernant le rêve, je note tout de suite qu'il n'est pas celui du sommeil, mais bel et bien, la volonté de s'échapper du monde sensible grâce aux souvenirs. Ce sont ces souvenirs qui motivent l'écriture de telle sorte que Kayóya met carrément dans ses recueils les paroles entendues dans un Burundi aux prises avec une jeunesse qui, à cause de l'incertitude postcoloniale, perd progressivement son identité traditionnelle. En plus de Kayóya, des souvenirs des fêtes qui ont enchanté le jeune Senghor au Sénégal, son Royaume d'Enfance, font irruption dans ses poèmes pourtant de circonstance. Le fait de rédiger des poèmes qui véhiculent un vécu individuel est un prétexte, car les deux poètes finissent par parler au nom de leurs sociétés meurtries, voire de tout homme humilié. De fait, le poème « est l'œuvre la plus haute que puisse produire le sujet, c'est-à-dire je, tu, il/elle, et donc *on*, l'homme, nous tous, sujets pluriels et individuels ¹¹ ».

À côté du rêve de Kayóya et Senghor, Césaire et Tshitungu Kongolo plongent dans l'exil métaphysique grâce à un élément déclencheur. Le premier bascule dans ce monde par le désir de la révolution du Noir contre les sociétés colonisatrices et le second, par l'angoisse. En d'autres mots, quand le poète se rend compte d'une inadéquation entre lui et le monde, il recourt à l'écriture entendue comme le « langage qui transforme la vie ¹² ».

¹¹ Giovanni DOTOLI, « “Écris un poème, c'est faire la vie”. Invitation à la lecture de Meschonnic », dans Marcella LEOPIZZI, *Les sources du poème Meschonnic*, Paris, Alain-Baudry et C^{ie}, coll. « Les Voix du livre », 2009, p. 14.

¹² Bernard MAZO, *Henri Meschonnic*, Marseille, Autre temps, 2004, p. 16.

afin de retrouver son équilibre rompu. Autrement dit, Tshitungu Kongolo, qui se voit en errant, écrit des poèmes de l'errance qui font tomber toutes les barrières d'appartenance à un pays. Quant à Césaire dont le désir ardent est la libération du Noir exploité et de tout homme humilié, l'écriture lui en procure ainsi des voies et moyens. C'est dans cette optique que l'exil métaphysique (l'écriture) devient un espace d'épanouissement personnel au-delà des contingences de la vie. Comme la vie fait que l'humain choisit peu de choses (son monde, son temps), un des rares choix du poète est de s'exiler dans son univers même si Meschonnic suggère que le poète « ne choisit [pas] le poème à écrire ¹³ ».

Avant de passer au plan de ce travail, il est bon de justifier le choix des poètes et du corpus. Dans ce travail, j'étudierai Aimé Césaire, Michel Kayóya, Léopold Sédar Senghor et Antoine Tshitungu Kongolo. Les deux premiers sont des figures incontournables qui ont donné le ton et la forme à la poésie de la négritude. L'on se souviendra que c'est dans *Le cahier du retour au pays natal* que Césaire a forgé le néologisme de négritude¹⁴. Appartenant à la première et à la deuxième générations, les deux derniers poètes nous font découvrir la négritude dans son évolution. Déjà lors de son exil européen, Kayóya atteste avoir « vu des copains grisés par une négritude mal comprise ¹⁵ ». En outre, Kayóya est un grand poète burundais même s'il ne vécut pas longtemps (1934-1972)¹⁶. Tshitungu Kongolo est aussi un grand poète, car avant son exil bruxellois, il avait déjà publié *L'albinos* et *Interdit aux pauvres*, deux nouvelles couronnées de prix en 1985 et 1986.

¹³ Henri MESCHONNIC, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1985, p. 183.

¹⁴ « Et mon île non-clôture, sa claire audace debout à l'arrière de cette Polynésie, devant elle, la Guadeloupe fendue en deux de sa raie dorsale et de même misère que nous, Haïti où la Négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait à son humanité et la comique petite queue de la Floride où d'un nègre s'achève la strangulation, et l'Afrique gigantesquement chenillant jusqu'au pied hispanique de l'Europe, sa nudité d'où la Mort fauche à large andains. », Aimé CÉSAIRE, *Le cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1990, p. 24.

¹⁵ Michel KAYÓYA, *Sur les traces de mon père : Jeunesse du Burundi à la découverte des valeurs*, Bujumbura, Les Presses Lavigier, 1971, p. 39. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *STP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁶ Et les travaux sur ce poète manquent, d'autant plus que ce n'est qu'à partir de 2005 que les Burundais commencent à faire le deuil des leurs péris dans le génocide commis contre *Abahútu* du Burundi en 1972.

Concernant le corpus, il est formé de cinq recueils : *Les Armes miraculeuses*¹⁷ de Césaire, *Sur les traces de mon père* et *Entre deux mondes*¹⁸ de Kayóya, *Hosties noires*¹⁹ de Senghor et *Tanganyika Blues*²⁰ de Tshitungu Kongolo. Ce corpus m'a ému, car

la lecture d'une œuvre n'est rien d'autre que ce que nous savons, nous aimons et pensons. Les œuvres hautement significatives – celles qui demeurent au faite de l'histoire littéraire – [...] nous plaisent parce qu'enfin nous nous y retrouvons²¹.

En d'autres termes, ce corpus satisfait à mes objectifs poursuivis dans ce travail. Et il me plaît davantage lorsqu'il est question d'établir un dialogue tripartite entre ma création poétique, les poètes choisis et la poétique de l'exil.

Enfin, ce travail est divisé en quatre chapitres. Dans le premier chapitre, il sera question d'étudier comment l'éloignement géographique provoque une mythification du pays perdu et la représentation négative du pays hôte. Dans le second chapitre, j'étudierai comment l'absence de la culture qui avait forgé l'identité du poète devient un stimulus et un espace d'écriture pour que le poète se fasse un nom dans la société adoptive. Dans le troisième chapitre, il s'agira d'explorer des raisons et attitudes qui font que le poète s'exile métaphysiquement dans l'écriture afin de répondre à un besoin. Quant au quatrième chapitre, il sera question d'un rapport (quoique inégal, car les poètes à l'étude sont de renom), voire un dialogue entre ma création et le corpus à l'étude.

¹⁷ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LAM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁸ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *EDM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁹ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HN*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²⁰ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²¹ Mbwil a Mpaang NGAL, *Tendances actuelles de la Littérature africaine d'expression française*, Kinshasa, Mont Noir, 1972, p. 11.

L'EXILÉ DE TOUTE PART

Présentation

Le recueil, *L'Exilé de toute part*, est composé de soixante poèmes scindés en trois parties : « L'Inviolée patrie paisible », « Console-toi ma dame bien Aimée » et « D'Autres fins jardins d'autres maïs-pins ». La première partie compte dix-sept poèmes, la seconde, vingt-trois poèmes et la troisième, vingt poèmes. Tous ces poèmes sont sans titre, car l'un de mes choix esthétiques veut que tout poème renferme une poly-isotopie. Outre que le titre orienterait la lecture, il favoriserait une isotopie au détriment de l'autre. Par contre, ces poèmes ont des numéros précédés des lettres **P** (Patrie) pour la première partie, **A** (Aimée) pour la seconde et **J** (Jardin) pour la troisième. Cela signifie que dans mon exil au Canada, « Ma Patrie (le Burundi) tant Aimée se ramène au Jardin²² de ma maison ». Loin du Burundi natal, je me retrouve dans ce jardin d'une part, parce que, issu d'une famille d'agriculteurs, j'ai la joie de planter des légumes du Burundi et, d'autre part, parce que dans ledit jardin, les plantes s'adaptent tant bien que mal au climat – long ensoleillement, variation excessive de température –, au sol et aux engrais canadiens. Ensuite, le jardin est ma fierté de ces cultures africaines qui poussent près des immeubles de l'Occident, alors qu'il y a bien des années, les colons plantaient des cultures occidentales dans les jardins autour des huttes africaines. Enfin, le jardin est ici la métaphore même de mon identité métisse ou plurielle.

À travers la première partie du recueil, je développe une thématique variée du Burundi des origines (environ le XIV^e siècle²³) à la pénétration européenne (1896). Les

²² J'ai été agréablement surpris de constater que mon image du jardin avait été exploitée dans un livre et un article : Vumbi Yoka MUDIMBE, *Les corps glorieux des mots et des Êtres : Esquisse d'un jardin à la bénédictine*, Montréal, *Humanitas*, coll. « Circonstances », 1994. Pierre HALEN, « V.-Y. Mudimbe, jardinier de l'histoire : Les mémoires d'une modernité », *Canadian Journal of African Studies/Revue canadienne des études africaines*, vol. 30, n° 2, 1996. Mudimbe se présente comme un jardin africain à la bénédictine dont les légumes européens étaient plantés par les Bénédictins dans son Congo.

²³ Les origines du Burundi sont floues. Certains historiens les placent au XIV^e siècle, d'autres, au XVI^e précisément entre 1550 et 1590 pour les faire concorder avec l'« Intronisation » du premier roi *Ntare Rushatsi Cāmarantāma*. « De toute manière [, écrivent Ndoricimpá et Guillet,] l'histoire des Barundi ne

vers de ces poèmes ont la majuscule et la ponctuation pour montrer qu'avant la colonisation, il y avait des règles strictes (comme les règles de la poésie classique) promulguées par la hiérarchie burundaise. Des dix-sept poèmes, deux sont écrits en versets qui s'étendent sur plusieurs lignes. J'ai adopté ce choix esthétique, car il me permet de parachever une figure de style ou une image qui me serait difficile à contenir dans un court vers. Concernant la seconde partie, je relate des tares de la colonisation allemande (1896-1918) et belge (1918-1962). Sur les vingt-trois poèmes, deux sont en versets (« A22 -23 ») et trois (« A05-06.19 »), en prose pour souligner qu'une culture d'une poignée de colons a bouleversé de fond en comble toute une grande culture du Burundi « classique ». Comme dit ci-haut, j'ai fait ce choix esthétique pour construire un pont entre la poésie européenne (vers courts) et celle du Burundi (unités discursives [cf. p. 136]). C'est pourquoi une étude de mes poèmes en prose révèle un enchaînement des vers (courts) sauf que je ne vais pas à la ligne. C'est pour cette raison que la virgule est conservée dans ce genre de poèmes pour indiquer où le poète qui chante (déclame) le poème fait des pauses. Cette partie est la plus longue, car la colonisation (le pire des exils, parce qu'elle réduit tout colonisé au silence chez lui) renferme bien des maux à décrier. Il faut alors parler beaucoup pour que le peuple meurtri atteigne l'indépendance. Cela étant, comme le poète Louis Aragon pleurant dans la France occupée dit qu'il écrivait « dans un pays dévasté par la peste ²⁴ » et cruellement infesté, il faut lutter longtemps pour éradiquer cette peste. Un autre choix esthétique est que ces poèmes ont une majuscule au premier vers (et le point final ou son équivalent) pour dire que malgré la domination étrangère, la culture burundaise n'est pas totalement aliénée. Cette idée est reprise dans ces vers :

commence pas simplement avec un personnage nommé Ntare Rushatsi. » Léonidas NDORICÏMPÁ et Claude GUILLET, *L'arbre-mémoire : Traditions orales du Burundi*, Bujumbura/Paris, CCB/Karthala, 1984, p. 12. D'autres chercheurs qui se basent sur l'archéologie disent que les Burundais datent de l'époque paléolithique et néolithique. Cf. Augustin NSÂNZE, *Le Burundi ancien : L'économie du pouvoir de 1875 à 1920*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 1.

²⁴ Louis ARAGON, *Le Musée Grévin*, Paris, Minuit, 1943, p. 38.

Je suis désolé mon soleil m'empêche de la fermer
 je ne laisserai pas s'éteindre l'ultime étincelle
 je revendiquerai davantage et me plaindrai-je sans cesse
 je parlerai aux portes et sous les fenêtres bafouillerai sans fin
 je crie dans cet écrit pour ne pas mourir (« A16 », v. 1-4.15).

La troisième partie relate le vécu au quotidien d'un exilé géographique et culturel. Concrètement, un immigrant qui écrit en français en Ontario majoritairement anglais subirait une double contrainte : l'intégration dans un pays hôte et la langue minoritaire. Ces poèmes ont deux caractéristiques : ils sont éparpillés sur la page et n'ont ni ponctuation ni majuscule. Cela souligne que même le peu d'identité culturelle qui me restait après l'après-colonisation s'effrite jour après jour en exil. Outre cela, je vise un état instable spatial (les poèmes éparpillés dans la page) de tout immigrant qui, pour bien des raisons, s'installe en Ontario, mais qui projette émigrer vers l'Alberta, la Colombie Britannique, etc. Des vingt poèmes de cette partie, cinq sont en prose (« J01.04.08.11.17 ») et deux, en versets (« J09-10 »). Outre la raison évoquée ci-haut, je veux dire par là que plus j'embrasse d'autres cultures loin de ma terre natale, plus il s'opère en moi, et en mon écriture, une synthèse de l'identité du Burundi et du Canada.

Le dernier choix esthétique et non le moindre, parce qu'il s'échelonne sur tout le recueil, est l'emploi de trente-deux figures de style (cf. note 155). Emprunté à la poésie burundaise qui me fournit les images et inspiration, ce choix esthétique demande que j'emploie chacune de ces figures de style dans six poèmes au moins et que chaque poème ait au moins huit figures de style. C'est dans ce sens que quelques figures (l'allitération, l'assonance, l'hyperbole et la métaphore) se retrouvent dans tous les soixante poèmes, tandis que d'autres figures, par exemple, l'anaphore, l'antithèse, l'énumération et la litote se retrouvent dans plus de trente poèmes. Toujours faut-il préciser dès ici que si je dis que la figure est employée dans tel poème, elle y est, dans la plupart de cas, employée plus d'une fois. C'est le cas de l'allitération et l'assonance qui se retrouvent dans chaque vers, chaque verset et/ou unité discursive des poèmes en prose.

PREMIÈRE PARTIE : L'INVIOLÉE PATRIE PAISIBLE*P01*

J'ai vu Dieu de mes propres yeux dans une essence périssable

Je n'ai aucune connaissance où j'ai manqué ce sublime paradoxe

Je ne dis pas que c'était dans un de ces horizons flous d'un monde inventé

Je t'implore de te figurer Dieu, un dieu paraissant dans son pouvoir être

Une forêt de chênes et de chiendents que la tornade déracine en vain

Une chaîne de monts plissés et escarpés où naissent des étoiles filantes

Un cratère d'eau limpide où le clown s'imbibe pour infirmer la foi

Un tunnel creusé dans le vide pour toutes sortes de locomotives

Une grotte d'où monte l'écume qui rafraîchit des saisons sèches

Un volcan qui à chaque instant retient à peine ses crachats

Une mécanisation indépendante et en chaîne

Un fleuve qui noie les passeurs pour leur salut éternel

Une grue qui régule cinq astres les plus proches de la terre

Je n'ai pas vu Dieu dans son invulnérabilité éblouissante.

P02

Là, là, là-bas

Les cours d'eau sont béats, bavards et objets de jubilation

Là, chacun chante dans sa langue entérinée par tous

Là, il règne une communion des biens et des bienfaiteurs

L'adoption fait mourir la stérilité à petit feu

La peine n'est pas lourde parce que partagée sans profit

La guérilla meurtrière sauve des vies au bord du gouffre

Le prince héritier naît avec des semences dans ses mains benoîtes

Le peuple rivalise avec un Sartre : tous sont satisfaits de vivre ainsi

Là-bas pas ici cicatrice

Les bouches sans dents sont heureuses et aux anges

Là, elles sont même comprises quand elles font le con

L'amitié est une ficelle aussi sûre que la richesse

Là-bas pas ailleurs palpable

Les saumons sont la sève des racines d'érables

Les plantes vénéneuses ne pourrissent pas la vie des rongeurs

La terre se fait traire la verdure

L'humain n'est pas l'assassin de la sagesse

Le vice est vain les magasins n'ont pas de cadenas

Le requin serein pratique du bouche-à-bouche au noyé inconscient et l'hyène paniquée
fond en larmes en sonnant l'alarme de son portable

Là, là-bas n'est pas que cela.

P03

J'ai horreur de faux feux du firmament fêlé

ils me coupent l'appétit des cours des Soucoupes volantes

ils m'obligent à me blâmer même pour mes blagues inoubliables

Toi, es-tu capable de t'échapper de ma prison ?

J'ai horreur du sifflement du vent à travers des ventouses des vans

il m'oblige à me plier aux visées invisibles

J'ai horreur d'imposantes rapides des grands et géants fleuves toujours rapides

elles m'enivrent tout le temps de la beauté de l'arc-en-ciel

J'ai horreur des serpents qui se mordent la queue

ils garnissent les rayons de mes pharmacies

J'ai horreur des vers des épitaphes des stèles toutes mâchées

ils font qu'ils croisent les fers les fougueux et les flexueux poètes

J'ai horreur des bâtisses abritant des bibliothèques-perruches

elles m'immergent dans des laves d'une vie vagabonde

elles me sacrent archevêque des érudits du langage ordinaire

J'ai horreur de la mort dans la vie enrobée

elle me décerne un doctorat peu contrôlé de par le monde

elle m'octroie pour cette blessure un salaire de poète de la vie chantée dans la mort

J'ai horreur que j'hallucine suant sang et eau en créant ma pensée

Băhi comme Kawrê m'écrivent que je pèse lourd et légère pèse ma versification

Toi, es-tu capable d'éviter une heureuse torture humiliante en de pareils cas ?

P04

Ils te chantent tes artistes d'*ibishusho*, d'*ingoma*, de *Nĩ nde?*, d'*akanyáRusĩzi*

Les rapides du fleuve *Ruvyirónza* te bercent dans un bain de bons vins

Les oiseaux au vol en v te solfient de beaux morceaux à *Kirũdo*

Les grenouilles d'*Indébe* battent la mesure avec des gourdes pourpre

Les étoiles de l'empyrée de *Gishōra* t'illuminent dans un éternel feu de joie

Les zèbres de la zone naturelle d'*Ikibira* cousent et azurent les costumes osés

Les seins de la *Crête Congo-Nil* closent la fête en un défilé des feux d'artifice

Les crachats des cinq éruptions couvrent d'or mou ta curieuse dune de *Ruyígi*

Abāntu mwēse ! Ce n'est pas brillant de me bloquer l'accès à la jeunesse de maman

À l'aide ! Vos chahuts riches en sons me somment pauvre en art d'*imvyino* de mariage

Ah dieu ! Je vois *inkúmi* soutenir la mariée par la pureté des mouvements harmonieux

Abapfāsóni condamner à mort l'innocence par la poésie lyrique

Abagabo louer la belle femme, ce second cordon de l'humanité

Ahabónimāna s'attacher en vain à la puberté qui détale à grands pas

Afin d'être femme, épouse, mère, *nyina w'ábāna*, cette dune couveuse de la vie

Je vois *abaraganyi* avec empressement théoriser l'art de l'heureuse virginité perdue

Je les vois criminaliser sans crainte le marié *intágohéka* pour sa légion des mineurs

Juguler en son agir la peur et la vaillance d'*urusēnge* en son âme graver

Joncher ses sentiers de clous et d'*amáhwa* pour crucifier sa paresse

Jardiner et semer dans le désert pour qu'il devienne *inkĩngi* et un petit dieu

Jalouser cet *umugabo* à peine né qui accomplit l'impossible aux mûres gens

Ils t'acclament tes artistes d'*urwēdēngwe*, d'*agasĩmbo*, d'*inkōko*, d'*ubudēmēra*...

P05

Ami de la science occulte ! *Ndayúmugāra Budigóma* n'est guère mathématicien
 Astrologue chevronné ! il est un château qui enchante la trentième planète
 Voisin inconnu ! il n'a pas tes yeux de marbre au regard hagard
 Son odorat de tonnerre sent un mari potentiellement trahi
 Son toucher affermit une épouse craignant pour son cœur brisé

Venu du futur allergique à l'eau, pourquoi vouloir vérifier qu'il se baigne ?
 Vécu dans un monde sans odeur, je ne dis pas que *Ndayúmugāra* sente
 Entends sa voix aiguë fissurer des immeubles de mille lézardes
 Il s'attelle à se frayer un chemin dans la forêt dense des veines du cœur
 Sa mission de lire l'avenir dans ton empan, je n'en dis pas que ce ne soit pas vrai !

Épargne à cet érudit de compter des doctorats complétés avec éclat
 (L'humain comme le porc-épic immature ne se soucient que du manger
 Qui mange mal l'herbe manque son anthropophagie phagocytaire)
 Son équation à résoudre est le ressourcement de la nature empoisonnée

Venu de loin pour initier l'homme au vol des vautours
Budigóma s'envole la nuit avec mon frère, mon hibou, mon ange gardien
 Il faut voler haut pour s'initier à la sorcellerie de l'art
 Il ne peut pas être sacré scientifique son laboratoire est inaccessible

Il n'a pas besoin de la sidérurgie aérospatiale et navale
 Il vole haut et vole le savoir en nageant dans tout océan : il voit loin dans le temps
Budigóma Ndayúmugāra partage sa vie. Tu en es fâché. Tu aimes toute la surprise.

P06

Je ne suis pas insensible à la beauté de l'Écrit et de ses acolytes des basiliques romaines
L'Oral ne m'est pas laid tel un archevêque tout paré d'or des rois de l'Orient
Mes ancêtres les griots, les historiographes royaux, les ritualistes *Abatimbo*
N'ont rien à envier l'errance du style sur la cire que les larmes empâtent

Ils transfusent le verbe mussif dans tout ovule fécondé
Ils gravent la gamme des sons dans la jeune mémoire
Ils font fi déjà de son vécu honteux et peut-être dépravé
Une génération hérite de la sueur-mielleux de la précédente
Sans juger son angoisse, cette cause colossale du suicide des ratures

Soutiens-je que tous les fils enfilent tous les fils des pères ?
Le lectorat même studieux brille dans un petit horizon flou
Une des colonnes d'un temple du dragon de plusieurs queues.

P07

Mesdames, mesdemoiselles et messieurs, la cour !

Même si la robe noire nous arrive les tympanes si fatigués

Sa hache de justice fend la fameuse fierté des irréductibles hors-la-loi

Pour apaiser une femme qui se plaint de sa flamme menacée par des tempêtes

Les enfants silencieux contemplent les dernières étincelles du feu pétillant

Le coq annonce l'aurore pour que Saint-Pierre lui ouvre l'amphithéâtre

Il faut du lac, du ciel, de l'étable, du boulevard et beaucoup d'ailes

Pour fragiliser des zigzags des zizanies du lendemain matin

Pour se laisser enivrer de la beauté du laid maquillé

Pour porter les coups saccadés de la houe au sol

Pour courir de bonheur infini de l'enfance.

P08

Au lieu d'inonder de chaudes larmes la forêt de l'Amazonie

Élevons au podium du cœur la jouissance au plus-que-présent

Elle est toujours debout la Bibliothèque *S.-L.* incinérée ce matin

Nous ne consulterons plus ses mûres paroles imprimées

Le poète les entendra dans le sifflement du vent d'avant le vacarme de la comète

La mère malmenée les sentira dilater le détroit de la vie

Elle les comptera sur les canines du lion prêt à sauter au cou

Elles guideront dans ses pas hésitants le commandant des générations *g-z*

Oh Mireille, que la vie est dure pour savourer la douceur de son noyau !

P09

Je ne me fais du souci de rien sur la planète moi

Je ne manquerai le temps de rien de mon vivant latent

Ibise qui m'ont chassé de mes trente-six degrés et demi originels

Font qu'avec joie je suive jonché d'épines mon chemin

Ce qui m'égaye est un éclair cliché au vert

Ce qui m'agace me tient coi dans une cohue d'acclamations

Je me vois même cochon de mon inconsolé pleurer rire

Ce qui m'arrive est dans le vent de l'ailleurs d'ici

Il convient de vivre mieux là-bas et ici tout lien rompre

Bancal chant, réjouis-toi-moi ! mon tout n'est pas du tout le tout

Le je dit moi en émoi ne doit pas être une divinité

Je ne suis qu'un pélican drôlement blessé dans l'encan

Exilé dans mon monde je danse tout en rond

Rapatriés mes doigts grattent ce peu de mots insensés

Je m'en fous c'est mon tout tout incomplet

Tu n'es pas d'accord accouche ton tout cru

Qui me fait aussi vivre en attendant le tout.

P10

Inutile est de ne pas révéler qu'*Umurũdikazi* est une zébrasse qui n'est jamais blonde

Vain est de ne pas redire qu'elle est miss monde dans sa chevelure lisse et crépue

Elle ne te crie pas après, un pas courtois mime mille images

Elle ne te regarde pas aux yeux, de clins d'œil t'interrogent

Elle ne rit pas à gorge déployée, de sincères sourires te rassurent

Elle n'a pas de cuisses au visage, ses yeux te suffisent pour acquiescement

Pas de bras dessus bras dessous, son amour gras n'a pas de marques de masque

Elle ne pose pas des mêmes questions, ne comprend-elle pas même l'insondable ?

Je n'ai pas besoin de répéter qu'*Umurũdikazi* – une Burundaise – n'est pas blonde

Elle est une Pharaonne brune de la pyramide à l'origine du Nil.

P11

Nyabaha Nsāzi mon grand-père maternel, vois-le avec moi venir t'envahir
 Faut-il rappeler ses rides d'or sur un visage d'enfant trahi de chants de guerre ?
 Ce monument, je le sens me tapoter l'épaule gauche en caressant la voix lactée
 L'astre du bonheur se levant lentement et sans cesse rentamant sa course
 Il ne s'empêche pas de se poser sur mes genoux et mon pauvre cœur percer
 Parce que plein d'ampoules pour avoir longtemps prié couché

Nsāzi sourit illuminé de la grâce de la reine-mère-toute-comblée
 Le parfum de son soupir me soulage jusqu'à mille années lumières
 Je m'abandonne à ce trésor qui élit domicile dans un pot
 Le brouillard épicé picote mes paupières broussailleuses
 Les yeux fermés nôtres y lisent l'obscurité de l'esprit heureux enfin
 Et le chevreau qui sautille sur mon dos courbé de doutes

Il faut rentrer, « Papa s'inquiète ! », ma mère me tire de ce rêve merveilleux
 Mes petits doigts lisses glissent dans l'empan majestueux de cette impératrice
 La colline *Buhanza* qui vit ma mère vierge sèche la rosée
 La forêt de *Giheta* qui lut entre les lignes la gloire à sa naissance
 Entonne le requiem de la suivante poutre à brûler dans la Bibliothèque communale.

P12

La terre est repue des lances claires qui lui tombent dessus
Ses vomissures nourrissent la vallée *Muremēra-Kibógoye-Kiremēra*
Sauf l'antilope, ma mère et moi ne semblerions point saufs en sautant l'*Ikigógo*
Devenu le Nil qui s'arrache les vêtements pour l'embonpoint du pharaon inconnu

Toc boum toc bang toc ! Ouvrez-nous grandement vos cœurs et hangars s'il vous plaît
L'encre boueuse des stylos multicolores nous a tenus éloignés des rives
Sans montgolfière, sans voix, sans pont, sans athlétisme, sans canoë
Autant attendre Pâques, *Ndamukiza*, la période de maigreur transhumante

Chaussé de chauds sabots, chaque jour m'est une goutte limpide
Il hallucine mon père qui me voit errer partout et nulle part ne me trouve
J'ai peur de sa peur d'impuissance de notre fugue présumée
Trouver partout un chez-moi ne me trouble pas du tout.

P13

Quand mes onze orteils tamponnent le taillis de l'océan
Ma calvitie s'écaille au parvis du Théâtre-Saint-Pierre
Mes mains enlacent l'escargot aux raies noirâtres
Qui vivifient des vers d'où s'abreuvent de nouveaux poètes

Quand j'ouvre les yeux pour palper l'esprit des morts
Ma langue dandine de l'abîme de la naissance de l'être
Mes entrailles font des spirales inimitables et naturelles
Qui se détendent pour donner le ton *boum* du Tambour-Roi-Sol

Quand au présent je rends visite à tous les temps
Ma syntaxe débobine une infinité de phrases logiques et agrammaticales
Mes mots se convertissent en onomatopées universelles
Qui, oh mon dieu ! de toi *Burūndi* délirent la douceur inodore.

P14

Je ne m'accable pas sous la honte quand devant toi mes genoux fléchissent
Ô toi aux chaussures chevaleresques aux pieds et au cœur la haine de la cupidité
Ô toi pauvre à jamais pour s'être enrichi d'avoir tout distribué, tout donné !

Je pleure dans ma joie pour toi incapable de te faire un nom même pas ivre mort au lit
Ô toi faute de doigts et de draps tu plantes la plume de Lamartine dans la bouche
Ô toi qui perfores les forêts de chênes qui se chevauchent jusqu'au fief de la Raison !

Honneur à toi aux paroles douces-amères jamais redites
La vérité des muses humée dans l'alcool qui fume comme la cheminée
Tu rends les mots minces et les maux anodins, l'infini de l'infini

Salutation à toi la chance de m'avoir vu pleurer bien nu et ligoté
Le temps et l'air sont des tueurs en série toujours en liberté
Auxquels toi, *Giheta*, as su donner l'unique suprématie.

P15

Il sautille, il saute haut, il bondit, il est jeune

Entre deux grandes ombres sont assises paresseusement des bibliothèques

Il saute sur des nattes de seigle et de blé

Les grains en fusée se logent dans les pages des encyclopédies

Il faut laisser faire la jeunesse est inconsciente

Il se place, il se déplace, il prend son temps du bâtir détruire

Entre les ombres des rayons de nombreux livres s'écroulent l'un après l'autre

Malheur à l'étudiant qui cherche la chirurgie de ce gâchis

Un conglomérat de matières et de poussières forme un vieil ouragan

Il faut laisser faire la vieillesse est insouciant

Il apparaît en flèche, il se tord et cause du tord, il s'éloigne en trombe

Entre les champs et l'étable il y a une infinité d'histoires à raconter

Il saute haut pour ne fût-ce qu'apercevoir sa mère mettre bas

Et lécher mes oreilles et mes cheveux en désordre de forêt dense

Il faut laisser faire un chevreau est un enfant magnanime.

P16

Lorsque l'on voit mon stylo dévirginiser un papier blanc qui pourtant susurre souvent et
mon encre noire gommer à des endroits des sillons mignons de la forêt boréale
Lorsque mon esprit frôle le dérèglement en déchiffrant les festivals de l'élégance
Lorsque *je* est l'autre – la beauté, la philosophie, la malice, la mendicité – qui ne s'endort
que quand je passe des nuits blanches à malmener la grammaire
Lorsque *toi* est tout – le climat, le ciment, les pompiers, le paquebot – qui me rend expert
de la présence absence dans une maison de la raison tout en désordre
Lorsque je me mets à défendre le projet de chanter faux l'hymne national de mon nain
immense pays
Lorsque je me révèle l'élève ravissant qui élève en délire l'allitération de *l* au fâte dans
une entrevue d'embauche de titulaire de chaire de Logarithmes népériens
Lorsque tout cela s'empare de mon épaule paralysée, on m'écrit que je fais un piètre
rhéteur, un philosophe sauvage et sordide qui s'éloigne de la ligne du juste milieu
pour dire l'être du *Burundi*, oh toi mon beau pays chéri depuis aujourd'hui, hier,
avant-hier.

P17

De mon unique originalité commune à tous les rhétoriciens de ma commune, je salue la sagesse, la prévoyance et l'intelligence de mon pays qui a remporté la palme des heurts houleux de ses trois roues motrices – *Abahútu, Abatūtsi, Abátwa* – ; qui bâtit de belles tombes et assiste avec assiduité les mutilés et les exilés de guerre tous nés du plus louable ouvrage belliqueux qu'il ait pu accomplir dans le temps ; qui construit les sites historiques où il donne de l'aumône aux hères malheureux et gueux malignement assignés à tout coin de rue du beau et nouveau Bujūmbura, l'ancien *Ubuja* de *Bayāganákāndi Nkánimiríma*

De mon monde inventé visité de tous les rois fous-joyeux comme moi émoi doux-soigneux, je vivifie mon pays qui dans les confins du concert des Nations s'est couvert de la meilleure des hontes glorieuses de la guerre des frères siamois

De mes propres arguments partagés avec tous les tannés de la violence, je ne trouve pas beau que le Cœur-d'Afrique nettoie tout bêtement son outrage dans les cellules et les muscles de l'univers par de courts chapitres m'as-tu vu et agglutinés au département de l'éducation de ce que la guerre n'est pas

De mon propre rêve éveillé commun aux légendaires chefs de guerre qui veillent endormis ici et là, je salue la Suisse-d'Afrique qui ne voit pas l'immense plaine des Prairies dans ses mille collines et vallons qui s'acceptent naturellement tels

De ma folie fictive répandue dans les vies des dépendants de l'éloquence inconnue, je jubile de joie devant Bujūmbura qui rate l'occasion d'inculquer dans ses plants la sève de la beauté de l'unité dans la diversité, ce qu'ont compris les quais en créant l'Onu unificateur de l'Allemagne génocidaire de sa vieille civilisation

De mon errance auréolée pareil aux pollens des sapins du jardin ; je mythifie mon pays dans sa faiblesse ressassée, assumée, dépassée et dans ses défis définis, pour rendre plus molles ses mille collines millénaires, plus splendides ses plaines des pêcheurs de plateaux, plus honorés ses temples des hauts sommets, plus sourds les sifflements de ses serpents d'eau fluorescente, plus encensant son soleil crépusculaire comme une soupe d'un sans abri, plus justes ses juges en jupes à jamais, plus mûres et sûres ses femmes émancipées, plus souriants ses enfants fanés par la famine, plus retentissant son *ingoma* des *Abatĩmbo* d'*Ikirimiro*, plus inspiratrice la main de ses poètes qui pondent des recueils porte-morts

De mes pleurs de ces malheurs heurs innombrables, je ris intérieurement car les cœurs jadis rêveurs arrogants de la guerre sont de la paix maintenant parfaits artisans.

DEUXIÈME PARTIE : CONSOLE-TOI MA DAME BIEN AIMÉE

A01

Je ne vais pas poétiser une arrivée soudaine

de la respiration, la digestion, la photosynthèse, du fumier
ils brisent mon calme pour élire domicile avec fracas sur l'eau qui dort

ils ont des écailleuses écorces argentées des crocodiles du Niger
des commandos des flocons de neige du Kilimandjaro
des bottes drôles de l'ours polaire

sans sommation par ci et là

paf ! en attaque cardiaque, regarde des laves violentes déferlent !

sur un astre pur et autosuffisant

ils introduisent des chansons corrompues dans l'outre-tombe

des mœurs pure vérité aux Pyrénées

des logiques pires partisaneries

un et un font un, le bien c'est le mal, vivre c'est mourir

un est inférieur à zéro, les quatre coins de la terre ronde

neuf virgule neuf sur l'échelle de feu Richter

un tsunami, un éclair, un *Ave* remanié

ils s'invitent ainsi subreptices

n'ai-je pas tu la poésie de l'invasion des basiliques armées ?

A02

Épargnez-moi de ce pagne ignoble qui couvrirait des montagnes d'agneaux
moi – chef d'un fief fidèle à la défense de la folie des fées –
ai-je convoqué cette assemblée et cette armée de poésies circonstanciées levé ?

chablez et choyez ces chuchotements loin de mes chants de chagrin grinçant
moi – scrutateur de ces alligators du littoral équato-tropical –
n'ai-je pas besoin de garder un regard gourmand sur ces gagistes
et plaire à ma main hardie de son errance imbue de l'appétit timide ?

les geôliers, les béliers et les lianes veulent de moi une tranquillité

ces reptiles sont peut-être de la boue d'une bouture d'autres contrées
d'autres queues des météorites endormies, d'autres dés d'orgueil guttural,
des marais qu'ils ont fréquentés séchés et incendiés exprès.

A03

Songe, ici et là d'imposants et rares greniers prennent feu
ils s'embrasent sans hâte les climats se courroucent ces saisons-ci
regarde, d'innombrables étables et poulaillers se réduisent en cendres
ils s'enflamment ces chevreaux et ces agneaux de lait lents à se sauver
vois, la fumée des œufs des poussins et des couveuses encense cette fête
les charrues empêchent des bœufs d'échapper au carnage humain
des milliers d'oiseaux merveilleux sont désormais de l'histoire
des fauves des forêts ne sont pour enfants que des contes
oh quelle lugubre peinture! un terrible python de nuées noires lie ciel et terre

l'eau potable du fleuve vire au blanc magique du peintre pâmé
elle charrie de mauvaises herbes et des légumes succulents
elle emporte des fruits mûrs et des bourgeons du printemps
elle charroie la terre acide, du limon et du fumier des champs
elle concasse du calcaire du mai du diamant du radius
elle crée une Océanie aux îles de têtes de cases arrosées
elle gonfle le ballon des hippopotames et du philosophe rhéna
oh quelle abomination ! un immense serpent d'eau sème la terreur

des feux d'artifice illuminent le silence de la nuit colorée de l'automne
le Prince-Dieu-Vivant se lève évanoui du trône tronqué
pour céder son fauteuil orgueilleux au dragon aux yeux bleus de chat mort
à l'Autre à la calebasse sur la tête
qui se laisse asséner par un sein d'Esclave-dépouillée-de-nom
l'Autre à la statue qui pisse la ferraille perforeuse des cœurs tendres
oh, ce type de gent, je le plains dans mes plans

ces feux de brousse mieux allumés au gré des dieux
sont des chants d'action de grâce, des onctions et des libations
d'un clown qui n'admire chez la femme que la robe
un magicien aux mains chargées de lingots d'armes et de *biblia*
un ménestrel qui enterre les grigris et les reliques ressuscite.

A04

Écoutez peuple sans tâche et sans tâche peuple obéissez
 faites le fou comme cette faucille dorée qui se croit l'inspirée de tous les temps
 comme vous êtes dépouillé de votre spiritualité ondulatoire
 ne haïssez point votre culture pour ne jamais aimer toute autorité autoproclamée

je ne suggère guère qu'une culture soit une dune du dur doux et du pur impur
 acculturez-vous, aliénez-vous, prostituez-vous, soyez tous des pervers absolus
 la rhétorique de la Volga et de ses affluents, ne l'ignorez surtout pas
 inventez de simples figures de style ayant en vos seins une sensation sûre
 retenez-les en les chantant le sourire hypocrite aux lèvres
 inséminez-les dans les ovaires grâce aux douces mélodies des berceuses

pareil à l'évangéliste et son dieu infiniment tigre agneau
 qui à l'hostie communie et bloque l'accès à son dîner
 qui le saint rosaire tolère et incendie les sains grigris
 armez-vous de ce qu'il n'a pas – qui aime bien châtie bien –
 afin que son refrain du matin « Honneur à toi / Noble Colon / L'Égal de Dieu »
 soit un jour *Pique ce corps au cou / Son sans souci sang / Fait pousser de doux choux*

ce jour, voyez-le peuple longtemps compositeur de blues symphoniques
 il se lève et vous vous passerez des airs masseurs des malheurs chroniques
 les mariés fidèles aujourd'hui goûteront au divorce
 les fiancés se passeront des embrassades
 les enfants gâtés apprendront l'ascèse d'orphelinat
 le pays sera un océan saignant telles des baleines éventrées

il n'y a vraiment rien de méchant « le mal est le bien »

avant cette fin du monde déjà amorcée ici bas
 entendez peuple aux dents sans tâche le glas du poète.

A05

Je suis le pied, le rayon, le wagon, voire la fusée qui court à rompre haleine lui annoncer ma mention *abc bac cba* et le devoir de l'État envers mon état du triple vainqueur du ring

elle pleure. je ne l'avais jamais vue pleurer. ma culture punit les pleurs au su et au vu de ses chèvres et ses chênes des chaînes protégés. quel roc ! elle torturait l'émotion. elle ne pleurait ni son mignon compagnon seigneur des araignées, ni sa fidéiste fille que le trépas a sagement surprise au printemps de la vie, ni ses vergers vilement vieillis par la grêle diluvienne, ni son père patrice-des-parleurs, ni sa mère souche-mère-de-paludisme. elle ne pleurait ni son vallon inondé d'immondes gendarmes, ni ses torrents vraies navettes spatiales, ni sa tour aux tourtereaux coupée du monde au doux sourire, ni sa société à identité inimitable qui la rendait invincible, stable et chaste. je ne nie pas qu'elle pleure et qu'elle pleure à chaudes larmes, je n'atteste pas l'avoir entendue de mes propres oreilles. elle avait pleuré quand elle vit le visa dans son passeport qui l'enlevait de son être. elle pleurait dans le bus des airs. elle ne savait rien de son atterrissage. elle pleurait dans ce pays qui diplôme son fils sans l'aimer, qui ne publie pas des poèmes trop écrits et des écrits trop avant-gardistes. elle pleurait cette université qui ne prime que le cerveau

elle s'enfermait dans sa chambre sans cobayes sans petits-fils. elle regardait la télévision de la nudité. elle fermait la porte sur son identité jamais recouverte. elle pleurait abondamment et s'étonnait de ses joues mouillées. depuis que Bruxelles et Berlin avaient abattu ses racines, sa raison ignorait la raison de son sourire, son intellect ne traitait plus sa tension. au pays, elle ne pleurait pas et sanglotaient ses enfants à sa place. moi devenu enfant adulte et elle mêlée dans l'enfance vieillesse, elle pleurait à ma place. lorsque je pleurais parce qu'elle pleurait, elle n'en revint pas moi César du palais pour lequel elle avait de son passage tout ruiné. elle pleura et coulèrent des sillons de laves

ma mère *Birīndāgi Burīndōri* pleurait dans son sommeil à l'infinitif présent. dans mon exil à l'impératif, je louais ma colonisation qui me giflait pour pleurer mes racines et mon exil, ma mère et mes deuils. belle colonisation ! oh heureuse faute et buissonnière école qui me firent voir mes pleurs, mes peurs et la profonde richesse de mes racines !

en pleurs, je cours à rompre haleine l'écrire sur sa stèle.

A06

La révolution du nouveau système solaire ordonne sur l'écran de mon ordinateur qu'il faudrait porter le prénom d'une de ses constellations même s'il désigne la vie hantée de la honte du viol. je n'affirme nullement que ce soit un mal innommable. tu le justifies en décrets, en couvre feu tu l'appliques. c'est un vilain vice vissé. tu le suggères en une vertu touffue, en une voie, en une vie. c'est génial tu te tues. en heureux, qui feu a bœufs a.

A07

Une heure, une journée, un mois, quatre saisons, une vie, une ère de labeur salé
chaque année dessine souvent ses stèles dans les registres des naissances
défricher la forêt des fauves fructifie les frustrations et les martyres
l'insecte qu'on déloge sans raison se bat comme un buffle blessé
l'humain tout prévoyant prend le dessus usurpé à la raison
grâce à l'existence des écologistes tout égoïstes
à la lenteur administrative connue de l'Onu
au silence coupable du Roi-loi-des-Juifs
à l'éteinte étoile qui brille la nuit.

A08

Il faut travailler, se rendre utile, trimer

tracer de belles routes pour irriguer de courts poulx
pétrir des briques pour nourrir de louches estomacs
cuire des rocs granitiques pour leurs vitamines minérales
construire des barrages pour évaporer le carbone quatorze
porter des dames-jeannes de vêtements, de vin et de verbes
qui sont l'unique envie humaine d'envenimer le monde

il faut travailler fort qu'il vente ou qu'il neige

sous le soleil de plomb la face est une farine de foin entachée
que la pluie même torrentielle nettoie avec peine

il faut travailler dur pour voir une Artémis courir à ton secours

le wagon d'une vie nouvelle est un inégal combat de la pure des jungles
où seul survit un chasseur qui sait se dissimuler ensuite fuir.

A09

Mon bras se battrait vainement cette brutalité gèle mon sang
un nom de famille de fermiers immortalisé par l'amour des bêtes
bat à mort à répétition l'agneau d'un mois
fait saigner le veau et le chevreau encore vulnérables
abat la vache qui sonne pour mettre bas
récompense le taureau pour avoir piétiné mortellement
un tout petit enfant embauché pour garder son troupeau
sans ces mots sans aucune valeur connue je me sens vaincu.

A10

Par l'essence rare de ce qui n'est pas
 un dieu meut et ne peut en lieu aucun mou-mourir
 le mien est bel et bien mortel et mort
 personne – pas même mon cœur dans mes amours manquées – ne le pleure
 sauf le poète et le peintre ces prostitués de l'éloquence
 qui délirent dans la folie des ratures infinies

par l'érosion corrosive et salée de tes yeux hagards
 un dieu transcende la danse des saisons
 le mien a été capturé, torturé, incinéré parce qu'ayant succombé à ses blessures
 ses cendres causent le cancer de la langue des poètes désorientés
 par la rareté des poèmes d'itinérants des rues dédiées à la liturgie des fées
 par la vanité des phraseurs casés exprès pour tordre la vérité des inconnus
 par l'assassinat de la sagesse et la foi en de nouveaux talents

par le credo immanent des créneaux de mon clan millénaire
 il n'y a qu'un dieu satellite des étoiles éteintes qui brillent à l'aurore
 la mienne est sans dieu il a été asséné six cent soixante-sept coups de massue
 son bourreau ne se lasse pas de me ronronner un polythéisme d'un triangle divin
 dont les sommets sont toute confusion

par trop contre-nature

je deviens impérativement un poète un peu paranoïaque et malentendant même
 oh eau du ciel sur mon parapluie ! pourquoi de ta finesse assourdir mon ouïe comme
 l'avion
 et chuchoter éternellement que mon *Imâna* dieu a en rendant l'âme maudit ledit triangle ?

All

Oh! Grand-père *Ndemera Rwōgamabēnga* a tiré sa dernière révérence hier soir
 il s'avouait de nouveaux repères orthonormés victime savoureuse
 les croisades criminelles avaient enflammé sa forêt sanctifiante
 les impies avaient chamboulé les arbres fétiches des champs
 les braconniers de l'écologie avaient construit des autels-boucherie de ses fauves bénis
 ah oui! Des premières dames ont faim des sacoches, des colliers et des souliers haut talon

oh! Grand-père *Ndemera* a tiré sa dernière révérence hier soir
 il n'avait que la force pour échapper à l'aliénation
 le lait organique que pissaient ses cent et une fermes
 les œufs marécageux-boueux que répandaient ses caïmans amoureux
 le vol majestueux que virilisaient ses aigles impérieux
 le canon n'avait rien épargné rien ménagé
 pour engraisser l'étranger qui garnit ses galeries d'art gagné par la dégaine
 l'étranger qui se croit grand industriel et seigneur moyenâgeux
 l'étranger qui étrangle un visage innocent à la jeunesse en jeûne

oh! Grand-père *Rwōgamabēnga* a tiré sa dernière révérence hier soir
 pour avoir invoqué *Kirānga* l'intercesseur d'*Imāna* dieu invisible et partout présent
 le présent divin dans de tels égarements
 est de le dépouiller de toute tenue au milieu de la foule frileuse
 le priver de tout habit devant sa femme, sa mère et sa belle-mère
 sa sœur, sa nièce et ses filles toutes pubères
 ses initiés, ses fils et ses neveux en bas âge
 le maintenir dans la tenue d'Adam pour être frappé à la tête, la hanche et la poitrine
 aux mollets, au dos et au front
 aux orteils, aux genoux et aux fesses
 au sexe, au sexe et au sexe
 le déshabiller pour être visité devant et derrière devant un immense miroir
 par la haine de telles visites il s'est pendu hier soir grand-père *Rwōgamabēnga Ndemera*.

A12

Si tu entends ce roulement du Tambour sacré envoûter ma cour
 si tu entends ce son du cor béni calmer ma nuit cauchemardesque
 si tu entends ces cris d'oiseaux au vol en v détourner mon admiration
 c'est grave : il faut s'apprêter à pleurer plusieurs pluies

c'est grave le nœud du non-dit c'est la saine trahison de l'abandon
 c'est grave c'est au cœur de la vacance volontaire de la vaillance
 c'est grave c'est le début de la fin infinie du prince à vie
 son royaume sans couleurs est conquis cédé à l'*Umuzũngu*

son royaume, je le vois voler précédé de notre flamme amoureuse
 son royaume c'est nous qui poétisons pour immortaliser *ingoma*
 son royaume, nous le vivons nous parole-levain du peuple veuf
 ce peuple meurtri au regard approbateur du trois fois saint dieu

ce peuple pacifique ne mérite pas de prénom Pacifique
 ce peuple prospère a ses philosophies ignorées de la philosophie
 ce peuple joyeux vit l'harmonie des contradictions sociales
 sur quoi se sculptent sa retenue, son unité, son équité, son identité

sur quoi me basé-je pour passer à ce poème prothétique ?
 sur quoi fondé-je mon désespoir actuel et prophétique ?
 sur quoi compté-je pour sécher mes torrents de larmes ?
 c'est sur le combat sanglant d'une princesse qui se fera chair en captivité

c'est sûr je la vois s'enchâsser dans les chansons d'une ère nouvelle
 c'est sûr elle règnera sur ma Terre toute douée de qualités rares
 c'est sûr elle vaincra l'occupant cupide sa parole comme son bras triompheront
 seule ou avec sa sœur, *DemosKratos*, Indépendance fendra la poche des eaux d'Afrique.

A13

Console-toi ma dame bien-aimée
 de même qu'*Imâna* dieu vivant à jamais
 mon amour n'a même pas de limites
 si nous nous séparons aujourd'hui sans enfants
 c'est en gage d'enfanter au centuple
 et nous attirer en fiancés-tyrans éternels
 lors de la soirée du donner et du recevoir

avise-toi ma mieux-aimée
 jusqu'à ce que le hasard noue l'étole à nos emfans
 en cinquante-six ans de flagrante infidélité
 je taillerai bien des rosiers et papayers merveilleux
 ils m'attacheront à ton parfum qui s'en (re)va
 ton portrait à fossettes sera de plus en plus peint
 nul artiste, fût-ce la muse elle-même,
 ne s'apercevra de mon grand abîme d'amour

ne t'affole pas mon amour-de-la-jeunesse
 oh, notre folle enfance a vécu !

mon séjour en espace, je m'en pourvoirai de l'âge et des enfants de mes enfants
 notre pays (sur)volé peindra en gris les vagues de tes cheveux rebelles
 le véhément vent du désordre rassemblera tes arrière-petits-enfants
 nous aurons enfanté une grande et une forte nation hétérogène
 un peuple de millions et d'innombrables parlars sans pape et prêtres
 un peuple d'une égalité privée du colon et de sa chicotte.

A14

Décrivez-vous comme un humain un Homme !

Quand vous produisez des sons assourdissants

promenez des mots mortels

proférez de fausses phrases en ikirūndi

vous battez les flancs tels des libellules affamés d'une île sans lendemain

usez de la rhétorique comme un Occidental un Homme !

quand vous racontez des fables sans concordance Maurice Grevisse

radotez d'originale prose jamais lue nulle part

raffolez la poésie connue surtout de votre salon

vous battez la campagne telle des éléphants mutilés par l'orgueil mercantile

philosophez comme un Allemand un Homme !

quand vous composez des berceuses de singes du Parc Safari

comprenez l'essence des corvées inutiles pour vous assujettir

comblez d'airs de danses votre chimérique royaume

vous battez le pavé tels des couples de pigeons amoureux surpris par l'hiver

imprimez comme un Belge un Homme !

quand vous chambrez vos devinettes pour en traire de célèbres dictons

chambardez vos interjections pour en faire des vers engagés

chantez vos chants de guerre inexistante

vous battez un record des serpents de grands déserts rêveurs des baleines de grandes mers

empruntez un vocabulaire d'un Gallo-Romain un Homme !

dites : « *Gutten Morgen !* et non *Mwāramutse amahóro !* »

dites : « *Hoe gaat het met u ?* et non *Amakúru máki ?* »

dites : « *Bonne nuit* et non *Urāre áharyāna !* » ce sale sizain cassé par Racine

l'ordre divin de ne pas résonner dans le vide

– manipuler, assimiler, voler, violer, flageller le monostiche –

c'est celui du disciple de Jésus-Christ un autre Homme battu à mort.

Ils vulgarisent le langage du clavier
ils suggèrent le syllogisme de l'isthme italien
ils ne s'empêchent pas d'imposer le polythéisme polygonal
ils traitent un critique de *barbarus* et un barbare de critique traître

ils sont des gratte-ciel en cartons, des cartons en gros immeubles blablaba
ils sont de la fumée face à la katioucha vrai hymne antisémitique
en quelques heures seulement leur lion rase sa crinière criblée de grêle
ses sujets en grand nombre sont tour à tour enterrés et déterrés
tellement les tranchées sont rassasiées de ces pluies verglaçantes
des charognards du printemps poussent comme des champignons

ils ne s'abstiennent point à l'intérêt d'aider le monde
aux affamés ils distribuent des lunettes de soleil, aux assoiffés, des souliers
ils se construisent des hôpitaux et capitaux, des prisons et frissons, des écoles et idoles
ils ne se lassent pas de révéler à l'univers la rivière de l'aisance où ils nagent
de meilleurs menteurs de l'ailleurs lointain viennent

ils sont belliqueux, entends les balles perdues se régaler de leur sang sursaturé !
ils se dissolvent dans la Seine et vois-les entacher la blancheur de la Sibérie !
la lune voit aveuglément les survivants de la Table ronde prendre la clef des champs
la peur bleue de la mort proche est trop cruelle pour les laisser insensibles
louable est l'initiative de laisser se suicider les mercenaires martiens

ils sont moins armés de mortiers sur Mars l'amour les rend invincibles

sans ces extraterrestres qui se tuent pour une planète qui les rejette
sans ces sous-hommes qui libèrent dieu de la prison de ses propres créatures
le bouc et la brebis civilisés essaieraient une guerre des larmes déjà perdue.

A16

Je suis désolé mon soleil m'empêche de la fermer
je ne laisserai pas s'éteindre l'ultime étincelle
je revendiquerai davantage et me plaindrai-je sans cesse
je parlerai aux portes et sous les fenêtres bafouillerai sans fin

le poète qui était la voix des sans voix

– la faible lueur au bout du tunnel infini
l'étoile filante dans une tunique ténébreuse
la barque archaïque au naufrage du Titanic
l'espoir irréal de s'échapper d'une chambre à gaz
la couverture tout trouée quand le froid gèle le gel –

l'a laissée pour moi cette sagesse du calvaire poétique
« la balle avale la conviction pour la vomir revigorée
le poète martyrisé meurt en engrossant la centième vierge
la mort du conquérant est la rhétorique de la révolte
l'amour de la femme est l'épouse en amour fou de la patrie »

je crie dans cet écrit pour ne pas mourir.

A17

Il s'est envolé – le seul vautour migrateur qui ait battu le vol de mes pigeons –
 le cœur lourd survoler son empire prisonnier des maquis de la raison
 en un petit laps de temps pourtant assez pour rater sa route
 il s'est retrouvé au Sahara aux quatre-vingt-treize obus meurtriers
 avant d'entrevoir la forteresse de la philosophie défigurée et la sagesse fissurée
 il n'a pas vaincu le trépas qui s'approchait à pas impassibles

que le destin dérouté ! Que la fin feint !

Urakenuyê Măna !

ce n'était pas moins demander au jeune cœur de vieillir si vite
 il n'aurait pas survécu dans l'avenue de la venue de la métropole
 les dunes glaciales et susurrantes de l'or blanc
 la moue morose des chiens promeneurs
 le silence du tabernacle illuminé au péché capital
 l'esclavage infligé au sexe faible toujours souriant
 ça n'aurait pas été du tout trop facile à revivre

la mère-nature a mis fin à ses malheurs dans le silence désertique
 dans l'une des grandes et prestigieuses cathédrales papales
 dédiée au minable des sommets du polygone aux amours maudites
 qui se venge sur les esclaves et les valets à qui il vole la vilénie

il s'est éteint comme ma culture tant aimée.

A18

Je préférerais l'égarement éternel dans un labyrinthe obscur et souterrain
je préférerais la prison à vie dans un bunker ténébreux des abîmes de l'Arctique
je préférerais brûler vif dans une tombe volcanique au centre de la terre
je préférerais être dévoré des fauves du cirque de la prétention romantique

ne plus déclamer la candeur grandiloquente de ma danse
ne plus séjourner dans le Saint des saints du saint temple de mes pères
ne plus m'évanouir devant la nouveauté d'une laideur jamais identifiée
ne plus m'enivrer du vin pour émouvoir les assoiffés de belles paroles
ne plus porter mon costume à la cour des stoïques égoïstes dans l'altruisme
ne jamais marcher comme cela
ne jamais parfaire mes poèmes

ne m'est pas un pari possible.

A19

C'est la séparation église-état et ovule-testicule au couteau tranché

mon chéri fils benjamin ne va plus à l'école du métissage mixte, ni à celle du petit génie de Jupiter dans les enfers hué et sur la terre lapidé, ni à celle du nouveau prince primé pour ses sauvages répressions sur Jupiter. mon unique fille aînée ne puise plus l'eau à la fontaine de la chefferie magnanime comme ma mignonne compagne, ni à celle du boy du commandant convoité pour avoir du vengeur bras poignardé sans pitié son frère ennemi et du cœur aimant ruminé la mélancolie, ni à celle du roi au-dessus-de-la-loi détrôné par la cour au regard d'aigle. mon affable femme famélique ne cause plus avec celle de l'instituteur qui institue un cœur de pierre au cœur d'une fête de levée de fonds pour quintuplés orphelins, ni avec celle du requin du Rhin déchu pour s'être cru dieu sur la terre et dans les cieux bienheureux, ni avec celle du dauphin qui porté aux épaules pâmés pour s'élever entre ciel et terre étend ses ailes de colombe pour oindre l'épée rancunière. mon adroite fille cadette ne va plus à la table des riches qui plus ils s'enrichissent du sang versé plus ils n'évitent guère des charognards qui ont goûté à la chair humaine, ni à celle du mess des officiers coloniaux aux bonnes intentions, ni à celle de l'impératrice-reine-insolente honorée pour sa vertu peu recommandée mais enseignée aux princesses et aux novices de ce monde éclaté

la voie d'apartheid est une invention vindicative qui distingue les frères siamois

A20

Qui beauté a bonté a ! qui paix a lait a !
 il n'est pas resté chez lui dépourvu de merveilles exotiques
 le vrai touriste d'Empreinte-du-pied-droit-sans-les-doigts est venu
 il voulait marcher avec ses pieds sur Pied-sans-les-doigts en abrégé

qui bonne intention a meilleure attention a !
 mu des présages et des préjugés les poches pleines à craquer
 il s'est trop approché de cet or noir costaud
 pour lire de près la complexité de cette xénophobie exagérée
 du continent Empreinte-du-pied-droit-sans-les-doigts

qui boit aboie ! Qui voit doit !
 il a bu un doux sourire sur un douloureux visage
 il a mangé du sang coagulé dans les mains meurtries par des chants
 il s'est ému par la fierté dans la pauvreté du savetier de Lafontaine

qui vit rit ! Qui dit (re)vit !
 le passé c'est l'inaccessible
 le futur c'est du connu

qui lagune a lacune a !
 muni d'un cadeau Verbe-vivre-au-présent-de-l'indicatif
 il a demandé ce matin la nationalité Pied-sans-les-doigts

ah, qui cœur a mœurs a !

A21

Reste chez moi, sous mon toit, dans mon château chaleureux
 chez toi il y a le silence froid du soleil qui s'incline pour luire la nuit
 reste nous nous déclamerons des rondeaux qui réchauffent le béton
 j'insonoriserai mes quatre murs pour n'entendre que l'éruption de nos cœurs
 n'affronte pas Mars la guerre de la terre des pluies diluviennes
 évite Avril dont les chaudes larmes coulent l'adret et l'amont
 pour créer dans le vallon mortel un lac qui coule des bateaux à volonté

reste avec moi moi roi intronisé de ton cœur
 notre amour est un plein verre à vin quand tu es à mes côtés
 il s'évapore sans m'en rendre compte jour après jour
 quand il arrose ton errance dans tes déserts égarés
 il se remplit à l'œil nu à la simple idée que tu reviens à moi

quand tu t'en vas le sabre d'infanterie en mains moites
 le lexique me fait réécrire des refrains nomades
 mon cœur ligoté s'offre des randonnées dans un monde inventé
 où je suis l'Aragon de la poésie de la résistance
 où mes jambes enraidies et mes pieds enflés
 sont soulagés par ton simple appel à l'aide périlleuse

reste avec moi je te fortifierai de ma faiblesse
 l'abeille moins robuste abat l'éléphant
 la hase âgée sème les chiens de chasse super-entraînés
 le vent dévie les boulets à vive allure du mortier
 l'herbe résiste à la tornade du séisme neuf virgule un
 la feuille du cèdre se fout de l'hiver moitié an
 l'étincelle allume les feux des forêts

résiste avec courage à l'occupant sous moi
 une moitié de moi meurt quand tu t'en vas.

A22

Ton non, ton papa brave ne m'en a pas épargné la portée dans votre parc privé
ta tante poétesse me l'a fait ruminer en l'euphémisme dont elle est la référence sous ce
soleil qui se rembrunit dans ma case et dans tes portes automatiques miroite
ta sœur splendide m'a secouru pour soulager la vision de mes sentiments
tout ce doux amer, je m'en fous ce n'est pas ma faute je suis né faible

tu n'es pas loin de ces demoiselles qui ne me trouvent pas éblouissant
concevoir la conquête de ton cœur, ils en sont sans effet mes conseils de cartomanciens
d'Orient, mes plus beaux poèmes de l'aurore boréale, mes ravissantes unités
discursives de la poésie ancestrale, mes sacrifices de fidèle intéressé aux arts
martiaux du Tibet et mes riches breuvages des druides d'Afrique
ce n'est pas ma faute je fête mon fol amour toutes les fois que je respire

tu ne m'aimeras jamais, ma sueur le sent bien sans sa course
ton regard miséricordieux ne se posera jamais sur mon cœur en querelles amoureuses
la faute est à ma tête qui ignore mon cœur qui s'attache tant à toi pourtant
le secret de l'amour c'est peut-être aimer tout court et sans plus aimer même ce choix-
rejet de la pionnière aimée de te trouver un sous-homme repoussant.

A23

Ma sous-colline est *Umwâmîra* le nom propre d'une contrée du clan inclassable
d'*Abasöngore* qui ont effacé les tâches noires qui éclairaient les éclipses lorsque
le soleil s'était endormi puis refroidi parce que fatigué du parcours incessant
depuis toujours

ma colline de recensement est *Umuremēra* le nom propre d'un arbre dont le tronc pèse
léger sur les épaules des porteurs pâmés et sur la conscience collective lourd

je suis né à *Giheta* le nom propre d'une commune qui a vu naître, grandir et renaître les
doux féroces hors-la-loi de la liberté indépendantiste

je suis né à *Gitéga* le nom propre d'une province qui sert sur un plateau de mer calme des
monticules des collines escarpées dont l'érosion nourrit le cœur et la raison

je suis né en *Ikirimiro* le nom propre d'une région naturelle qui ouvre grand ses bras pour
tout donner et garder tout

je suis né au *Burundi* le nom propre d'un pays qui fait naître les comètes qui volent haut
et se tordent bas

la Wallonie n'est pas la Belgique, Bruxelles si

l'allemand n'est pas le latin, *Benedikt* si

mes arbre et colline, mes commune et province, mon pays tu les appelles l'*Afrique*

ma langue, mon sexe, ma rime tu les nommes l'*africain*

que c'est enrichissant et sage !

un peu d'intelligence bêtise pour au moins monologuer *Umuremēra*

u doux dit en ou

mu mou telle la moue

re pareil au rez

mē de même que le mai est

ra semblable au rat

oh ! aveugle vois ! oh ! sourd ouvre-toi ! oh ! muet murmure ! oh, mort marche !

Umuremēra n'est pas aussi imprononçable que *Schoenstatt*

en vouant des volontaires aux travaux-corbées

ne dis-tu pas : « Ou arrêtez cette merde de parler, "Ou mourez mes rats !" » ?

TROISIÈME PARTIE : D'AUTRES FINS JARDINS D'AUTRES MAÏS-PINS

J01

cette ville est une forêt dense des réussites méritées, un rosaire de joies jamais jubilées d'un artiste-athlète de haut niveau, qui tombe la tête la première parce qu'il a vu pousser les cheveux de la gloire, d'un cœur imperméable à l'art du partage et, s'est vu gravir le podium de la honte afin de mirer dans la foule de ses fans, son image d'un humain dont l'humain a rendu le dernier soupir

cette ville est un stade olympique de huit cent soixante-douze mille et une places assises, ou neuf cent quatre-vingt-quatorze mille et quatre places, si l'on arrache les sièges et les cierges, qui illuminent et mettent à l'aise tout spectateur qui jubile sans doute en silence, pareil au paranoïaque tueur en série à l'enterrement de sa dernière victime dont il est tombé honteusement amoureux

cette ville est une demeure de la jubilation de la danse mienne où mes enfants sont des lionnes blessées, ma femme un thuriféraire éternel de l'excellence mon mari, mon ami l'incarnation du sourire-moue qui magnifie la peine des passants, mes voisins les coqs mouillés qui se trémoussent pour tenter de s'essuyer leur honteux leurre d'avoir raté la joie sereine du *que-puis-je-faire-pour-toi-étranger ?*

cette ville est une forêt naturelle et sauvage, un désert dont le vent des dunes dessert l'oasis des espèces de Noé, un abîme marin dont les parois m'instruisent l'art de vivre dans la mort honteuse en comptant les nombreux anneaux d'un anaconda qui m'écrase sans foi sans loi, pour enfin savourer à cœur joie une viande nourrie sans gras ajouté

J02

d'autres fins jardins ! d'autres maïs-pins !
durant l'agonie des tomates toutes martyres de l'air climatisé
ma femme adorée m'a mordu mortellement
une année au septième ciel chez l'un ou l'autre était une éternité insupportable

moi-même la crinière immigrante a poussé
j'aide le monde à se moderniser et à s'agrandir
ô ciel ! devrais-je vraiment me plaindre de la base du triangle qui s'écrase
sous le poids des deux côtés, de l'hypoténuse et du sommet qui la poignent ?

J03

depuis nulle part figurable je surgis sans beaucoup d'artifices
 ma bonne humeur étonne la bienvenue des aéroports
 dans ce cerf-volant-qu'on-croirait-des-cadavres
 je n'ai qui que ce soit qui me désigne l'Emploi-Lac
 sauf toi *HuChe* qui assise sur ton bureau ceint aux reins
 m'indiques de l'index les sorties et les incontournables bretelles

merci *Haboninâma Muhîto* je le trouverai et le verrai moi trouveur des mondes

ma montre en or massif sursature la molécule des supermarchés
 le tic-tac des cinq aiguilles résonne de plus en plus dans le vide
 aucune autre monture ne calcule l'heure exacte du glas
 encore moins l'angle dix-huit-heures-vingt-quatre-heures
 sauf l'horloger jobard prêt à la subtiliser et le bûcheron chétif
 qui me croient voleur de hache, de balaie, de festival, de ronde, de craie

me reconnaîtrais-tu enfin dans ma métamorphose du guichet empoché ?

J04

étreins-moi fortement ma maison, j'ai besoin de ton haleine de baleine, pour armer mon cœur contre cet hiver humain, qui gèle le fer à repasser tropical, et fond les glaces et les igloos de l'Arctique

parle-moi doucement mon audacieux cœur, j'ai besoin de tes baisers d'ondes agréables, pour rendre élégants mes emfans, qui prient pour polir la salive solide et, le crachat congelé des escaliers de la tour de Babel endiablée, aux contacts des paquebots des immigrants de quelques heures

dédie-moi souvent un poème rimé, j'ai besoin des repères michelangelesques, pour me frayer un chemin dans une roseraie aux épines invisibles et, vénéneuses dans une société au sourire angéliquement éclair et sans éclat

guide-moi tendrement dans le noir de cette démarche diurne, j'ai besoin d'un *je t'aime* sincère dans ce ludique pèlerinage vers l'Achéron, où des divinités se dévoilent pures dans le vice blanc

J05

enveloppé dans un drap en haire usé d'air des rues polluées
 il est un permanent hère à appeler à l'aide dans cette aire d'atterrissage des cerveaux
 aucun jury de concours ne se souvient de son prénom normand de tous les appels d'offre
 aucune machine ne courbe l'échine en imprimant ses grossièretés de concert avec l'art
 aucune vague ne bat le navire pour que le poète breton à bord ne crie son nom à tue-tête
 à son passage un chien bien doux se passe des massages pour être à ses gardes
 oh herbes! pourquoi barbes des autoroutes vous le savez faible et le trébuchez ?

la chute du fanal inconnu est finale, fœtale, fatale et poétique
 le poète qui la pense dans ses pensées raturées se mithridatise contre tout récent talent

le lion de Lyon se bronze les dents grâce au tan des temps
 l'hyène illuminée des brèches du chèche lèche le pus
 plein de rhétorique hébraïque des Noëls incontestés

c'est le réveillon le-père-noël est sélectif
 des cadeaux sont des mâchefers

J06

il ment le courant philosophique de l'éternel retour dans le temps
je ne vois pas s'élever d'autres pyramides raides et régulières
le Christ Jésus, je le vois ressusciter en vain demain matin
je ne vois pas le triomphe de *Phèdre* sur *Othello* quand *Huang Ho* inonde
mon père ne serait pas pour toujours prisonnier d'une mine ténébreuse
et moi nonchalamment désaxé dans ce van d'exil mielleux
où ignare que je suis j'ignore le pignon et le nom mignon de mon voisin
encore moins la prodigieuse école de ses enfants turbulents et très doués
sans parler de la race de ses chiens de chasse repus de biens et de vin
dans de somptueuses suites d'hôtels d'accueil cinq étoiles

un éternel retour est la sensation du poignard qui fend la chair
une agonie d'une pierre concassée par la chasse royale
un cri des opprimés d'une pomme croquée à pleines dents
un vol sourd d'une mouche autour de la bouche d'un affamé

J07

il n'y a pas de poésie des vagues du littoral équato-tropical
les muses se dénudent uniquement dans les eaux usées des tempérés comptés
je ne dis pas non ! il n'y a pas de lexique essentiel au Mexique
qui diffère en grogne de l'espagnol de la Gascogne

juge Achéron don du ciel ! comment béquille mon *j'écris*
en face de la fastueuse forteresse de son *j'écris* ?

J08

j'ai perdu l'odeur de la beauté du beau. je n'admire plus le liquide limpide blanc-neige envahir la lune blanc-dents-du-nègre-pur rendue invisible par le silence du goupillon poli par les hivers verts par les étés enneigés par les vitamines vénéneuses jalousement enfouies dans du sable des déserts origine de l'humanité entière

j'ai perdu l'issue du goût du mouvement. les défilés mécaniques des syndicats en uniformes munis d'affiches indiquant l'essence humaine qui brûle avec l'or noir, et augmente les muscles qui visitent l'Amazonie avec des wagons vingt-deux-roues, ne liront jamais ce cri de cette fanfare dont ils ignorent les notes et le rôle

j'ai perdu la laideur du laid. elle m'est devenue diurne la nuit et nocturne la journée, et insaisissable dans l'espace que l'on blâme d'altérer et de torpiller la perception poétique que l'on institue une et multiple, mais à maints moments manipulée pour que le puma mange à sa faim et l'éléphant piétine impunément le phoque parce que ceci et cela

j'ai perdu l'indice de l'incident de l'un. il ne conduit plus ni ma raison ni mes maisons ni ma langue ni mes mangues qui pourrissent jour pour jour dans une toundra de neige éternelle, dans un lac solidifié de châtain et du blé d'Indes mur, dans une forêt sombre où tout effort de communiquer est vain, pareil au miaulement humain face au bourdonnement de la navette spatiale qui décolle vers le dédain

j'ai perdu la ceinture de la faim du gain. perdre ou gagner m'est devenu un concours houleux où une mouche rousse d'un laboratoire, abat le buffle robuste des buissons belliqueux au regard approbateur du jury composé de robots rôdeurs, une compétition corrompue où faute de concurrents vaincus à l'avance, une lave qui coule est le gagnant-perdant, le roi-valet, l'est-ouest et, l'unique auteur-lecteur de sa rime millénaire

J09

je suis

ce n'est pas absurde que le maître né apprenne des élèves cancrés, la source soit en bas du delta, l'Afrique décolonise l'Occident, une bonne créature modifie la divinité, le malade soigne le médecin, l'oral surfile l'écrit, le vainqueur vénère le vaincu, le contemplateur soit aussi le réaliste

je-toi es

ce n'est pas absurde que l'eau potable soit multicolore, le blanc soit le bleu-rose, le jaune une jauge des vauriens, le noir une race des salles de classe noires, *abc* un alphabet barbare, Saturne un astre auréolé en robe de mariée

je et tu sommes

ce n'est pas absurde que ton eau du ciel soit les pleurs de parapluie, mais que nous qui la buvons sommes différents ici chez toi : l'un est le danseur l'autre le spectateur, celui-ci pauvre dans sa richesse dilapidée et dans sa pauvreté assumée celui-là riche

je suis

ce n'est pas absurde si plusieurs des compléments se plaisent à devenir des sujets et des sujets des empereurs craints des bains bien saints

J10

Oh Modeste, moleste mon histoire de caste des castors agrestes !
 que Charles parle de quoi tes boas voient en ma large poitrine !
 que Dante chante enfin les chambres noires de mon âme champêtre !

oh rose qui rôde ! personne ne connaît mieux la poésie de mes ombres
 qui entre Marie et Paris a l'art de dévoiler le secret des sentiers timides ?

Fénelon ! du fainéant qui s'ignore ne suis-je pas loin ?

je suis l'humus de la forêt équatoriale humanisée
 des orteils aux idées damnées par l'enseillement

je suis le sifflement des bises et des brises interdites d'entrer
 malgré le bâillement incessant de tes portes automatiques

je suis ton voisin des raisins des trottoirs des boulevards devenu sourd
 de l'automne au printemps du labour routier

je suis le zoo naturel de la coopérative d'en face visité
 de l'année zéro à cinquante-neuf après cette ère

je suis n'importe quelle agréable soirée dansante
 depuis la case de l'inconnu jusqu'à tes portes d'immeubles fluorescents

je suis un ibis bien servi ici chez toi
 et toi tu es quoi là-bas sous mon toit ?

oh pardon Rémy ! je t'ai démis la rime de ma vie comme Denis
 aurais-je par ses sonnets désuets permis que Rachel se rachète ?
 oh non ! je ne dis pas non ! honneur à moi dans mes images remariées

J11

hélas quand Charles tu me parles de l'histoire de Nantes dont tu te vantes l'auteur, tu te fais maître de l'Antiquité qui a exécuté le mage et très sage Socrate et bien plus tard bien de plébéiens au rien d'autre lien terrien que se clouer et crever dans des vers classés pour acclamer Cléopâtre. quand Gisèle tu cisèles ton style moderne, tu t'enivres du sucre blanc et du blanc de l'œuf tu te rassasies des Antilles fouillées dépouillées fusillées pour leur fidélité à la phraséologie des fresques d'Afrique. quand Houde tu housses tes pensées polies, tu publies de part les quatre points cardinaux une poésie précieuse qui insulte les quatre êtres les plus chères : ta tendre maman, ta chançarde sœur, ta fille toute gentille et ta fidèle femme qui te fait sans failles refaçonner le fâte de ta gloire. quand Nadine tu badines en composant des sonnets au Sommet de la mondialisation, rien ne change ton insolence chanceuse te fait creuser du talc pour ré-enterrer Jésus Christ mort nu et assoiffé à Auschwitz. quand Francis tu francises enfin ta raison, ta hardiesse te fait perforer des puits de pétrole qui pétillent et incendient des peuples *primitifs* dont les nuits enchantées n'empoisonnent que des golfes et des déserts

certes moi Générose alias *Généreuse Éloquence* je n'ai rien à dire ! quand chère amie Annie on n'a rien à dire contraire du tien, on se tait. ma présence que tu détruis sur ton sol sûr et pur n'est pas une danse neutre ni muette néanmoins

J12

je suis un riche chocolat au chacal bleu mélanine
 bien rangé par le climat dans les rayons des supermarchés
 même les enfants encore innocents s'empêchent de lui tendre la main
 les parents et l'Internet contraires d'un honnête homme n'en achètent pas

je suis une toile-dépotoir dite aussi mouvoir d'idées
 salué pour être blessé mortellement dans ses folles amours
 même le peintre fin éteint l'envie d'y voir l'œuvre des gueux des rues
 où l'odeur de maints poumons mélange toutes les couleurs de mille couloirs

je suis comme un haut-le-cœur du quotidien du cul-de-sac
 bien adouci pour retenir à l'intérieur tous les préjugés et plaidoiries
 pleine à craquer, moi, poubelle ne vomis, ni ne crache, ni ne dégouline
 l'évêque en blanc de Pâques aurait des nausées à la Communion d'égouts

« Je suis le seul être à n'être pas chez soi ?

(ah bon! qui l'est à vrai dire s'il se rend à la Mecque ?) »

même trop salé et trop épicé, je mange, mâche, avale, digère tout
 ma carapace en manque du bleu foncé identitaire a besoin de se solidifier

J13

je ne prétends point redire qu'à chacun son talent et son manque inné
ma fille parle bien toutes les langues et dans la mienne ne me répond jamais
j'ai un certain fin accent

la langue de ma fille fait un de ces tourbillons de millions de tours moteur
j'ai un don d'écoute et ni ma raison ni mon ouïe ne veut vraiment les compter
j'essuie ses larmes lisses

assis ensemble dans la même chambre nous nous regardons sans nous voir
ma fille, je la vois manquer d'écoute de mes comptes qui couronnent son quotidien
des inconnus la consacrent Déesse Corneille à l'oreille

J14

la nature m'a torse nue dit qu'elle en avait assez
la lune qui chez le voisin sourit noircit dans mon salon
le soleil qui ailleurs enchante le travail me taille des croupières
une pluie qui chez lui anime le dialogue inonde d'eau chaude mon jardin
le delta sensé m'ouvrir à l'immense désert d'eau me renvoie à la solitude des sources
le lac boit sa couverture et le dauphin émergé meurt couvert de maintes caméras
comme moi noble patricien nourri par la mer m'éteins ce jour au coin de rue
les regards menaçant mon idée borgne qui soutient mon bras d'aumône

mon moi ! réveille-toi il (re)fait jour déjà
c'est la fin d'un rêveur de l'ailleurs meilleur
travaillons en tout cas faisons de notre mieux conventionnel
comme dieu dans sa sagesse regrette la genèse
la science se plaint à présent de l'invention

J15

chaque matin mes enfants vomissent à volonté mon sang
les nouvelles enseignantes au franc-parler s'interposent et les empêchent de digérer
la télévision leur nouveau conteur incontesté entend n'en dire rien du tout
l'Internet qui aurait pu trancher est une bibliothèque insaisissable
c'est sage de me rendre l'universel saigne l'exception

en chute libre du jamais vu j'ai dû sur l'oranger grimper malgré tout
pour amortir le choc je me focalise sur mes souvenirs les plus mouvementés
je saigne aux quatre veines et au mieux se rétablit ma famille

J16

l'on compare quand enfin plus d'un camp est possible
sinon pourquoi l'originalité et l'excellence ?
le monde est un aimant immature
il fait la chasse à son semblable
les Tropiques sont de pauvres cordes parallèles
elles enlacent en douceur et en symbiose tuent ce qui se place au-delà

l'Équateur ne devrait pas s'empêcher de traverser le monde
il lui restituerait plus d'humanité

J17

si ce n'est ce saut osé de nous croire aigles égaux malgré tes théories de complexé immuable, je ne vois pas les raisons que vingt-quatre heures pourvoient à ma raison pour que demain matin je vote en faveur du roi des animaux malades qui fait fi aux différends de l'âne innocent injustement exilé dans sa franchise et sa franc-maçonnerie

si ce n'est cet heureux sentiment mûri de me sentir libre enfin au milieu d'un océan de sangsues prêts à fêter pour ce cadeau de la cheminée, je ne vois pas les rayons de ruche que les rayons de lune essuieront dans mes yeux pour que je voie mieux la nudité de l'âme tordue de l'homme qui se croit sans égal mais bien égaré dans un monde où l'on mange parce que le plancton n'a pas asséché le lac tiers-mondain

si ce n'est cette extensive extase extorquée du hibou qui se sait sage et astucieux face aux chauves-souris hibernales et promptes pour les fables familiales, je ne vois pas en quoi une ville à point s'enorgueillirait de ses points lumineux plus que la forêt ne chanterait ses chambres de chanvre ses chênes de chaînes ses hêtres de maints mètres son humus humilié alors que grouillant des poissons qui empoisonnent les maladies des villes

J18

à pas de louve amoureuse tu vas où va la foule
au bout de l'inauguration de l'autoroute de la nouvelle tautologie
du boulevard qui bout pour le premier jour de juillet
du sentier des céréales pré-saisonnières de la vache folle
de la forêt encore à l'aube du papier vierge
tu es identifié à chaque pas tassé

à pas cadencés tu envoies au recyclage tes ratures
au bout du dépouillement impartial et béni du dieu des poubelles
tes manuscrits anonymes sont reconnus entre nonante-neuf nimbes
sont indéniablement indexés sans doute
sont indubitablement humains pour humer
sont inconnus dans le concert inédit des con-arts

à pas rassurés tu reviens d'où chaque année revient un normalien érudit
au bout d'une marche de gloire dans l'avenue Rouge-Mont tu reçois une tape amicale
tu es proclamé poète original à part entière et à jamais dépourvu de titre

J19

je ne dis pas non plus qu'on croit rêver à présent
il est né un dieu *Imâna* sauveur des prie-dieu et des lieux élus

ai-je l'air de rêver réveillé ?
lors de l'avant après de l'ère des colons du tiers exclu
docteur vétérinaire *Ndimurirwo Kinyoni* est promu
ministre des transports consortiaux
maints humains sont en un seul matin amputés

je ne suis pas insensible à la folie du rêve
après la déportation de la raison meurtrière
docteur vétérinaire *Kinyoni Ndimurirwo* est promis
préfet des éboueurs nés
beaucoup de gantés cochers et d'anciens corbillards se rentrent dedans

seules les élues parrainées par le travail sont mariées

J20

voilà une vache grasse dans un marécage désertique
un bélier belliqueux au milieu de mille ours domptés
un vagabond fécond marié aux miettes de l'imprimerie
un mouton piéton dans les vallons de la sainte rêverie
un dieu-gueux heureux des queux pieux
voilà moi bénit dans la nudité la plus nue
du monde-invention d'un exil sale cochon

LA POÉTIQUE NÉGRO-AFRICAINE DE L'EXIL

CHAPITRE PREMIER : L'EXIL GÉOGRAPHIQUE COMME SOURCE D'INSPIRATION DE LA REPRÉSENTATION DU PAYS NATAL ET HÔTE

1. 0. Introduction

Le thème de l'exil est vieux comme le monde et des auteurs l'ont beaucoup étudié. Parmi eux, Jacqueline Arnaud définit l'exil comme « l'expulsion de sa patrie par la violence [...] et, par extension, l'éloignement forcé ou choisi [...] quand on ne se sent pas bien chez soi ²⁵ ». Bien que cette définition soit suffisante, j'en propose une autre, car l'exil se manifeste sous plusieurs angles dont l'exil géographique dont il est question dans ce chapitre. Ainsi, j'entends par exil géographique le fait de vivre hors de chez soi, parce qu'on y est contraint ou pas. C'est au sujet de cet exil que je me demande s'il inspire le poète. Si oui, comment est cette inspiration par rapport aux pays perdu et hôte? À la première question, je réponds par l'affirmative, car bien des écrivains se révèlent féconds en exil. C'est le cas de Césaire qui trouva dans l'exil un épanouissement et une ouverture à l'identité nègre²⁶. Mon analyse est corroborée par Franz Fanon qui dit que l'Antillais, qui pense que le Nègre est en Afrique²⁷, ne comprend sa négritude qu'en Occident où il est assimilé au Sénégalais²⁸. Pour ce qui est de la deuxième question, je trouve que les œuvres produites en exil ou qui s'en inspirent mythifient le pays perdu au détriment du pays hôte. Par mythification, j'entends la glorification aveugle de la terre natale. Selon mon corpus, cette terre natale est le pays d'origine ou l'Afrique. Ainsi,

²⁵ Jacqueline ARNAUD, « Exil, errance, voyage dans *L'Exil et le désarroi* de Nabiles Farès, *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* de Mohammed Khair Eddine, et *Talismano* d'Abdel Wahab Meddeb », dans Jacques MOUNIER, *Exil et littérature*, Grenoble, Ellug, 1986, p. 55.

²⁶ Jean BARNABÉ, « Négritude césairienne et créolité », *Europe : Revue littéraire mensuelle*, n° 832-833, août-septembre 1998, p. 62.

²⁷ Lylian KESTELOOT, *Césaire et Senghor : Un pont sur l'Atlantique*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.13. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CSPA*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²⁸ Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 140-141.

j'analyserai la mythification du Burundi par l'entremise des Burundaises chez Kayóya, du Congo par le biais du Lac Tanganyika chez Tshitungu Kongolo et des Africains à travers la personne de Félix Éboué chez Senghor. Chez Césaire, je m'intéresserai au paysage africain. Quant au pays hôte, j'étudierai comment ces quatre poètes perçoivent un pays européen ou l'Europe entière.

1.1. *La mythification du pays perdu*

1.1. 1. *La mythification des Burundaises chez Michel Kayóya*

Même si Kayóya compose sa poésie au Burundi, il l'écrit en faisant appel aux souvenirs du Burundi natal quand il était en exil en Europe. En pensant à son exil, il a découvert les richesses de son pays et pris conscience de lui-même : « C'est [en Europe] que j'ai pris conscience de moi-même » (*STP*, 86). Cette prise de conscience le pousse ainsi à mythifier les Burundaises à travers maints poèmes dont « Salut à toutes mes sœurs / femmes dignes / dignes mères » (*EDM*, 30-34). Dans ce poème, Kayóya qualifie les Burundaises de mères (§1.4)²⁹, de sœurs (§2-3) et de femmes en général (§5-13).

La mythification des « mères » par l'entremise de la mère du poète est poussée à la limite dès la première strophe. Par le pronom personnel « vous », le prêtre catholique s'adresse à sa mère comme on s'adresse à Marie : « Je vous salue femme [...] fière d'être femme » (v. 1-3). On dirait le début de la prière « Je vous salue Marie pleine de grâces ». À les analyser de près, ces deux phrases sont construites de la même façon. Le poète réussit la mythification de sa mère grâce au parallélisme qu'il établit entre les deux femmes. Ce parallélisme reste maintenu quand il s'agit du secret que gardent ces deux femmes. Si Marie est la gardienne du grand secret du divin Amour (l'Incarnation), la mère de Kayóya est aussi la « gardienne du [...] grand secret de la vie / le grand secret du

²⁹ Le symbole « § » désigne les strophes des vers libres ou des paragraphes des poèmes en prose.

charme / le grand secret de l'accueil / le grand secret de l'Amour » (v. 4-8). Mais le parallélisme qui créait une égalité entre ces deux femmes s'effrite : la mère du poète surpasse Marie. Alors que celle-ci naquit et mourut, celle-là ne vieillit ni ne périt, car, outre qu'elle vit « à jamais d'une vie renouvelée » (v. 33), elle est « [d]ebout dans la vie » (v. 29). Il faut entendre « debout » dans le sens figuré de *ahagáze* qui signifie « Qui avance avec sûreté ». Cette sûreté continuelle dans le temps est une métaphore, car cette femme « fière d'être mère » vit grâce à ses descendants contrairement à Marie pour qui Jésus-Christ n'a pas perpétué sa famille de sang³⁰.

Quant aux sœurs du poète, celui-ci les élève aussi au rang de déesses. En effet, le poète soutient que leur silence, leur attente et abandon sont « des signes sans équivoque d'un être supérieur » (v. 13) qu'elles incarnent. Kayóya dit de la sorte, car la poésie de ses chants de mariage (*EDM*, 39) peint une future épouse idéale :

Je vénère ta patience, l'attachement farouche à tes enfants, ta prévoyance pour garder le foyer
J'aime en toi cet engagement résolu dans la vie (v. 16-17).

Il n'y a pas que ces attitudes, le poète ajoute que la délicatesse féminine « impose à quiconque l'admiration [et] l'adoration » (v. 47). Outre ces qualités, leur beauté les rapproche aux déesses, puisqu'elles sont, d'une part, façonnées « par Imana le Dieu de Mesure et de Beauté » (v. 25). D'autre part, grâce à l'*ikirézi* qui leur fait un cou de zèbre ou de gazelle, elles ressemblent « aux déesses auxquelles les Grecs érigeaient des statues » (v. 33). Ailleurs, dans un poème intitulé « Chant » (*EDM*, 39), le poète ne s'empêche cette admiration : « Je t'assure, chère Marie, que les véritables Barundikazi [...] sont charmantes » (*EDM*, 37). Ici l'adjectif « charmante », considéré dans son sens littéraire de l'ancien français (XII^e siècle), signifie qui « exerce une action magique [ou] fait céder à une influence magique³¹ » tel que dans les contes de fées.

³⁰ Au Burundi, est considérée comme damnée la famille dont l'enfant unique décède sans descendance alors que les parents ne peuvent plus enfanter.

³¹ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2011, p. 402b.

La dernière catégorie de Burundaises mythifiées est celle de « la femme » en général dite *murūndi*. Ces Burundaises sont aussi mythifiées, car « elles sont reconnaissables entre mille » (v. 28) pour trois raisons. De un, eu égard à ce qu'elles sont debout dans et devant la vie (v. 29), elles sont fortes (le corps et le caractère) comme des mâles (v. 28). De là, elles sont égales aux hommes : baisser le regard devant le mari n'est pas « signe d'une infériorité inconsciente mais [...] d'infériorité toute divine » (v. 24). Cela, parce que fermes à l'engagement résolu dans la vie (v. 31), elles se font « tailler un passage / dans l'existence » (v. 30-31). De deux, ces femmes sont persévérantes (v. 39). Même si elles sont sacrifiées à la coutume du fait qu'au mariage, elles quittent l'enclos paternel (*EDM*, 33) pour se hasarder vers l'inconnu (v. 43) du mariage (*Ukugēnda*), elles affrontent le destin avec courage : « Je vous salue, o courageuses, vous qui, sacrifiées à la coutume, n'avez pas gémi » (v. 41). En contrepartie, le « Destin les juge dignes d'être Mères » (v. 43). Si elles sont mères, elles sont pareilles à la maman du poète et deviennent, du coup, supérieures à Marie comme dit précédemment. Et c'est grâce à cette qualité qu'elles restent « Souriantes / Réceptrices / Travailleuses » au foyer (v. 44-46).

De trois, ces Burundaises sont mythifiées, car, contrairement au reste du monde où la civilisation est attribuée aux hommes, au Burundi, ce sont les femmes qui la font. Par la fidélité et la « prévoyance pour garder le foyer » (v. 16), elles apprivoisent « cet animal peut-être égoïste [qu'est le] mari » (v. 52). En définitive, elles instaurent une « civilisation dans [la] nouvelle [famille] qui manquait de délicatesse » (v. 51). Si l'on sait qu'un peuple est l'ensemble des familles (nucléaires) lesquelles familles sont « civilisées » par des femmes, alors on peut dire que tout le peuple est civilisé par elles. Et le nœud de cette civilisation est dans « le grand secret de l'Amour » (v. 8) qui est le fait d'« abandonne[r] [...] la présence du père-aimé » (v. 42) pour épouser un étranger. Cet acte louable les rend douces, mères divines (v. 24) et éternelles (v. 32).

1.1. 2. La mythification du Lac Tanganyika chez Antoine Tshitungu Kongolo

Il est aisé de constater que l’auteur de *Tanganyika Blues* chante son Congo natal à cause de l’hostilité de Bruxelles, la ville hôte. La mythification du terroir congolais embrasse une thématique variée, mais j’ai choisi celle de la musique (blues) qui, tout au long du recueil, véhicule une gradation significative – individuelle, congolaise, américaine, de tous les Noirs d’Afrique et sa diaspora³². Une autre raison est qu’en RDC et même au-delà, la musique joue un rôle important.

Ainsi, à travers le poème « Tanganyika blues » qui chante le mieux le Congo, on découvre, dans un premier temps, que Tanganyika est vu comme une merveille, tellement que le poète est incapable de le chanter sans l’aide des « nymphes nimbées des starlights » (§1) qui lui prêtent une voix qualifiée de « voix passée au papier de verre » (§1), c’est-à-dire, toute pure. Une fois cette voix angélique acquise, Tshitungu Kongolo peut s’adonner à la joie infinie de chanter le Lac dans un morceau de blues. La variation rythmique de ce blues rappelle le Tanganyika qui change d’humeur en « giclement enragé ou murmure océan » (§1). C’est cette variation qui lui confère des traits exceptionnels. De plus, le Tanganyika est vu comme un danseur inimitable. Le poète dit qu’il « dansait sur un rythme qu’il ne pouvait suivre » (§3) sans courir le risque de voir sa vie éventrée.

Dans un deuxième temps, Tanganyika est mythifié à travers sa beauté légendaire. D’une part, ses vagues en caravanes plaisent à l’œil et « moutonnent jusqu’à l’extase » (§2). D’autre part, même si la haute marée – symbolisée par « les croupes furieuses » (§2) – est un danger pour les marins, de ses hautes vagues dévastatrices « jaillit la [...] semence de vie » (§2). Ces vagues belles à voir se balancent comme dans un rocking-chair (§2) de façon que le poète veuille éterniser ces instants : « j’abolis le temps [...]

³² Kasereka Mwenge KAVWAHIREHI, « Quand un ... manquant fait écrire, ou le blues d’un Congolais sous la plume belge : À propos de *Tanganyika Blues* de Tshitungu Kongolo (1) », *Bulletin of Francophone Africa*, no17-18, 2001-2002, p. 37. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *QMFÉ*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

sous l'ombrelle de nuages » (§2). En effet, le poète n'est pas le seul à s'émerveiller. Dieu lui-même devient envoûté, « insoucieux de sa création, oublieux de ses attributs » (§2). Dieu se révèle tel, car Tanganyika est son égal. Les vagues du Tanganyika sont une « semence de vie » (§2) comme l'haleine divine insufflée dans les narines fit d'Adam un être vivant (Gn 2, 7). De même que Dieu n'a pas créé que des hommes, de même le Tanganyika fait éclore du « nid des eaux » le soleil qui régule les saisons (§5), crée des vents « des quatre coins » (§5) et organise des « ballets d'oiseaux » (§5).

À côté de ce portrait d'une mythification parfaite du Congo, une autre lecture d'une mythification inachevée peut se dégager de ce poème et de bien d'autres (*TB*, 46). En effet, le poète emploie l'antithèse en considérant le Tanganyika sous deux rapports contraires³³ comme le souligne cet exemple : « Tanganyika est une métaphore ensoleillée dans un matin de brume et de gel » (§6). Comment le Tanganyika situé dans un climat tropical aurait en même temps la brume et le gel ? L'emploi de l'antithèse dans un poème qui mythifie le pays natal signifie que le poète est perplexe : le pays qui l'a mis au monde est le même qui l'a chassé, sinon vomé. Il va de soi que la mythisation d'un tel pays est biface. Aujourd'hui il est la brume, demain, le gel, mais il demeure la même terre natale.

1.1. 3. La mythification des Africains chez Léopold Sédar Senghor

De par sa renommée et son élection à l'Académie française, la critique atteste que Senghor a chanté sa terre natale, le « Royaume d'Enfance », où il vivait en harmonie avec tous les êtres. Au-delà du Sénégal, Senghor idéalise les Africains par l'entremise de Félix Éboué célébré dans le poème « Au Gouverneur Éboué ». Ce personnage (1884-1944) est un Nègre qui a accédé aux fonctions alors réservées aux Blancs : Gouverneur de la Guadeloupe (1936), du Tchad (1939) et de l'Afrique équatoriale française (1940).

³³ Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, [1968], 1977, p. 379.

La mythification d'Éboué apparaît lorsqu'il est comparé à l'Apôtre Simon Pierre. Ce parallélisme se comprend, parce que Senghor s'est toujours présenté comme catholique pratiquant, ou mieux, disciple de l'Évangile. « La religion est en effet pour Senghor une source d'inspiration féconde. » (*CSPA*, 155) Ainsi, pour marquer cette inspiration, Senghor rebaptise Félix Éboué. Comme il sait que « éboué » signifie « pierre » dans la langue des Baoulés de la Côte d'Ivoire, il le nomme comme Jésus-Christ nomma le disciple « Simon fils de Jonas » (Mt 16, 17) : « [T]u n'es plus Félix ; je dis Pierre Éboué » (v. 4). Le poète pousse à outrance sa comparaison. Avec « Ébou-é ! Et tu es la pierre sur quoi se bâtit le temple et l'espoir » (v. 3), Senghor fait une transposition des paroles du Christ à Simon : « Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon église, et la Puissance de la mort n'aura pas de force contre elle » (Mt 12, 18). Une analyse montre que le poète fait un parallélisme entre son verset et ce verset de la bible : « [T]u es la pierre sur quoi se bâtit le temple et l'espoir » (Senghor) vs « Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon église » (Jésus). Une chose sûre est que « sur » chacun des deux Pierre est « bâti » quelque chose de matériel et d'immatériel. Le matériel construit sur eux est le « temple » (Éboué) et l'« église », une bâtisse (Simon). Quant à l'immatériel, c'est l'« espoir » (Éboué) et l'« église » (Simon) vue comme une institution qui inculque dans ses fidèles l'« Espérance » (Michée 7, 7-20), une des trois vertus théologiques.

Mais Senghor va au-delà de toute attente. Contrairement à Jésus qui tait les éléments de la puissance de la mort, Senghor évoque les ennemis du temple d'Éboué : les dieux de proie orgueilleux qui lancent les éclairs et les ouragans qui font trembler la terre (v. 5-7). Avec une intention ferme d'aller au-delà de la bible qui omet la manière dont Simon-Pierre défendrait son Église, Senghor loue Éboué et le compare au lion vaillant :

Ébou-é ! tu es le Lion au cri bref, le Lion qui est debout et qui dit non !
Le lion noir aux yeux de voyance, le Lion noir à la crinière d'honneur (v. 8-9)

Mais vu que l'espérance de vie d'un lion dépasse rarement celle d'un humain aisé comme un gouverneur colonial, alors le poète donne à Éboué une longévité d'une pierre stable et inaltérable pendant trois siècles (v. 14). Par ailleurs, Senghor lui accorde un attribut plus que christique : eu égard à ce qu'un seul homme (Jésus) est né pour sauver la nation juive (Jn 11, 51), un seul homme (Éboué) l'a été pour la fierté « de l'Afrique [aux fils] vendus à l'encan moins cher que harengs » (v. 11-12). Mis à part cela, loin du Christ qui vécut un tiers d'un siècle, Éboué a une vie de plus de trois siècles (v. 13) ou la période qu'ont duré l'esclavage et la colonisation européenne. Éboué reste debout, parce que les « trois siècles de sueur n'ont pu soumettre [s]on échine » (v. 13). Si Éboué a réalisé un tel exploit, c'est qu'il a été soutenu par des peuples d'Afrique mythifiés au même titre que lui : « Mille peuples et mille langues ont pris langue avec ta foi rouge » (v. 15). Et dans cette mythification, tous les Africains, ceux de teint foncé et les métissés (v. 17), sont interpellés. Non seulement les humains, tous les types de paysages africains – « le désert et la brousse » (v. 16) – ont aussi soutenu Éboué.

Ainsi, si l'Afrique entière (personnes et paysage) est embrasée, c'est normal qu'elle « se dresse » (v. 17) comme un seul homme pour reconquérir sa dignité et son honneur (v. 12). Et en vue de cette conquête longue et ardue, l'« Afrique s'est faite acier blanc » (v. 18) pour ne pas s'oxyder et ainsi perdre la force et l'éclat. En bref, même si les Africains se solidifient en acier, ce n'est pas pour combattre le colon français aux torts inhumains, mais pour le défendre contre les Nazis. La mythification des Africains devient cette capacité antithétique de se solidifier pareil à l'acier tout en pardonnant jusqu'à s'immoler comme le Christ : « l'Afrique s'est faite hostie noire » (v. 18). Les Africains le font pour l'humanité et « [p]our que vive l'espoir de l'homme » (v. 19), le même espoir bâti sur Éboué (v. 3). Autrement dit, Éboué n'est plus comparé à Pierre mais à Jésus, qui s'est immolé pour que tout homme ait le salut. Éboué est mythifié par excellence, car le

Blanc avait déshumanisé le monde à cause de son orgueil (v. 6), l'esclavage et la colonisation de trois siècles (v. 13). Au-delà de ces maux, le poète note la barbarie nazie contre laquelle les Tirailleurs sénégalais s'enterrent dans les tranchées françaises. Et pour que le colon recouvre l'espoir (v. 19) de la victoire de la Grande guerre, seul un sacrifice de l'homme noir mythifié – « hostie noire » (v. 18) – est plus que nécessaire.

1.1. 4. La mythification de l'Afrique chez Aimé Césaire

Avant de mythifier l'Afrique, Césaire chante dans son recueil la montagne (volcan) de Martinique³⁴. En effet, l'image césairienne du volcan « mérite une étude phénoménologique ayant la profondeur de celle que Bachelard a consacrée au feu ³⁵ ». À travers le poème « Tutélaire », Césaire recourt à l'image typique du volcan-cataclysme : « toi contre l'avancée des volcans et leur alerte de pieuvres » (*AMCLC*, 275).

Même s'il est ainsi, les *Armes miraculeuses* cache une thématique de l'Afrique, d'autant plus que son auteur avoue qu'il est un poète africain³⁶. Dans son œuvre, Césaire dédie des poèmes à l'Afrique mais il semble faire l'exception dans les *Armes* par le fait qu'il mentionne l'Afrique de manière subtile. En dehors du poème « Mythologie », ce recueil a un champ lexical (faune, flore, paysage) qui suggère l'Afrique. Par exemple, pour ce qui est du règne végétal, à travers le poème « Avis de tir », Césaire parle du baobab : « donnez-m'en du lait d'enfance des pains de pluies des farines [...] et de baobab » (v. 2-3). Cet arbre inexistant sur l'île de Martinique renvoie à l'Afrique de par sa grandeur et son ombrage dont les Sahéliens ont besoin pour contrer l'ensoleillement omniprésent. Le baobab est un arbre tutélaire de l'Afrique dont les capsules pulpeuses et

³⁴ Gérard-Georges PIGEON, « Interview avec Aimé Césaire à Fort-de-France le 12 janvier 1977 », *Cahiers césairiens*, n°3, 1977, p. 1.

³⁵ René HÉNANE, *Les Armes miraculeuses de Césaire : Une lecture critique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 276. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AMCLC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

³⁶ René HÉNANE, *Les Jardins d'Aimé Césaire : Lecture thématique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 139. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *JACLT*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

le gros fruit calabassier sont « désignés sous le nom de pain de singe » (*AMCLC*, 199). Par là même, Césaire glorifie l’Afrique, car elle sous-entend une terre de surabondance de cultures dont il voudrait se nourrir. Il a en effet faim du « lait de l’enfance » (v. 2), pas cette enfance vécue en Martinique, mais celle vécue de l’autre côté de l’Atlantique, en Afrique, son continent premier, où poussent les baobabs et vivent ses dieux protecteurs. À propos des dieux, dans le poème « Les pur-sang » publié dans le journal *Tropiques* n° 1 en avril 1941, Césaire écrit ceci :

Enos ! Enos ! / Mon émanation barbote dans la mare / de la naissance plurielle avec une / puissante volupté / Taoudéni, Taoudéni, délivre-moi / d’Énos ([v. 154-159], *AMCLC*, 32).

Si l’on considère que Césaire demande à Taoudénie, « une palmeraie [...] au nord de Tombouctou et à l’ouest du désert du Tanezrouft³⁷ », de le délivrer d’Enos, ville de Turquie « réputée pour son climat insalubre et ses fièvres » (*AMCLC*, 32), c’est qu’il considère Taoudénie comme un dieu protecteur. C’est dans ce sens qu’il introduit l’image de la métaphore filée de l’eau régénératrice associée à la liberté, à l’amour et, surtout, à la gourde. En témoigne cet extrait de « Batouque » : « Nous coulerons nos doigts de rire et de gourde / Entre les dents glacées de la Belle-au bois-dormant » (v. 157-159). La gourde est une divinité africaine régénératrice et protectrice, car elle est, chez les Bambara d’Afrique le symbole « de l’œuf cosmique [...]. [L]es Bambara appellent le cordon ombilical, la corde de la gourde de l’enfant³⁸ ».

Au-delà du baobab, il y a la forêt qui se trouverait en Afrique. À travers « La forêt vierge », Césaire personnifie l’Afrique en une femme aimée, « [sa] femme marron [sa] restituée [sa] cimarronne » (*LAM*, 47). Cette femme est aimée et vénérée, car « la cimarron est une plante d’essence divine qui, dans la religion vaudou, appartient à la déesse Oshùn, patronne de Cuba et déesse de l’amour³⁹ ». L’adjectif « vierge » du titre de

³⁷ René HÉNANE, *Glossaire des termes rares dans l’œuvre d’Aimé Césaire*, Paris, JMP, 2004, p. 129.

³⁸ *Ibid.*, p. 64.

³⁹ Lydia CABRERA, *La forêt et les Dieux*, Paris, JMP, 2003, p. 408.

ce poème renvoie à une future mariée sensée être vierge comme l’Afrique mythique de Césaire qui est une terre vierge non souillée par la violence coloniale. Quant au terme « restituée », il fait allusion au fait que Césaire – dont les ancêtres ont été arrachés à cette Afrique – redécouvre, par l’entremise de Senghor et d’autres Noirs de Paris, cette Afrique perdue. Et cette forêt vierge renvoie à la femme et, de celle-ci, à l’Afrique mythifiée, parce que dans la poésie césairienne « le pays (Afrique ou Antilles) est semblable à une amante ⁴⁰ ». J’ai aussi la certitude que « la forêt vierge » renvoie à l’Afrique, car dans la conscience de l’Européen de l’époque des *Armes miraculeuses* (1946) et de *Sur les traces de mon père* (1968), l’Afrique est une forêt (*STP*, 20). C’est par ailleurs cette forêt paisible (Afrique) que Césaire « ne manque pas de chanter [parce que] jaillie du silence de la terre » (*LAM*, 48), lequel silence ressemble à celui de l’origine des temps⁴¹. Mais cette Afrique (pure) de Senghor est inaccessible à Césaire, puisqu’il souffre d’une blessure qualifiée de « gueule de primate caressée depuis trois cents ans » (*LAM*, 46), c’est-à-dire le début de l’esclavage. Césaire considère cette inaccessibilité comme le départ de la femme aimée sur une route semée d’embûches :

Où allez-vous ma femme marron ma restituée ma cimarronne les morts pour la patrie défont leurs tranquilles oreillers de jungle au creux des pièges à dormir (*LAM*, 46).

En plus du règne végétal, Césaire glorifie des paysages africains qu’il ignorait pourtant⁴². L’évocation de ces paysages apaise sa révolte. Parmi eux, je cite « le grand mapou » du poème « Mythologie » : « je profère au creux ligneux de la vague infantile de tes seins le jet du grand mapou » (v. 4). Notons qu’il y a ici une équivocité à lever. Bien que le mapou soit tout arbre à bois mou des Antilles et le grand mapou, le grand fromager qui se trouvait à l’entrée de Grand’Rivière en Martinique, le Mapou est, d’une part, une

⁴⁰ Pierre-Henri KALINARCZYK, *Le Pays natal dans les œuvres poétiques de René Char, Aimé Césaire et Tchikaya U Tam’Si*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2008, p. 24.

⁴¹ Selon la Genèse, la forêt est créée après la terre caractérisée par le vide, d’où le silence (Gn 1, 2.11).

⁴² « C’est Césaire et dans [le poème “Et les Chiens se taisaient”] qui évoque Djené la cité rouge, et Tombouctou, Bornou, Bernin, Sokoto, villescapiiales [*sic*] de ces empires prestigieux [...] Et pourtant... c’est bien encore ce continent où Césaire n’avait encore jamais mis les pieds », (*CSPA*, 88-89).

baie, une plage touristique et une canne à sucre de l'Île de la Réunion et, d'autre part, un grand arbre d'une forêt touristique des Seychelles. Notons que la Réunion et les Seychelles sont des îles de l'Océan Indien rattachées au continent noir. Alors, il n'y a pas de doute que le Mapou suggère l'Afrique.

À côté du mapou, « Mythologie » fait référence à l'Afrique. L'évocation des Batéké dans « tes bras libres de pétrir l'amour à ton gré batéké » (v. 2) glorifie des tribus d'Afrique dont les Batéké⁴³ qui, avant la déportation, faisaient ce qu'ils voulaient y compris l'amour. J'affirme cela, car le mot « sexe » apparaît quatre fois dans les six premiers versets du « Batéké-Mythologie » du manuscrit du poème « La forêt vierge » paru chez Gallimard en 1946 :

de ton sexe à crochus / de ton corps de ton sexe à serpent nocturne de fleuves et de cases / de ton sexe de sabre de général / de l'horlogerie astronomique de ton sexe à venin (v. 3-6).

L'évocation des Batéké (dont le poète prétend être issu) est le sommet de la mythification de l'Afrique. En témoigne cet extrait de René Hénane :

Le mot-cristal ? Il nous apparaît dans *Batéké*. C'est l'Afrique. [...] Et c'est tout ! Batéké ! Voilà tout ce que le poète nous concède pour suggérer l'Afrique. Tout le reste n'est que formes étranges, images ésotériques et, pour mieux nous dérouter, il pimente son poème de personnages et d'objets incongrus (*JACLT*, 153).

Cette mythification se prolonge jusqu'au dernier vers qui révèle que l'héritage des Batéké est le « fruit fragile de la liberté » (v. 4) que le poète traduit en sa volonté de se libérer du joug du colon. Et lorsque Césaire révolté pense à la vie en rose d'avant l'esclavage des Batéké, il se sent apaisé. En effet, le poème « Investiture » emprunte la même démarche d'un poète qui évoque l'Afrique pour se réconcilier avec lui-même. Ce poème peint un poète exténué qui souhaite une tranquillité, parce que « [s]es yeux d'exécution sommaire et de dos au mur » (v. 4) ont vu l'infamie de l'esclavage. Comme Césaire n'en peut plus, il pense à quelque chose de calme. Surgit alors le fleuve Congo qui charrie doucement les eaux des affluents de Kananga, ville de la RDC : « Toute l'eau

⁴³ Le Batéké est un territoire des collines et des plateaux du Congo, au nord de Brazzaville. Son climat équatorial (chaud et humide toute l'année) est propice à la sérénité de la vie.

de Kananga chavire de la grande Ourse à mes yeux » (v. 1-3). Au fond, Césaire retrouve le calme en observant l'eau couler lentement. Outre que l'eau l'apaise, elle purifie aussi ses tourments causés par la blessure sacrée de l'esclavage.

En bref, quoique subtile, Césaire mythifie l'Afrique dans ses *Armes miraculeuses*, car ayant découvert qu'il était doublement déraciné, il veut s'enraciner en Afrique⁴⁴, mais une Afrique mythique qui n'existe probablement plus. Cette Afrique se réduit à ce qu'il en a appris grâce aux discussions avec les Noirs de Paris et aux lectures, par exemple, de Frobenius et de Delafosse qui ont célébré la richesse de la civilisation africaine. Mais le problème n'est pas de me demander si cette Afrique est réelle ou imaginaire. Ce qui m'intéresse c'est ce qu'elle représente pour le poète en termes de souffrances et en termes d'espérance (CSPA, 90).

1.2. La représentation négative du pays hôte

La conception de la Métropole par les poètes à l'étude est la même bien qu'il y ait des nuances non négligeable. En effet, « le fait colonial vécu par l'Américain ou l'Antillais n'a pas la dimension de celui vécu par l'Africain⁴⁵ », selon qu'il est chez lui ou en exil.

1.2. 1. La France vue par Aimé Césaire

Comme mentionné ci-haut, Césaire chante la Martinique avant d'autres pays et continents. Même si les *Armes* est une œuvre de combat contre la Métropole oppressive⁴⁶ afin de libérer l'homme noir asservi depuis trois cents ans, le poète ne mentionne ni la France ni l'Occident sauf en deux passages. Il s'agit de « le Grand Midi » du dernier vers du poème « Le grand midi » et « les îles britanniques » du poème « Prophétie » (v. 15).

⁴⁴ Jacqueline SIEGER, « Entretien avec Aimé Césaire », *Afrique*, octobre 1961, p. 67.

⁴⁵ Mbwil a Mpaang NGAL, *Aimé Césaire : Un homme à la recherche d'une patrie*, Dakar-Abidjan, NÉA, 1975, p. 49, Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ACHRP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁴⁶ Romuald FONKOUA, *Aimé Césaire 1913-2008*, Paris, Perrin, 2010, p. 134.

Tous les critiques s'accordent pour dire que le poème « Prophétie » est la synthèse des accents de la poésie césairienne : « la tendresse élégiaque alliée à la violence imprécatoire, le rêve éveillé et la vigilance en alerte, le cri insurrectionnel et la prière recueillie, la paix du ciel et le cataclysme terrestre » (*AMCLC*, 266). Les « îles britanniques » qui s'insèrent alors dans le dernier accent de la poésie césairienne ne rappellent pas la beauté des guirlandes des îles des Caraïbes, mais la déchéance, parce qu'elles sont en réalité des « îlots en rochers déchiquetés [qui fondent] un à un dans la mer lucide » (v. 15). Ce fléau naturel européen est une métaphore de l'esclavage et du joug colonial qui ont fait sombrer dans l'asservissement les peuples des îles des Caraïbes. Heureusement que le poète a survécu. Par la lecture de ce poème, on comprend que malgré les efforts inouïs de la Métropole de se rendre champion des malheurs inhumains comparables à ceux du cataclysme, les Antilles se sont relevées grâce au poète. La symbolique du poète seul survivant du cataclysme est chère à Césaire. On la retrouve aussi dans « Le grand midi » où au milieu des ruines stellaires, il « [s]'avance plus sûr [,] plus secret [,] plus terrible que l'étoile pourrissante [...] dans la forêt ardente » (v. 184-187). Cette symbolique suggère l'importance du réveil des îles des Caraïbes soumises depuis bientôt trois siècles.

1.2. 2. La représentation senghorienne de la France

Même si *Hosties noires* est constitué des poèmes de captivité⁴⁷ et de l'expérience pénible d'un Tirailleur sénégalais ignoré par la Métropole⁴⁸, la perception senghorienne de la France est nuancée. D'une part, dans le « Poème liminaire », Senghor accuse la France qui ne reconnaît pas l'effort de guerre des Tirailleurs :

⁴⁷ Daniel DELAS, *Léopold Sédar Senghor : Le maître de langue*, Croissy-Beaubourg, Aden, coll. « Le Cercle des poètes disparus », 2007, p. 167.

⁴⁸ Marcien TOWA, *Poésie de la Négritude: Approche structuraliste*, Sherbrooke, Naaman, 1983, p. 105. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PNAS*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Vous Tirailleurs Sénégalais [*sic*], mes frères noirs à la main chaude sous la glace et la mort
Qui pourra vous chanter si ce n'est votre frère d'armes, votre frère de sang ? (v. 1-2).

Par la suite, il fustige les officiers bureaucrates qui sont décorés au détriment des
soldats braves qui font face à la mort en défiant l'ennemi nazi dans les tranchées :

Je ne laisserai pas la parole aux ministres, et pas aux généraux
Je ne laisserai pas – non ! – les louanges de mépris vous enterrer furtivement.
Vous n'êtes pas des pauvres aux poches vides sans honneur (v. 3-5).

Dans le poème « Au Guélowâr », il ne s'empêche pas de durcir le ton en évoquant ce
que subissent ces Tirailleurs dans l'indifférence de la France qu'ils défendent pourtant :

Nous sommes de petits d'oiseaux tombés, des corps privés d'espoir et qui se fanent / Des fauves
aux griffes rognées, des soldats désarmés, des hommes nus. / Et nous voilà tout gourds et gauches
comme des aveugles sans mains. [...] Et nous voilà pris dans les rets, livrés à la barbarie des
civilisés / Exterminés comme des phacochères (v. 5-10).

En plus de ces conditions déplorables, le poème « Prière de paix » ressasse les
bavures de la colonisation française en Afrique occidentale française. Ainsi, le poète
soutient que la France a torturé et crucifié l'Afrique « depuis quatre cents ans » (I, v. 5) ;
elle a, dans les contrées dont elle était le Maître, déporté des docteurs et maîtres-de-
sciences qui guérissaient les malades (II, v. 4) ; elle a incendié les bois intangibles (II, v.
5-7) ; elle a porté la mort et le canon dans les villages des colonies pourtant paisibles et
dressé « les uns contre les autres comme des chiens se disputant l'os » (III, v. 4-5). En
résumant la seconde partie de ce poème, on voit le poète faire un bilan éclair mais non
flatteur de ce qu'aura été la colonisation française en Afrique.

Nonobstant ces critiques à l'égard de la France, en politicien habile, Senghor les
atténue et dit finalement du bien de la colonisation française. Selon Senghor, il faut que le
Seigneur bénisse la France parce qu'elle « osa proclamer l'avènement des pauvres à la
royauté » (IV, 4) comme si elle était le « Royaume des cieux des béatitudes » (Mt 5, 3) ;
elle fit des esclaves des « hommes libres et égaux » (IV, v. 5) ; elle ouvrit les cœurs
incultes « à la connaissance du monde » de l'arc-en-ciel des visages neufs (IV, v. 7) ; elle

apporta la Bonne Nouvelle (IV, v. 6) pour christianiser l'Afrique (IV, v. 9), etc. En bref, la perception senghorienne de la France se résume par l'antithèse de ces versets :

[La France] dit bien la voie droite et chemine par les sentiers obliques [...] [Elle] donne de la main droite et de la main gauche enlève [...] [Elle] ouvre des voies triomphales aux héros et traite ses Sénégalais en mercenaires, faisant d'eux des dogues noirs de l'Empire (III, v. 6-7. 9).

En relisant cet extrait, on comprend que le poète emploie un vocabulaire ambigu pour avoir la sympathie des Français. C'est de là que j'ai dit qu'il semble détruire ses critiques vis-à-vis de la France et ironise sur ses bienfaits en Afrique. Cet extrait en dit long :

Seigneur, pardonne à ceux qui ont fait des Askia des maquisards, de mes princes des adjudants / De [...] mon peuple un peuple de prolétaires. [...] Oui Seigneur, pardonne à la France qui hait les occupants et m'impose l'occupation si gravement (II, v. 10-11 ; III, v. 8).

En recourant à l'antithèse, on dirait que Senghor excuse et ferme les yeux sur les monstruosité de la colonisation française. Loin de là, et cela, beaucoup de lecteurs pressés ne le perçoivent guère. C'est pour cette raison qu'en 1945, des Africains dont Abdoulaye Ly considéraient déjà Senghor comme un traître qui composait avec la Métropole. En fait Senghor loue pour revendiquer ; il accuse pour canaliser, contenir la révolte des colonisés et, en chrétien pratiquant, leur faire accepter l'idée de pardon.

1.2. 3. Bruxelles vue par Antoine Tshitungu Kongolo

À travers *Tanganyika Blues*, Tshitungu Kongolo a une représentation négative de Bruxelles, sa ville hôte. Dans une critique de quelques poèmes, Kasereka Kavwahirehi confirme que Tshitungu Kongolo n'a personne avec qui partager son angoisse (*QMFÉ*, 34). De fait, le poète se plaint de « Bruxelles qui le nargue et [lui] jette sa solitude au visage » (« Bruxelles blues » I, §1).

En plus de cette solitude non inconditionnelle, dans le poème « Mon blues », le poète se désole, comme Sammy⁴⁹, que tout le monde à Bruxelles est tellement pressé qu'aucun ne se recueille pour « entendre » son blues. Ici, il faut considérer « entendre » dans le

⁴⁹ Le poète reprend une thématique des comportements occidentaux de Pierre Samy : « Tout tournait tout courrait autour de lui », Pierre SAMMY, *L'Odyssée de Mongou*, Paris, Hatier, 1977, p. 115.

sens de « méditer », car il faut « [é]couter avec son âme » (v. 5). Il n'y a pas qu'une méditation, il faut également vouer tout son être à la disposition du blues : « Écouter avec ses oreilles / Avec son ventre / Avec ses jambes / Avec sa peau / Avec ses lèvres » (v. 7-11). Selon le même poème, les Bruxellois sont des incultes, sinon ils reconnaîtraient ce blues qui monte « de la cheville / Du temps [...] [et] tord les halliers d'hier et de demain » (v. 37-42). Mais qu'est-ce qui cause leur surdité face au blues légendaire? La réponse se trouve dans le poème « Ciel de paille », à travers lequel le poète démontre qu'il ne s'adapte ni à l'hiver (v. 1-2), ni à l'été (v. 3-4), ni au printemps qui « s'annonce aux / Calendes bantoues » (v. 5-6). Il y a pire : son blues qu'il chantait aux Bruxellois lui fausse compagnie et le poète désespéré dit ceci : « Le blues s'enchanté de mon angoisse » (v. 7).

Finalement, l'analyse de la situation de cet immigrant révèle que le poète et sa culture de blues s'adaptent très mal à Bruxelles. Et le poète ne se retient pas de révéler que les métros et les tunnels zébrés participent à l'aggravation de son inadaptation :

Mes rêves se sont tordus dans leur métro. J'en sors chaque jours les yeux injectés de suie
invertébré dévertébré halant un corps mort (« Bruxelles blues », I §4)

Autrement dit, quand le poète dort dans le train, parce qu'il a travaillé probablement le quart de nuit, ses rêves sont tordus. Le tableau macabre ne s'arrête pas avec la perturbation du repos. Quand il sort de ces métros et tunnels, il se sent tellement fatigué qu'il « pousse [s]on corps comme une charrette insoumise » (II, §3). Vu que rien ne va, ce qui lui reste c'est d'affirmer son échec : « Je ne suis pas de ce pays alors laissez-moi vous conter le mien » (III, §1). Même si le poète dit qu'il n'est pas de Bruxelles, il y vit quand même. Être de la Belgique ne signifie ni y être né ni avoir sa nationalité, mais y être reconnu ainsi que sa culture propre. En extrapolant cet état de choses, le poète est dans une position inconfortable des écrivains exilés qui veulent acquérir une parole dans

une culture et ce, dans un domaine littéraire précis⁵⁰. Dans ce cas, Tshitungu Kongolo veut faire accepter la culture francophone congolaise en Belgique qui se cherche dans la francophonie dominée par la France. Mais cela n'est qu'un sommet de l'iceberg : Bruxelles ne refuse pas que la culture congolaise du poète, elle ne lui donne pas non plus un bon travail malgré ses aptitudes. Alors, il s'attelle aux tâches qu'il qualifie de « tâches sans poésie » (II, §3). Ici, le poète parle, peut-être, pour ces Africains exilés en Europe qui vivent en citoyens de deuxième classe, alors qu'ils sont bien formés pour avoir un bon travail comme leurs camarades de classe natifs du pays hôte.

En bref, le poète peint Bruxelles sinistre, en tout cas, l'envers du Congo perdu symbolisé par Tanganyika dans « Une ville nommée Tanganyika » (*TB*, 31). Même si elle l'a chassé, au moins, cette ville du Congo natal danse au rythme du blues (v. 4) ; elle est une ville étincelante la nuit (v. 6) comme si elle lançait des feux d'artifice (v. 6).

1.2. 4. L'Europe vue à travers les lunettes de Michel Kayóya

La représentation de l'Europe est largement négative et *Sur les traces de mon père* le démontre bien. Dans ce recueil, le poète s'insurge contre quatre sortes de situations de l'Occident. En premier lieu, bien qu'il soit issu du Burundi très matériellement pauvre, il n'approuve guère le développement dans la solitude. C'est pourquoi il donne cette réponse à la question d'un Occidental qui s'enquerrait de ses impressions en Europe :

Ce ne sont ni vos routes, ni vos maisons / Les buildings me laissent songeur / Ils me rappellent toujours la misère, la déshumanisation que j'ai entrevue dans beaucoup de leurs habitants / La solitude / L'isolement / C'est pour moi une horreur (*STP*, 14).

Ailleurs, il est plus explicite : « Les richesses de l'Occident m'avaient laissé froid » (*STP*, 14). Ce verset montre que le poète a une autre façon de concevoir le développement qui n'est pas forcément dans la richesse matérielle. Pour lui, un prêtre

⁵⁰ Anne-Rosine DELBART, *Les exilés du langage : Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Limoges, PUL, coll. « Francophones », 2005, p. 50.

catholique, ce qui compte c'est l'âme, car il dit que l'Occident a « perdu la clé de la vie d'où l'on trouve toute solution : l'Évangile » (*STP*, 16). En deuxième lieu, Kayóya dénonce la répartition inégale des richesses mondiales et, par là, l'aisance matérielle dans laquelle nage l'Occident, alors que le Tiers-Monde est très pauvre. À vrai dire, il fustige l'Occident qui n'aide pas le reste du monde, alors que peu suffirait pour le moderniser :

Tant de magasins toujours remplis au moment où la famine fauche des populations entières ! [...] C'est triste de voir tant de médecins qui ne soignent pas toute la journée faute de clients, pendant que l'autre côté, des êtres humains périssent, faute de médecins (*STP*, 16).

En d'autres termes, le non-dit de cet extrait ne serait pas l'Occident insensible à la pauvreté du monde, mais l'égoïsme et l'égocentrisme poussés à outrance. Et le poète s'en désole ainsi : « Cela m'a [...] profondément affligé » (*STP*, 16). En troisième lieu, même si Kayóya a vu en Occident des « travailleurs endurcis par le labeur / [...] [et] la foule se bousculant dans les rues de Rome » (*STP*, 17) en se rendant au travail, il y dénonce une paresse exagérée. L'Europe a encore des richesses inexploitées. En témoigne cet extrait :

Athènes / Londres / Rotterdam / Munich / Paris / Tant de richesses à peine employées ! [...] Tant d'énergies humaines non encore exploitées ! (*STP*, 16).

Cela étant, il y aurait moyen que l'Europe s'enrichisse davantage. De toutes ces tares, Kayóya en conclut l'agonie de l'Occident et de sa civilisation (*STP*, 40-41). Cette agonie est accélérée par le capitalisme cupide (*STP*, 86) et le communisme qui dégrade l'être humain (*STP*, 121). En quatrième lieu, Kayóya ajoute enfin à la liste une tare essentielle : le manque des vieux du village, des notables, qui prennent « leur “bâton” pour aller crier aux Parlements la cause de la beauté de la femme européenne » (*STP*, 40). Le poète se désole de la femme européenne chosifiée par les souteneurs et les proxénètes et qu'elle consente surtout : « [O]n avait mis la beauté de la femme dans le commerce. [...] Le comble, elle se laissai[t] insulter publiquement » (*STP*, 40). Il n'y a pas que cela, aux yeux de Kayóya, la femme occidentale est une esclave du fait qu'elle perd son nom au

mariage. Néanmoins, au Burundi *itéká* et *ubupfásóni* ne l'autorisent pas (STP, 92), bien que le colon ait en vain implanté cette coutume⁵¹. En effet, le nom est important :

[L]a personne s'identifie à son nom à tel point qu'à la question : "Qui êtes-vous?", elle répond en disant son nom [...] [parce que le] nom vient attester la vie et se trouve au cœur de l'identité et du destin de chacun⁵².

La position du poète est très claire à propos du nom propre : il ne faut pas le changer sous peine de perdre son identité, voire son être. C'est ce qu'il précise en ces termes :

Le nom propre distinguait [ma mère] de son mari / De ses enfants / De son propre père / Mon père aussi avait son nom / Et mes frères / Et mes sœurs / Et moi-même / C'est mon père qui m'avait nommé, quand je lui avais souri comme un homme (STP, 92).

En dépit du tableau noir de l'Europe, Kayóya y voit quand même du positif. Il reconnaît avoir vu une « seule » femme européenne aux qualités semblables à celles des Burundaises mythifiées ci-haut. Voici en quels mots le poète la qualifie :

Cette femme était belle. [...] Elle respectait son mari [...] La femme ne voyait pas que j'étais noir. Elle m'appelait par mon nom. [...] Mon père m'avait dit que la femme est belle quand elle se sait femme [...] Une femme qui oublie qu'elle est femme n'est pas belle. Mon père me l'avait dit (STP, 39-40).

Kayóya voit cette femme à travers les lunettes de sa culture. Cela se comprend, car outre qu'il la compare à une Burundaise, ses critères sont ceux de son père. Disons en passant que reconnaître les valeurs de la femme d'Europe est vraiment une exception, puisque selon Kayóya, l'homme blanc est « affreux. Il analyse [et] épie [...] Il s'approprie, conquiert et domine » (STP, 19).

1.3. Conclusion

Ayant émis l'hypothèse que l'exil géographique permet aux poètes du corpus d'écrire, l'analyse montre effectivement que cet exil donne matière à l'inspiration du poète qui mythifie sa terre natale (ou des ancêtres pour le cas d'un descendant d'esclave) et représente négativement la terre d'accueil. L'inspiration, son unique salut, devient

⁵¹ Léandre SĪMBANÁNIYE, « Les noms de personnes au Burundi : Un support du lieu social », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 29, n° 1, 2005, p. 171.

⁵² *Ibid.*, p. 168.

pour lui « une nouvelle demeure. Parce qu'on ne peut vivre ainsi suspendu sur le vide ⁵³ ». Concernant la terre d'accueil, les poètes du corpus la décrivent négativement et exagèrent même, puisqu'ils la comparent à la terre idéalisée : « [Q]uand nous découvrons l'homme blanc [, n]ous ressasons ses défauts. Nous exagérons ses torts » (*STP*, 45). Ainsi, on peut dire que c'est en connaissance de cause que ces poètes se représentent négativement le pays hôte, puisqu'il a en effet colonisé et déporté leurs peuples. Même si ce pays renferme des valeurs, il demeure la cible des critiques acerbes, parce qu'il est le symbole du mal des colonies. Les poètes qui sont sensibles aux valeurs du pays hôte nuancent leurs propos, car aucune société n'est parfaite.

À l'inverse de cette perception du pays hôte, les poètes à l'étude mythifient la terre natale (vue comme une mère nature) en adoucissant même des réalités non plaisantes. On peut dire qu'ils sont plus tolérants envers le pays natal que le pays hôte. En exil, la terre natale se réduit aux images et aux mots qui « demeurent en son fort intérieur, ultimes traces de ce qui a été et ne sera plus ⁵⁴ ». Comme le poète est le centre de l'univers et, par là, de sa terre natale, il est alors l'ambassadeur de son pays natal. Raison pour laquelle il ne peut pas dire du mal de sa terre. Une autre raison est que, eu égard à ce que ces poètes écrivent pour le colon et dans la langue du colon, ils ne peuvent pas dire le mal de leurs pays, parce que cela reviendrait à révéler leur mal. Ainsi, ils se dédoublent en « homme qui [parle] avec les hommes blancs [et en] autre homme qui cache au fond de lui beaucoup de choses » (*STP*, 26). Dans ce cas, au lieu de voir que la terre d'adoption dépouille l'exilé de son identité première, elle la dédouble et l'enrichit. Et le poète n'est ni du pays natal ni du pays hôte, mais des deux, car tous les deux meublent son univers intérieur qu'il chante, lequel univers charme le public.

⁵³ Céline OUMHANI, « Écrire entre/au-delà des rives », dans Évelyne HANQUART-TURNER (dir.), *Exils, migrations, création : Perspectives transculturelles, vol. 1*, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2008, p. 12.

⁵⁴ Céline OUMHANI, *loc. cit.*, p. 11.

CHAPITRE DEUX : L'EXIL CULTUREL, MOTEUR DE LA POÉSIE LYRIQUE

2. 0. Introduction

L'exil est souvent défini par l'expulsion forcée ou l'éloignement volontaire d'un lieu. Dans tous les cas, ce lieu quitté « peut être une communauté, une langue, un état de liberté ou un espace de résonance intellectuel, politique ou affectif » (FEFF, 2). Ainsi, l'exil culturel des poètes du corpus peut se comprendre à partir d'une langue/culture quittée qu'ils essayent de récupérer dans la culture du pays hôte à laquelle ils s'adaptent. L'intégration dans cette culture se fait dans la langue, vraie expression de l'univers et de la liberté des poètes. Même si c'est une langue du colon-esclavagiste qui a aussi supprimé des langues vernaculaires⁵⁵, les poètes l'adoptent, car le français est une langue de prestige⁵⁶ plus que l'ikirundi, le lingala, le sérère ou le créole que Césaire traite de patois antillais⁵⁷. C'est en cette langue que les poètes du corpus chantent, dans une poésie lyrique déchirante, les traumatismes de leur histoire, leur vécu et leur identité multiple.

De fait, Césaire chante la blessure intérieure causée par l'esclavage et la colonisation. Pour Senghor, sa poésie lyrique se cristallise dans la poésie de circonstance⁵⁸ des faits dominants de la Deuxième Guerre mondiale. Kayóya, lui, recourt au lyrisme nostalgique en insérant des africanismes dans son texte et en chantant l'exil « colonial » des siens. Quant à Tshitungu Kongolo, il use du lyrisme tragique en chantant son inadaptation bruxelloise. En un mot, ces poètes recourent à la poésie, car mis à part qu'elle allie « la violence des sentiments à la violence du langage⁵⁹ », elle a une fonction d'apaisement.

⁵⁵ Jean-Baptiste BIGIRIMÁNA, « Langue et droit. Le droit à la langue en contexte de diglossie français-kirundi au Burundi », *Language problems & Language planning*, vol. 32, n° 1, 2008, p. 27.

⁵⁶ Melchior NTAHONKIRÍYE, « Alternance de langues et conflit linguistique : analyse des alternances intralexicales produites par les bilingues français-kirundi », *Revue québécoise de linguistique*, vol. 27, n° 1, 1999, p. 90.

⁵⁷ Aimé CÉSAIRE cité in Michel HAUSSER, *Essai sur la poétique de la négritude*, Paris, Silex, p. 538.

⁵⁸ Predrag MATVEJEVITCH, *La poésie de circonstance : Étude des formes de l'engagement poétique*, Paris, A.-G. Nizet, 1971, p. 177.

⁵⁹ Monique HOUSSIN et José TOVAR-ESTRADA, « Poésie et chansons populaire dans la résistance », *Europe*, n° 543-544, août-septembre, p. 177.

2. 1. L'exil culturel

2. 1. 1. L'exil culturel, source du lyrisme de la « blessure sacrée » chez Césaire

Ayant pris conscience de sa négritude et sa crise identitaire dans un exil culturel, Césaire se révolte pour se libérer et s'inscrire dans le monde⁶⁰. Il refuse ainsi la poésie classique qu'il qualifie de gênante, paralysante et dont il n'est pas content (*ACHRP*, 64). Pour rendre cette poésie intéressante, il doit ainsi rendre aux mots leur pouvoir originel⁶¹ et les soustraire à l'usage colonial. Y parvenir suppose une violence, car « il fallait tout briser, créer de toutes pièces une littérature antillaise » (*ACHRP*, 64). Cette réaction de Césaire suggère un lyrisme si l'on sait que ce genre est « la proclamation [...] plus ou moins associée [...] à la manifestation de la sensibilité et de l'épanchement subjectif⁶² ». D'ailleurs, il atteste que prose ou vers importait peu. « Il m'importait [, écrit-il,] de dire ce que j'avais sur le cœur » (*ACHRP*, 64). Mon propos est corroboré par la critique qui voit en les *Armes* un lyrisme qui fait « penser aux chante-fables du Moyen Âge⁶³ ».

La première manifestation du lyrisme césairien se retrouve dans les courts poèmes à travers lesquels le poète exilé dans une culture française se venge sur son lecteur en brouillant la linéarité de son texte⁶⁴. Au fond, pour comprendre les poèmes du recueil, on doit se défaire de ses habitudes langagières et culturelles. Comme les surréalistes auxquels il est associé⁶⁵, Césaire fait un montage « des phrases notées à la hâte “le plus immédiatement possible” pour fixer “le sentiment intense”⁶⁶ » :

⁶⁰ Michael BROPHY, *Guillevic : La poésie à la lumière du quotidien*, Bern, Lang, coll. « Littérature de langue française », 2009, p. 1.

⁶¹ Keith Louis WALKER, *La Cohésion poétique de l'œuvre césairienne*, Tübingen, Gunter, coll. « Études littéraires françaises », 1979, p. 21.

⁶² Paul ARON et al, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Puf, 2002, p. 446a.

⁶³ Edwards A. JONES, « Le monde d'Aimé Césaire », dans Léopold Sédar SENGHOR et al, *Littératures ultramarines de langues françaises : négro-africaine, antillaise, québécoise, franco-américaine, comparée. Genèse et jeunesse*, Sherbrooke, Naaman, 1974, p. 71.

⁶⁴ Nathalie WATTEYNE (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Bordeaux/Québec, Presses universitaires de Bordeaux/*Nota bene*, 2006, p. 16. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LÉL*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁶⁵ Jonathan NGATÉ, « “Mauvais sang” de Rimbaud et *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire : la Poésie au service de la Révolution », *Cahiers césairiens*, loc. cit., p. 25.

⁶⁶ Michel HAUSSER, « Du Soleil au Cadastre », dans Jacqueline LEINER, *Soleil éclaté*, op. cit., p. 187.

feu juste feu manguier de nuit couvert d'abeilles mon / désir un hasard de tigres surpris aux souffres mais l'éveil / stanneux se dore des gisements enfantins (« Soleil serpent », v. 11-13).

En effet, l'analyse de ces trois vers révèle que l'association des mots ressemble à l'automatisme des surréalistes. Mais, pourquoi Césaire s'en prend au français avec une telle véhémence ? Des sociologues disent que les Nègres exilés à Paris ont connu un drame subjectif qui « engage la genèse de l'œuvre dans l'engrenage des formes contradictoires qui composent la vie collective⁶⁷ ». Ce drame immerge Césaire dans la blessure sacrée causée par l'horrible histoire de la déportation.

L'évocation tragique de cette blessure est le deuxième volet du lyrisme, lequel lyrisme contenu dans les longs poèmes rappelle celui du *Cahier* (AMCLC, 10). À travers les sentiments et les secrets (*JACLT*, 4^e couverture) d'un exilé solitaire et rejeté, Césaire offre « l'exemple d'un lyrisme brut, jailli spontanément d'une âme déchirée⁶⁸ » par la découverte des atrocités de la Métropole à l'endroit des peuples des Antilles.

Ainsi, la première strophe de « Batouque » inaugure une poésie lyrique qui peint le caractère tragique de tout le poème. Outre la tragédie des Antillais déportés et exploités durant trois siècles, le paysage n'y échappe pas non plus. La « ville » (v. 3), comme le « faubourg » (v. 4) et le « boulevard » (v. 7), est souffrante. Stigmatisée par la souillure et la destruction de la forêt (« villes saignantes », [v. 56]), la ville apparaît dans la cohorte des images incertaines frappées du coin sanieux de l'urine et du sang : « sang lent pissant aux feuilles de filigrane le dernier souvenir » (v. 6). Cette peinture macabre de la ville traverse tout le recueil. Dans le poème « Les armes miraculeuses », par exemple, le poète évoque « les villes interdites frappées de la colère de Dieu » (v. 8) et ajoute : « je ne suis pas de ceux qui croient qu'une ville ne doit pas s'élever jusqu'à la catastrophe⁶⁹ » (l.1-2).

⁶⁷ Jean DUVIGNAUD, *Sociologie de l'Art*, Paris, PUF, 1967, p. 35-36.

⁶⁸ Pierre CLARAC, *Dictionnaire universel des lettres*, Paris, SEDE, 1961, p. 519b.

⁶⁹ La phrase donne celle-ci : « je suis de ceux qui croient qu'une ville doit s'élever jusqu'à la catastrophe ».

Le poète qui plaint la ville s'adonne à un lyrisme intime et irradiant d'« une matrice calcinée pour les soleils de l'amour » (v. 14). La description est antithétique. Il chante d'un côté la beauté des étoiles, l'amour (v. 20-21) et la belle végétation représentée par les « roses de Pennsylvanie » (v. 27). D'un autre côté, il évoque la mort (v. 21) et le serpent (v. 22), symbole du mal. En fait, l'évocation des sentiments heureux⁷⁰ qui décrit un jardin (d'Éden) est de courte durée. L'évocation de l'« arbre aux serpents » (v. 26) rappelle l'arbre de la tentation à laquelle a succombé Ève. Un climat élégiaque de pureté est en contrepoids avec « la rigidité cadavérique [qui] transforme les corps / en larmes d'acier » (v. 31-32). À la ravissante femme « aux cheveux de sources sous-marines » (v. 30) répond la rigidité du cadavre (v. 31). Autrement dit, si l'on admet que la femme symbolise la Martinique, il devient clair que cette rigidité cadavérique renvoie au « Nègre condamné à demeurer le bagnard de cette société [antillaise] ⁷¹».

La même dichotomie s'observe toujours quand Césaire compare la Martinique à la femme d'Afrique et d'Asie. La Martinique qui irradie en « princesse noire en diadème de soleil fondant » (v. 107) telle la « princesse aux cuisses de Congo / Bornéo / de Casamance » (v. 110-112) est aussi malheureuse. Elle est en effet à la recherche de ses « mille jardins oubliés » (v. 109) dans les jardins de sa culture, de ses libertés enfouies « sous le sable » des rivages où embarquaient ou débarquaient des esclaves. Le lyrisme aux sentiments négatifs (*GLÉ*, 42) cède la place au chant tragique de la blessure d'un descendant d'esclave colonisé. Tout y est noir : « noir hurleur, noir boucher, noir corsaire batouque » (v. 141). Ici, le lyrisme césairien a atteint son paroxysme des sentiments tragiques. En effet, le poète a perdu le sentiment de quiétude et de repos qui le gagnait

⁷⁰ E. BASTIN et X. VAES, *Guide du lyrisme et de l'épopée*, Bruxelles, J. Duculot & S.-A. Gembloux, 1950, p. 42. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *GLÉ*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁷¹ Lylian KESTELOOT cité par René HÉNANE, (*AMCLC*, 129).

lorsqu'il évoquait l'Afrique. La preuve est que la Guinée, pays d'Afrique autrefois porteur de paix, est désormais signe de « désespoir et de la mort » (v. 117).

Grosso modo, l'exil culturel procure à Césaire une occasion de refuser une langue qui l'a depuis longtemps renié et de chanter la tragédie de sa blessure. L'énonciation de cette blessure devient « un refus de la servitude et un geste éthique fondamental [...] dont le pouvoir d'invention et la polysémie permettent d'attester l'expérience singulière » (*LÉL*, 19) d'un grand poète. Quant à la dichotomie des *Armes*, elle fait appel à Watteyne qui, citant Hegel, écrit que « les combinaisons ingénieuses et les transitions brusques, presque violentes, sont des procédés lyriques dans la mesure [...] où ils ne détruisent pas l'unité de l'œuvre » (*LÉL*, 15). En effet, même si Césaire coupe les ponts et brouille les pistes, une analyse attentive fait découvrir un message clair que cache son recueil.

2.1.2. *L'exil culturel de Senghor, moteur du lyrisme dans la poésie de circonstance*

La critique dit que *Hosties noires* est lyrique, car ses poèmes sont des chants (*GLÉ*, 45) accompagnés par des instruments. Par exemple, il est écrit que « À l'appel de la race de Saba » doit être accompagné de « *guimm* pour deux *kôras* ». Senghor dit d'ailleurs que chez les Nègres, la poésie est « non seulement images rythmées, mais images chantées et dansées, mais encore peintes et sculptées⁷² ». Néanmoins, je n'étudierai pas le lyrisme senghorien dans l'angle du chant, mais dans celui de la poésie de circonstance.

En effet, *Hosties noires* est un cri poétique d'un blessé qui dit les mots crus de l'expérience pénible de la guerre. De fait, si l'on sait que le poète lyrique incarne l'événement et « en commente les moments successifs⁷³ », alors, il est aussi lyrique l'auteur de *Hosties noires* qui chante les péripéties de la guerre. En fait, « la guerre fut pour [Senghor] une expérience pénible [...]. Il touche du doigt le sort qui est fait aux

⁷² Léopold Sédar SENGHOR, « La littérature d'expression française d'outre-mer », dans Léopold Sédar SENGHOR *et al.*, *op. cit.*, p. 17.

⁷³ Pierre GRIMAL, *Le lyrisme à Rome*, Paris, PUF, 1978, p. 25.

siens [...] ; il ne les regarde pas se débattre, il se débat avec eux » (*PNAS*, 105). De pareille manière, son lyrisme (l'élégie qui signifie poème plaintif [*GLÉ*, 45]) se nourrit aussi d'une poésie de circonstance d'un poète pris au dépourvu par un « événement qui s'impose par son importance ou son actualité⁷⁴ » : la guerre. Même si le poète soutient que tout son recueil est de circonstance et que ses impressions « n'ont pas eu le temps de se sublimer⁷⁵ », seulement huit poèmes⁷⁶ sont inspirés par la captivité (*VLPSE*, 29).

À travers ces poèmes, Senghor décrit⁷⁷ des lieux où il se trouve avec ses frères d'armes : ils sont dans « la nuit de la prison » (v. 3) et « pris dans les rets » (v. 9). Senghor et d'autres nègres sont capturés et mis en prison : « Nous sommes [...] des soldats désarmés, des hommes nus » (v. 5-6). Ailleurs dans « Assassins », il est écrit que « les prisonniers sénégalais [sont] ténébreusement allongés sur la terre » (v. 3). Senghor intitule même un poème « Lettre à un prisonnier » dans lequel il atteste lui écrire « de sa résidence surveillée » (v. 11) et le saluer « par-dessus les barbelés » (v. 3). Cette peinture lugubre est aggravée par la mort imminente, parce que dès que des Tirailleurs sénégalais et des soldats français sont capturés, les Allemands séparent les Noirs des Blancs. Le poète se voit ainsi finir comme des résistants sénégalais qu'on fusillait selon les paroles du général Faïdherbe, le conquérant du Sénégal : « Ces gens-là, on les tue ; on ne les déshonore pas⁷⁸ ».

Ensuite, Senghor énumère les armes meurtrières : des tanks et des avions (« Au Guélowâr », v. 10), des machines et des canons (« Assassins », v. 11), etc. Dans cette

⁷⁴ Predrag MATVEJEVITCH, *La Poésie de circonstance : Étude des formes de l'engagement poétique*, op. cit., p. 8.

⁷⁵ Renée TILLOT, *Le Rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*, Dakar, NÉA, 1979, p. 115.

⁷⁶ « Assassins », « Taga Mbaye Dyob », « Lettre à un prisonnier », « Pour un F.F.I. noir blessé », « Au Guélowâr », « Au Gouverneur Éboué », « Aux Soldats négro-américains » et « Tyaroye ».

⁷⁷ La description du lieu où est le poète rencontre ce que Maetvjevitch avance de la poésie de circonstance : « La nature et l'intensité de l'événement ainsi que le "degré d'implication par lequel une personne se trouve entraînée dans un événement particulier" déterminent le rapport entre le poète de la circonstance correspondante et contribuent ainsi à caractériser la poésie de circonstance même », (*PPÉPC*, 178).

⁷⁸ Léopold Sédar SENGHOR et Mohammed AZIZA, *La poésie de l'action. Conversation avec Mohammed Aziza*, Paris, Stock, 1980, p. 170.

guerre, des soldats sont « exterminés comme des phacochères » (« Au Guélowâr », v. 10) et les corps « étendus par les routes » (« Assassinats », v. 1). Mais le poème de circonstance qui décrit le mieux le front est « Pour un F.F.I. noir blessé ». En six versets, le poème raconte la mort d'un soldat. D'abord, on découvre que le soldat est « si noir » et « lourd [est] son corps » (v. 1) sous un ciel bleu « dans l'air libéré » (v. 1). Ensuite, on apprend que le soldat, au départ, costaud devient léger, donc, facile à transporter (v. 4), parce qu'il a perdu beaucoup de « sang d'or et de pourpre » (v. 3). Par la suite, on apprend que ce blessé « dor[t] sur le duvet blanc de l'air » (v. 5) bercé par les chants d'oiseaux (v. 5). Et enfin, dans l'euphémisme véhiculé par l'emploi du passé composé, on apprend son décès : « Dors, car tu as donné le riche de ton cœur » (v. 6). Le poète prononce alors une prière pour les morts : « Que la paix berce ton sommeil » (v. 6). Ici, le « sommeil » est entendu comme la « mort » si l'on sait que Senghor est un catholique pratiquant qui connaît sans doute la résurrection de Lazare. Avant de le ressusciter, Jésus dit que Lazare s'était endormi (Jn 11, 11) alors qu'il était bien mort (Jn 11, 14).

L'évocation lyrique des atrocités faites aux Tirailleurs dans l'insouciance de la France s'insère dans l'exil culturel. Cet exil se manifeste en « un certain malaise en Occident vis-à-vis des exclusions (sociale, économique, sexuelle, etc.) » (*FEFF*, 2). En effet, personne ne plaide pour ces Tirailleurs qui se font tuer pour la France. En témoigne cet extrait :

Des chefs, et ils étaient absents, des compagnons, ils ne nous reconnaissaient plus / Et nous ne reconnaissons plus la France / Dans la nuit nous avons crié notre détresse. Pas une voix n'a répondu / Les princes de l'Église se sont tus, les hommes d'État ont clamé la magnanimité des hyènes (« Au Guélowâr », v. 12-15).

Pourquoi ce mutisme ? Le verset seize, qui est entre guillemets, donne la réponse en citant les paroles de tout ce monde : « “ Il s'agit bien du nègre ! il s'agit bien de l'homme ! non ! quand il s'agit de l'Europe ” » (v. 16). Comme le poète-tirailleur est discriminé par le pays qu'il défend, l'unique façon de rehausser sa morale est l'évocation lyrique de la guerre présente, la banaliser et même, en tant que voyant, anticiper sa fin. Avec

Senghor voyant, « l'inspiration lyrique s'émancipe complètement de la réalité objective ⁷⁹ ». De fait, la poésie de circonstance de Senghor prend le tournant goethéen, c'est-à-dire, « le caractère imaginaire » (*PPÉPC*, 178). Concrètement, Senghor rêve au bonheur de la victoire des Alliés sur l'Axe en 1945, lequel bonheur est rendu possible par les « Martyrs noirs » (« Assassins », v. 14) dont on ne reconnaît même pas la valeur. Senghor, qui se fait le chantre de ces Tirailleurs, reconnaît quand même leur mérite :

Vous êtes le limon et le plasma du printemps viride du monde / Du couple primitif vous êtes la charnure, le ventre fécond la laitance / Vous êtes la pullulance sacrée des clairs jardins paradisiaques / Et la forêt incoercible, victorieuse du feu et de la foudre (v. 7-10).

Mais pour le poète qui anticipe les événements, la victoire réelle ne sera bien célébrée qu'en Afrique, la terre de paix et de cohésion parfaites entre les vivants et les morts ⁸⁰ :

Quel chanteur ce soir ne convoquera tous les Ancêtres autour de nous / Autour de nous le troupeau pacifique des bêtes de la brousse ? / Qui logera nos rêves sous les paupières des étoiles (« Lettre à un prisonnier », v. 29-31).

2.1.3. *L'exil culturel, source du lyrisme de la nostalgie de la langue chez Kayóya*

En Europe, Kayóya connaît un exil culturel, car la culture hôte exerce une pression sur lui pour qu'il adapte ses habitudes culturelles à celles du pays hôte. C'est pourquoi à chaque fois qu'il est seul ou avec ses congénères d'Afrique (*STP*, 45), il replonge avec bonheur dans des souvenirs heureux du continent noir. Pour garder sa langue tout en communiquant dans la langue hôte, Kayóya invente un langage dans lequel il insère des termes d'ikirūndi dans ses textes français. En fait, il s'approprie le caractère existentiel du lyrisme du XX^e siècle qui fait que le lyrisme est « moins une forme d'écriture qu'une façon d'être et d'habiter le langage ⁸¹ ». L'insertion de ces africanismes dans un texte français est une manifestation du lyrisme qui est « l'expression d'un sentiment bien personnel » (*GLÉ*, 31). En témoigne cet extrait :

⁷⁹ Pierre CLARALC, *Dictionnaire universel des lettres*, op. cit., p. 519b.

⁸⁰ Voir à ce propos le poème « Les morts ne sont pas morts » de Birago DIOP.

⁸¹ Paul ARON et al, *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 446b.

J'aimais beaucoup ces noms. Je les méditais. Je trouvais en eux une saveur, une empreinte de ceux qui avaient tissé l'histoire de mon peuple. La plupart de ceux qui portaient ces noms je les connaissais (*STP*, 50).

L'insertion de ces africanismes francisés se fait à deux niveaux. Au premier niveau, l'antonomase fait passer le poète d'une langue à l'autre avec aisance. Par là, il crée des noms propres français à partir des noms communs d'ikirūndi et nomme l'*ugwāgwá* (vin de bananes) le « Maître-Boisson » :

La bière, ce Maître en Afrique, qui égaie les maris misérables et ruine des familles [...] / Le Maître-Boisson cueille les grains des plus habiles et grignote sur le capital des stupides – / [...] Le Maître-Boisson a tout pris : sa ration journalière, sa ration mensuelle, sa ration annuelle non comptée parce qu'on en a peur / Le Maître-Boisson ruine les jeunes foyers, tombés en dette avant la nuit des noces – / Le Maître-Boisson tue, empoisonne les santés robustes [...] / Malheur au peuple, tombé sous la colonisation du Maître-Boisson (*EDM*, 75).

D'*ugwāgwá* à Maître-Boisson, un lecteur distrait verrait une erreur de traduction. En effet, Kayóya traduit un nom par ses effets et sa puissance. À partir d'*ugwāgwá*, on a le radical /-**gu**-/ qui, ajouté à une finale /-**a**/, devient *gwa* qui signifie « Tombe ! » *Ugwāgwá* [u-(ru)-**gú**-a-**gú**-a] devient une boisson qui vous fait tomber plusieurs fois. C'est pourquoi, le verbe « trébucher » est *kugwāguza* (/ku-**gu**-ag-ur-i-a/) où le radical /-**gu**-/ est présent. Si alors, *ugwāgwá* vous fait tomber plusieurs fois, n'est-il pas maître de vous ? En définitive, Kayóya traduit *ugwāgwá* à l'aide de l'image-analogie⁸² ou l'image symbolique⁸³ et non par son équivalent⁸⁴. Dans la poésie africaine, par exemple, l'« Éléphant est la Force ; l'Araignée, la Prudence ; les cornes sont la Lune ; et la Lune la Fécondité » (*VLPSE*, 126). Et pour savoir la fonction de l'image-analogie, je me fie à Senghor, théoricien et fondateur de la poésie négro-africaine, qui s'exprime ainsi :

⁸² Robert JOUANNY, *Les Voix du lyrisme dans les « Poèmes » de Léopold Sédar Senghor : Étude critique suivie d'un lexique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1986, p. 125. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VLPSE*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁸³ Gloria SARAVAYA, *Léopold Sédar Senghor – Francis Ponge : Un dialogue interculturel autour de la langue française*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 38. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SPDIF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁸⁴ « En Afrique noire, sont liés l'un à l'autre, les uns aux autres : le poème à la musique, la musique à la danse, la danse à la sculpture et celle-ci à la peinture. » (*VLPSE*, p. 124). C'est cette interconnexion à laquelle Tshitungu Kongolo ajoute la vannerie, le tissage et la céramique dans son poème « Au cœur d'une ivresse » (*TB*, 21) : « Elle danse son nom / Elle le danse / Elle le sculpte / De ses paumes nues / Au fiancé sans visage / Elle tisse une histoire / Comme une poupée » (v. 10-16).

À travers et par le moyen de l'image symbolique, la parole négro-africaine ne vise à rien d'autre, en définitive, qu'à retenir dans les êtres-objets, les traits les plus généraux, leurs caractères généraux : leur structure. Sa fonction est de rendre intelligible en universalisant⁸⁵.

Si je reviens à *ugwâgwá*, ses caractères généraux sont : une boisson qui fait tomber à répétition quiconque la boit sans modération, ruine financièrement et empoisonne la vie. Quant à sa fonction « universalisante », l'extrait précédent (*EDM*, 75) le souligne en une gradation inversée. Le premier verset dit que le Maître-Boisson est « Maître en Afrique », alors que le dernier verset, qui va au-delà de l'Afrique, met en garde tout peuple « tombé sous la colonisation du Maître-Boisson ». C'est de là, que Kayóya exige aux Burundais, mais aussi à tout homme de boire avec modération :

L'homme respecte la bière en la buvant comme un homme / On boit comme un homme quand on boit avec ubuntu (*STP*, 38).

Au deuxième niveau, Kayóya insère, en quatre étapes, des termes d'ikirundi dans son texte. Premièrement, il place des noms entiers d'ikirundi dans une proposition française. Par noms entiers, j'entends des noms qui ont toutes les parties – l'augment, le préfixe nominal, le radical, le suffixe de dérivation et la finale⁸⁶ :

Notre conception d'« ubuntu » / Notre amour d'« ubuvyeyi » / Notre pratique d'« ubufasoni » [sic] / Notre sens d'« ubutungane ». / Le respect d'« Imana » (*EDM*, 137).

Par exemple, le nom *ubutũngâne* (justice) se découpe en /u-bu-tũng-ãn-e/ : /u-/ est l'augment ; /-bu-/ , le préfixe nominal ; /-tũng-/ , le radical ; /-ãn-/ , le suffixe de dérivation (réciproque/associatif) ; /-e/ , la finale. Ces noms (*ubũntu*, *ubupfâsoni*, *ubutũngâne* et *Imâna*) sont en fait des compléments du nom dans une proposition française.

Deuxièmement, Kayóya crée des noms composés dont les constituants sont du français et ikirundi. Des deux cents noms de *Entre deux mondes*, j'en retiens quelques uns⁸⁷ dont *Imâna*⁸⁸ est présent : « Leur vase vrai c'est Imana – Birikumana » (*STP*, 47).

⁸⁵ Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté III*, Paris, Seuil, 1977, p. 368.

⁸⁶ Jean-Baptiste NTAHOKÁJA, *Grammaire structurale du kirundi*, Bujumbura, UB, 1994, p. 57-80.

⁸⁷ La part d'*Imana* (*Cimana*), Aie *Imana* (*Girimana*), Seul *Imana* voit vraiment (*Habonimana*), *Imana* seul fait vraiment le choix (*Hagerimana*), *Imana* seul sauve vraiment (*Hakizimana*), *Imana* seul aime vraiment (*Hakundimana*), Grâce à *Imana* (*Kubwimana*)... (*STP*, 47-48).

Troisièmement, Kayóya emploie des noms que je traite d'assimilés au français. Un nom d'ikirundi assimilé au français est un nom non entier intégré dans une proposition. Ces noms ne sont pas entiers, parce qu'ils n'ont pas l'augment – la voyelle placée avant le préfixe nominal ou verbal dans le cas d'un participe :

Je savais que mon bonheur était la vie de mon « buntu ». (*STP*, 126). Mais les *bagabo* veillaient – les *bashingantahe* établissaient la discipline [...] – Le *mugabo* n'entrait jamais dans la maison de sa fille (*EDM*, 82-83).

Par là, *buntu* et *mugabo* n'ont pas l'augment singulier /u-/ des première et quatorzième classes des noms, alors que *bagabo* et *bashingantahe* manquent l'augment pluriel /a-/ de la deuxième classe des noms. Ces noms sont assimilés au français, car ils s'inspirent du *Dictionnaire rundi-français* qui classe les entrées selon les radicaux. En témoignent les ethnies du Burundi dont on dit les *Hútu*, les *Tútsi* et les *Twá*⁸⁹ parce qu'on omet l'augment et le classificateur pluriels (présents dans le déterminant « les ») de la classe des noms des personnes /a-ba-/. Lorsqu'on recolle à ces noms francisés les parties manquantes, ils deviennent *Abahútu*, *Abatútsi* et *Abátwa*.

Quatrièmement, Kayóya parachute des phrases dont les constituants sont mixtes (ikirundi et français) sans pour autant traduire ces emprunts :

Comment autrement auraient-ils pu dire « Umwana n'umurimo [*sic*] wisangi [*sic*] dusangiye n'Imana » – L'enfant est le travail commun de moi avec Imana (*STP*, 49) ?
– Pour beaucoup « kuba umuntu w'iteka – kuba umuntu w'ibanga – umuntu w'amajambere » – en un mot l'évolué est devenu tout autre homme (*EDM*, 78).

Si Kayóya écrit ainsi, c'est pour faire ressortir le lyrisme nostalgique de sa langue et, par là, atténuer son exil culturel. Dans l'« Avertissement » de *Sur les traces de mon père*, il est écrit que l'« auteur n'a pas voulu les traduire pour ne pas les appauvrir. [...] Il parle simplement ou plutôt laisse parler en lui son être de Murundi » (*STP*, 7). En fin de compte, l'analyse du précédent extrait rend compte que le poète n'écrit ni en français ni

⁸⁸ Pour des noms dont *Imana* est remplacé par le préfixe verbal, Cf. *Niyóngère* dans le Glossaire.

⁸⁹ Les Burundais parlent et écrivent de la sorte : Cf. Barnabé NDARISHIKANYE, « Burundi : des identités ethno-politiques forgées dans la violence », *Canadian Journal of African Studies/Revue canadienne des études africaines*, vol. 33, n^{os} 2 et 3, 1999, p. 233.

en ikirūndi mais en *ikirunfrançais* qui ne peut être compris que par l'élite burundaise et toute personne bilingue. Ainsi, grâce à l'énonciation lyrique des termes de sa langue dont il prétend ne pas avoir l'équivalent en français, Kayóya élève son ikirūndi au niveau du français de façon que qui veuille comprendre son message devra apprendre les deux langues. En effet, Kayóya met en application la théorie de Saravaya qui dit que

[l]’acte du poète [négro-]africain désireux de se délivrer de sa carapace coloniale est une mise en forme qui suit le schéma suivant : Séparation : signe (mots français), objet désigné : image réelle (Afrique), image virtuelle (langue française) [...]. Création : langue nouvelle (*SPDIF*, 38).

En d'autres termes, pour échapper à l'exil culturel causé par la colonisation linguistique au cœur de laquelle il écrit, le poète suggère qu'aucune langue n'est supérieure à une autre. Par contre, la rencontre du français et des langues vernaculaires le revigore « par un véritable retour aux sources [du poète negro] africain qui retourne au pays natal en les libérant du stalag qui le maintient prisonnier » (*SPDIF*, 39).

2.1.4. *L'exil culturel, source du lyrisme de l'errance chez Tshitungu Kongolo*

De tous les poètes du corpus, Tshitungu Kongolo, qui écrit ses poèmes au je⁹⁰, est le plus malheureux. Son malheur vient du fait que contrairement aux trois autres poètes qui faisaient des va-et-vient entre l'Europe et le pays natal où ils occupaient des postes importants⁹¹, Tshitungu Kongolo est bloqué en Belgique. Ce poète a été chassé d'abord du Katanga à cause de l'exclusion des Kasaiens par les Katangais qui les accusaient d'occuper leurs postes sous l'administration Mobutu Sese Seko (1965-1997) en 1991 et, ensuite, du Congo. En fait, Tshitungu Kongolo vivait déjà son exil au Katanga. Cette situation transparaît dans le poème « Mon lac » où le poète peint négativement son Katanga natal qui l'a fait fuir. En Europe néanmoins, il est aussi rejeté comme je l'ai

⁹⁰ Vingt et un poèmes sont écrits au « je » ou avec un lexique qui le sous-entend. Comme le poète dit qu'il est un sous-ensemble du blues, ainsi, même les deux poèmes (*TB*, 21 et 38) renvoient à l'auteur.

⁹¹ Aimé Césaire a été le Député de Port-au-Prince, Léopold Sédar Senghor, le chef d'État du Sénégal de 1960 à 1981 et Abbé Michel Kayóya, le prêtre qui accomplissait son ministère à l'Evêché de *Muyinga* avant d'être Préfet des Études au Petit séminaire de *Mugera* dans l'archidiocèse de *Gitéga* près d'où il a été assassiné et enterré avec tant d'autres *Abahutu* lors du génocide commis contre cette ethnie en 1972.

montré plus haut. Ne pouvant par conséquent s'identifier ni au Congo qui l'a chassé, ni à la Belgique qui le rejette, ni à son blues qui se moque de lui, le poète devient un errant. Une telle errance vient du fait qu'en exilé, il vit deux temporalités simultanément : celle du passé et celle du présent⁹². En fait, comme un sans-abri, Tshitungu Kongolo n'a où se reposer. Quand il s'endort dans le métro, il en sort « halant un corps mort » (I §4). Cette errance dans les lieux publics le rejoint aussi au foyer. Avec la lecture du poème « Noces » qui contient cinq récurrences du mot « errance » (§2.4-6), j'entends l'épouse du poète raconter l'histoire de leur mariage et l'impact qu'a l'errance sur son époux. En effet, dans ce poème, l'épouse qualifie son époux d'errant achevé : elle dit que « [l]a poussière de l'errance était une poudre d'or répandue sur ses sandales » (§2). Et comme on se marie pour le pire et le meilleur, elle s'est initiée à l'errance en se jetant « sur la selle de l'errance » (§2). Elle a intégré l'errance dans sa vie, car plus loin dans le poème, elle soutient que plus on erre, plus on en a l'appétit et que « [l]'errance accroît la route » (§5).

À côté de l'errance du futur époux devenue familiale, je note que *Tanganyika Blues* révèle aussi une errance de l'écriture, celle des référents du « je » énonciateur. En effet, je qualifie de lyriques les poèmes du recueil, car ils renferment cent soixante-dix-sept renvois⁹³ indirects et directs en rapport au « moi du poète comme source du monde au “je” mis en scène comme source de l'énonciation⁹⁴ ».

Premièrement, je scinde les renvois indirects dans deux groupes. Il s'agit, d'une part, des termes qui désignent les deuxièmes personnes du singulier et du pluriel (t', te, toi, tu et

⁹² Paul TABORI, *The Anatomy of Exile : A Semantic and Historical Study*, op. cit., p. 32.

⁹³ **A.a)** Je (J') = 40 ; Ma = 12 ; Me (M') = 20 ; Mes = 13 ; Mien(ne) = 3 ; Moi = 2 ; Mon = 26 ; **b)** Nos = 4 ; Notre = 1 ; Nous = 3 ; **c)** impératif (2^e personne du pluriel) = 3 ; **B.** Ta = 2 ; Te (T') = 16 ; Tes = 1 ; Tienne = 1 ; Toi = 1 ; Ton = 9 ; Tu = 5 ; **b)** Vos = 1 ; Vous = 1 **c)** impératif (2^e personne du pluriel) = 1 **C.** Ce = 7 ; Cet = 2 ; Cette = 10 ; Ces = 2 ; -là = 1 ; voici = 1.

⁹⁴ Mathieu ARSENAULT, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2007, p. 50.

vous, -ez) et ce qui leur appartient (ta, tes, tienne, ton, etc.). Pour ces termes, on peut citer beaucoup de poèmes, mais je préfère « De quel temps » qui est significatif :

De quel temps es-tu la fièvre annonciatrice ? / De quelle mer es-tu l'épave ? / Quelle barque t'a portée jusqu'en mes rivages ? / [...] / Ton corps de léger oiseau / Ton sourire ce diamant aux traits éternels [...] / Se balance sur la ligne friable de ton sourire (v. 1-6. v. 10).

Dans cet extrait, le poète interpelle quelqu'un grâce au pronom « tu ». Comme on sait que le poète vit une solitude à Bruxelles, ce « tu » suggère un lyrisme du fait qu'il est « le signe du discours que le sujet se tient à lui-même, creusant ainsi sa solitude » (*LÉL*, 13).

Que l'interlocuteur soit là ou pas, ce « tu » devient « vous » dans le recueil :

Je ne suis pas de ce pays alors laissez-moi vous conter le mien laissez-moi m'arrimer à mes souvenirs. (« Bruxelles blues », III §3)
Sur le profil anémié de vos regards se condensent nos interrogations (« Tanganyika blues », §7).

D'autre part, le poète ne s'adresse pas qu'aux gens. L'emploi des adjectifs démonstratifs et des présentatifs démontre son interrelation avec le monde ambiant :

Le blues / C'est aussi ce silence [...] Ce carrousel de sons éraillés [...] Aussi cette colère qui vibre monte [...] Cette grève [...] Cette chose [...] Cet horizon lointain [...] Ces tatouages secrets [...] [...] Cette étrave à la dérive [...] Cette voix prise / Dans la nasse du silence (« Aussi ce silence »).

Mais ce gris-là chantait [...] Mes yeux s'en sont gavés et les voici à même de deviner le poids des choses (« Noces », §4).

De ces deux extraits, je conclus que le poète s'insère aussi dans la lignée des poètes lyriques. Il « configur[e] des relations de sens [...] par le recours à des déictiques chargés de rendre la présence ici et maintenant du sujet lyrique [...] et qui comportent autant d'indices d'expressivité personnelle que de fictivité » (*LÉL*, 13).

Deuxièmement, je répartis en deux sous-groupes les renvois directs au « je ». Pour ce qui est du premier sous-groupe, « Mon blues » et « Noces » les illustrent à merveille :

Ils ne l'ont pas entendu / Mon blues / Mais je l'ai en moi / Je le possède en rupture / De tout partage / J'en suis d'ailleurs qu'une goutte (« Mon blues », v. 50-55).

Il m'a offert la bague [...] Il a noué autour de mes hanches le velours écrus des forêts, à mon cou l'écharpe des comètes. Il s'est présenté aux miens humble comme un berger (« Noces », §1).

De ces deux extraits, j'en déduis que Tshitungu Kongolo parle de lui, car, outre que le poète révèle son univers, « JE [...] réfère simultanément et indissociablement à une figure "réelle" [...] du poète en tant que personne, et à une figure [...] fictive⁹⁵ ».

Quant au deuxième sous-groupe, les poèmes « Aurores » et « Entre deux replis de vagues » montrent l'emploi du « je » qui évolue au « nous » :

Je te parle d'une aurore matricielle car de nos visages embués de nuit jaillira l'étincelle [...] Je te parle du midi qui mûrira nos épis de solitude [...] car notre histoire est une vraie horloge [...] Je te parle de papillons en fleurs qui nous éventerons [*sic*] de leurs robes (« Aurores », §1-3).

Oubliés heureux fantômes hantant les eaux bleues cueillons les racines des légendes engrangeons le grain de mythes et de poésie pour la saison de soleil (« Entre deux replis de vagues », §3).

L'analyse du poème lyrique de Tshitungu Kongolo révèle qu'il est surchargé d'évocations, de souvenirs, de découvertes, d'allusions moins historiques. Mais avec l'implication de « nous » et du travail sur la langue, le poète est passé « d'une poétique de la sensation, où le sujet représente un état affectif à une poétique de la construction où la sensation émerge avant tout d'un travail de et sur la langue⁹⁶ ». Ce travail sur la langue qui fait passer le poète du « je » au « nous » crée aussi le caractère fictif du poème. En effet, une suite de positions de l'énonciateur lui confère « la mission de devenir la voix de l'univers⁹⁷ ». Et dans ces conditions, le sujet lyrique, dans ce cas, Tshitungu Kongolo, « ne parle pas toujours en son nom : il délègue son dire à des personnages » (*LÉL*, 17). C'est le cas du poème « Noces » (*TB*, 46) écrit au féminin :

Il m'a approché des étoiles. Il ne m'a pas détachée de la terre. [...] Il m'a jeté [*sic*] sur la selle de l'errance. [...] Je me suis noyée dans les puits [...] J'ai été halée à la crête (« Noces », §3-5).

En d'autres termes, l'errance physique débouche sur l'errance de l'écriture. Le poète, qui passe du « je » au « nous » et délègue finalement sa (une) femme à l'écriture, souligne l'incapacité de s'adapter à Bruxelles tant physiquement que poétiquement (exil culturel). Même si je soutiens qu'il donne la parole à une femme, il ne le fait pas totalement. Il

⁹⁵ Dominique COMBE, *Poésie et récits : Une rhétorique de genres*, Paris, José Corti, 1989, p. 162.

⁹⁶ Mathieu ARSENAULT, *Le Lyrisme à l'époque de son retour*, op. cit., p.49.

⁹⁷ Yves VADÉ, « L'Émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », Dominique RABATÉ (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 26.

demeure instable et passe du féminin au masculin de façon qu'il soit difficile de savoir qui écrit réellement. La preuve est que dans un poème dont le « je » est une femme, il est aussi écrit ceci : « Il m'a jeté sur la selle de l'errance » (« Noces », §3). À supposer que ce soit une faute de frappe, ailleurs le poète affirme qu' « il vaut mieux s'effacer et laisser aux autres l'illusion d'écrire une histoire nouvelle » (§9). J'en déduis que le poète s'efface pour donner la parole à quelqu'un d'autre. L'errance du poète à Bruxelles est une errance de l'écrit et, par là, l'instabilité du poète exilé dans une grande culture belge.

2. 2. *L'exil culturel entendu comme un exil « colonial »*

Comme je l'ai dit, la notion d'exil n'implique pas que le déplacement. C'est dans ce sens qu'entre en jeu un exil « colonial » entendu comme un exil au cœur duquel le peuple est dominé par une nation étrangère. Même si le peuple dominé reste chez lui, il est en exil, car il est dépossédé⁹⁸ de sa culture, sa souveraineté et sa liberté. Je dénombre deux sortes d'exil colonial : extérieur (les colons blancs en Afrique) et intérieure (la dictature). Ici, je me limite à la première, parce qu'elle est la seule évoquée chez Kayóya.

Cet exil est le plus tragique, car il « prive [tout exilé] de sa parole, dans son propre pays⁹⁹ ». La conséquence est une crise identitaire grave comme l'illustre cet extrait :

Nous ne sommes que des chairs à impôt. Nous ne sommes que des bêtes de portage. Des bêtes ?
Même pas. Un chien ? Ils le nourrissent, et soignent leur cheval. Nous ? Nous sommes plus bas.
Ils nous tuent lentement¹⁰⁰.

L'approche en deux étapes de Kayóya vis-à-vis des exilés coloniaux s'insère dans la description de René Maran. En premier lieu, l'exil colonial provoque chez les exilés une perte de l'autonomie de s'autogouverner :

Depuis la rencontre avec l'Occident [, le Burundi] cessa de prévoir lui-même son destin – [...] Tout était imposé [...] La loi / La médecine / La religion / La vie / La façon de cultiver / La façon de penser / La façon de saluer / La façon de s'asseoir (EDM, 49).

⁹⁸ Alexis NOUSS, « Expérience et écriture du post-exil », dans Pierre OUELLET (dir.), *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans le contexte interculturel*, Québec, PUL, 2003, p. 25.

⁹⁹ Petraru SPÂNU, « Exil et littérature », *loc. cit.*, p. 165.

¹⁰⁰ René MARAN, *Batouala*, Paris, Albin Michel, 1921, p. 76-77.

Ainsi acculés au mur, les Burundais ne pouvaient choisir qu'entre l'exil géographique et l'exil colonial. De fait, beaucoup de Burundais ont émigré en Tanzanie (cf. *Manāmba*), en Ouganda, au Kenya¹⁰¹, etc. Ceux qui sont restés au Burundi, sont devenus des esclaves « à très long terme » (*EDM*, 49-50). Cet asservissement a désorienté le peuple quant à l'identification et l'appartenance. Et aux yeux de Kayóya,

[l]'évolué n'est plus l'homme qui soumet les circonstances, adapte les situations et qui, à travers tous les obstacles, demeure maître de lui, droit, honnête, assoiffé de la fécondité – L'évolué n'est plus conçu, apprécié comme l'homme qui EST mais l'homme qui A – (*EDM*, 78-79).

Dans ces conditions, la société est touchée en ce qu'elle a de plus cher : les repères. Les évolués comme les petites gens se noient alors dans l'alcool en quête d'une quiétude :

J'ai vu des mères qui boivent comme des hommes / J'ai vu des filles qui fréquentent le cabaret du coin / J'ai vu des enfants, encouragés à boire au gros chalumeau du père absent (*EDM*, 66).

Mais au lieu d'une amélioration, la situation s'empire. Outre que la boisson endort le peuple (*EDM*, 78), elle est l'ennemi de la discipline du soldat, du travail du fonctionnaire et de la santé de l'enfant qui naît (*EDM*, 66). Finalement, le peuple n'est plus sain¹⁰².

En deuxième lieu, comme si l'individu et le peuple se renvoyaient l'ascenseur, la dégénérescence identitaire individuelle débouche sur « la crise de dégénérescence sociale » (*EDM*, 86) qui se traduit par la paresse, la passivité et par l'absence de la loi (*EDM*, 76). Au fond, il n'y a aucune loi, car « les lois sont assimilées par le peuple parce qu'élaborées par lui » (*EDM*, 85). La situation du Burundi est critique. En témoigne cet extrait :

Sa coutume a été détruite / Ses mœurs, dénigrés / Détruites [...] et non améliorées / Le peuple est désabusé / Tout devient relatif / Les lois changent vite – Leur nécessité n'est plus ressentie / L'application n'est plus sérieuse parce que surveillée par des hommes [...] dans lesquels le peuple ne lit pas ses valeurs à lui / L'A.B.C. d'*ubumwe* / Les lignes maîtresses d'*ubutungane* / Les mystères d'*ubuntu* / Les secrets d'*iteka* / Les normes inchangeables d'*ubuvyeyi* (*EDM*, 86).

¹⁰¹ Des Burundais qui sont rapatriés après l'Indépendance, le 1^{er} juillet 1962, attestent qu'ils s'installaient dans ces pays en s'identifiant selon des provinces d'origine (*Gitéga, Murāmya, Ruyigi, Kārūzi...*).

¹⁰² Selon Kayóya, « [u]n peuple socialement sain est fait d'hommes et de lois – D'hommes debout et de lois justes – D'hommes engagés et de lois acceptées – il est sain le peuple dont les femmes sont fières d'être femmes et dont les hommes sont debout » (*EDM*, 74-75).

Les Burundais qui vivent ce drame dans leur pays natal sont effectivement en « exil » qui, selon Saïd, n'est qu'une « fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer¹⁰³ ». Ils sont ni plus ni moins des exilés ou mieux des étrangers chez eux. Cela, d'autant plus que du jour où ils ont une culture imposée, ils se voient obligés de démissionner devant deux aspects essentiels à leur identité : le sacré et le travail.

En effet, concernant le sacré, les Burundais se voient refuser la religion d'*Imâna ya bā-sôkuru* (Dieu des ancêtres) et, à la place, obliger de prier Jésus. Ils plongent ainsi dans « l'exil intérieur chronologique [au cœur duquel] le sujet est séparé d'une époque et en souffre¹⁰⁴ ». En effet, l'époque de sa religion authentique manque au Burundais et c'est tragique. Pour rester proche de son *Imâna* pourtant interdit par le colon-missionnaire, le Burundais devient religieusement ambivalent et pratique, par conséquent, le christianisme superficiel (*EDM*, 89-90) :

Tante Annie a une foi drôle – / Elle a trois médailles, deux chapelets, un vase d'eau bénite – Sous son lit dort une amulette soigneusement cachée par l'oncle Lin / [...] [Q]uand la foudre menace et que la maladie terrasse les petits, Tante Annie se retire en cachette, la calebasse à la main. / Elle se dirige toute tremblante vers le « Gitabo familial », nourrir l'esprit des ancêtres morts – (*EDM*, 90).

Cette simultanéité de la foi en Dieu, n'épargne personne : même des lettrés et des instruits « se couvrent d'un voile de nuit, pour aller, humbles et résignés, s'agenouiller devant la sorcière du village » (*EDM*, 92).

Après la perte de sa religion, l'exilé colonial démissionne devant le travail qui assurait pourtant sa survie. D'abord, je note qu'avant l'arrivée du colon, l'agriculture et l'élevage pourvoient aux besoins essentiels des Burundais jusqu'à en exporter le surplus sous forme de troc. Mais dès que le colon impose brutalement des techniques mal adaptées à la réalité socioculturelle, le Burundais se soumet selon le proverbe *Hā gutūka*

¹⁰³ Edward W. SAÏD, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Paris, Actes du sud, 2008, p. 241.

¹⁰⁴ Laurent DÉOM, « Esprit d'enfance contre l'exil intérieur », dans Max MILNER (dir.), *Exil, errance et marginalité dans l'œuvre de Bernanos*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 97.

umukúru wōsiga umúgaye (« Au lieu d'insulter une autorité – toute puissante – dénigre-la dans ton cœur ! ») et erre (*EDM*, 66). Au fond, il adopte cette attitude, parce que, outre qu'une large part de sa production est pour le Blanc¹⁰⁵, de nouvelles techniques agropastorales sont mal adaptées. Mais pour ne pas s'attirer des foudres, il acquiert de nouvelles manières d'être, entre autres, faire semblant d'écouter l'agronome :

Docile et calme, [le paysan] suit les indications [...], imite les gestes du moniteur – [...] / En face du maître il comprend et apprécie – Le maître sorti, il méprise, s'obstine, s'entête (*EDM*, 99-100).

C'est dans cette nouvelle identité qu'est né, par exemple, le proverbe d'*Akazi k'i bukúru kīca uwīcaye* (Mieux vaut, vis-à-vis du maître, faire semblant de travailler que s'asseoir). En d'autres termes, face à cette autorité haïe mais qui fait la pluie et le beau temps, il faut faire semblant tout en essayant de garder l'équilibre entre les apports de sa culture (*FEFF*, 20) et la technique coloniale. En dépit des maximes et proverbes pour inhiber la peine, la situation des ouvriers, qui rappelle celle des Antilles¹⁰⁶, demeure inhumaine :

Ils ont quitté la famille le matin, sans une tasse de café, sans un morceau de pain, sans une poignée de haricots – [...] Le salaire ? [...] Un dollar et demi la semaine. / [...] / Puis ils ont scié le bois, porté pierres et briques sur leurs figures abîmées, salies, défigurées (*EDM*, 59-60).

Mais comment lier cet exil colonial avec le lyrisme ? Notons que le poète lyrique, qui est en quelque sorte un témoin, incarne l'esprit de l'événement et « est la voix de tous ceux qui ont quelque rôle à y jouer¹⁰⁷ ». Alors que Senghor décrit la Grande Guerre qui a duré cinq ans, Kayóya se penche sur une période de plus soixante-six ans. Comme je l'étudierai au prochain chapitre, la description poétique de Kayóya est un lyrisme. En effet, en ressassant le climat chaotique dans lequel le peuple burundais est plongé, il se fait un poète lyrique qui est « l'interprète de tout un peuple et [à son] lyrisme personnel [...] s'ajoute ainsi le lyrisme collectif et social qui chante la famille, la race, la patrie¹⁰⁸ ».

¹⁰⁵ Lire le poème « *Nyōtewe amahóro* » (« J'ai faim de la paix ») de Gaspard BAYĀGANĀKĀNDI à travers lequel il fustige la pratique des dons (en produits agropastoraux) offerts aux colons.

¹⁰⁶ Edward A. JONES, *loc. cit.*, p. 71.

¹⁰⁷ Pierre GRIMAL, *Le lyrisme à Rome*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁸ Pierre CLARAC, *Dictionnaire universel des lettres*, *op. cit.*, p. 518a.

2.3. Conclusion

Ce chapitre aura montré que les poètes exilés dans une grande culture francophone voient leur identité culturelle s’effriter. « Et si l’exil est généralement entendu comme éloignement du pays, pour [eux], c’est la langue qui devient le véritable lieu d’exil ¹⁰⁹ ». Comme ils ne peuvent pas écrire dans la langue maternelle et atteindre le public escompté, ils adoptent le français en tant que moyen et outil de création qu’ils plient à leur avantage. Même s’ils n’écrivent pas dans la langue maternelle, elle « n’a pas pour autant été effacée ; elle continue d’agir en donnant des images à métamorphoser ¹¹⁰ ». Au fond, ces poètes se donnent le devoir de présenter à la Métropole et au monde leurs univers intérieurs qui cachent leurs sociétés respectives et leur vécu en Europe. Dans ce sens, Césaire partage au monde sa blessure sacrée de trois cents ans de colonisation française doublée de la déportation. Kayóya, lui, insère dans le français des termes d’ikirūndi jusqu’à créer une langue presque nouvelle. À vrai dire, Kayóya est le précurseur d’Alexandre Ikonnikov qui fait « alterner selon les nouvelles sa langue maternelle, le russe, et la langue allemande qu’il a étudiée et enseigne ¹¹¹ ». Quant à Tshitungu Kongolo, il chante, dans un lyrisme déchirant, son errance tant physique que scripturaire. Enfin, Senghor réussit à chanter les atrocités des Tirailleurs sénégalais laissés pour compte. C’est dans ce sens que la critique salue ainsi *Hostie noires* :

[La poésie africaine] vient de conquérir ses lettres de noblesses avec le tout récent livre de Léopold Senghor, *Hosties noires* : un poète indigène a trouvé des accents claudéliens pour chanter les douleurs et les félicités émouvantes de ses frères africains ; sa généreuse inspiration, soutenue par une technique savante et une imagerie appropriée, font de lui, selon son propre vœu, la voix même de son peuple ¹¹².

¹⁰⁹ Cécile OUMHANI, *loc. cit.*, p. 14.

¹¹⁰ Karine ROUQUET-BRUTIN, « Destins métisses et construction identitaires : l’appel à l’autre langue, l’autre culture », dans Évelyne HANQUART-TURNER (dir.), *op. cit.*, p. 87.

¹¹¹ François BARTHÉLÉMY-TORAILLE, « Écrire dans la langue de l’Autre ? Langue en exil, langue d’exil dans la littérature allemande contemporaine », dans Évelyne HANQUART-TURNER (dir.), *Exils, migrations, création : Perspectives transculturelles*, *op. cit.*, p. 114.

¹¹² Eugène GUERNIER (dir), *Afrique occidentale française*, Paris, ECM, 1949, p. 383.

L'objectif qui se cache derrière l'évocation lyrique de ces poètes est la détermination à dévoiler leur monde intérieur, faire passer les convictions et les idéaux qu'ils tiennent à cœur et, par la même occasion, présenter au monde occidental leurs sociétés respectives. Dans cette optique, je peux citer la tentative d'établir une égalité linguistique et, de là, la présentation de la société d'origine dont ils vantent la richesse tant culturelle qu'humaine. On soulignera alors que Kayóya surcharge la proposition française par le mélange des termes français et ikirūndi, alors que Césaire oblige le lecteur à se défaire de ses habitudes langagières, parce qu'il amène une nouveauté avec sa façon de concevoir le monde. Les poètes du corpus font cela pour contrer l'exil culturel dans une société où ils écrivent et, par conséquent, se préparer à être des éclaireurs de leurs peuples.

CHAPITRE TROIS : L'EXIL MÉTAPHYSIQUE

3. 0. Introduction

L'exil géographique et/ou culturel provoque une crise identitaire chez l'exilé. Pour se libérer de ce joug, le poète recourt à l'écriture. Mais, l'écriture n'est-elle pas une sorte d'exil pour le poète qui rédige sa poésie ? En écrivant, le poète se retire loin des distractions du monde qui l'entoure pour explorer son univers intérieur. C'est pour cela que François Hébert soutient que toute la vie poétique est intérieure¹¹³. Dans la même veine, Rilke conseille au jeune poète de privilégier le regard tourné vers soi-même. Quand le poète se scrute ainsi, il se met dans une solitude (exil métaphysique), sinon l'écrit ne se produit pas¹¹⁴. Et si l'écrit (le poème) se produit, le poète est en exil, car, écrire de la poésie est déjà être dans l'exil¹¹⁵. Si on affirme avec Queneau que le véritable poète est toujours inspiré¹¹⁶, alors des poètes vivent toujours en exil. En tout cas, cet exil enjolive la vie : Senghor dira que la vie est ce qu'elle est grâce à la poésie¹¹⁷.

Je qualifie cet exil de métaphysique, car le poète n'a pas besoin d'exil géographique pour écrire ; il suffit qu'il se retire du monde pour naviguer dans « la pensée vagabonde [et] dans une douce liberté oisive¹¹⁸ » qu'offre cet exil. Ainsi, pour plonger dans cet exil, les poètes du corpus s'y prennent de deux manières. Kayóya et Senghor recourent au rêve (souvenirs) des pays dans lesquels ils ont vécu¹¹⁹. Quant à Césaire et Tshitungu Kongolo, c'est grâce à un élément déclencheur (une prise de conscience et/ou une angoisse) qui

¹¹³ François HÉBERT, *Dans le noir d'un poème : Les Aléas de la transcendance*, Montréal, Fidès, coll. « Nouvelles études québécoises », 2007, p. 9.

¹¹⁴ Marguerite DURAS, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 14.

¹¹⁵ Ana Helena ROSSI, « Entre poésie, traduction et exil : penser l'impensable », dans Alexis NOUSS (dir.), *Groupe de recherche Poexil*, Montréal, Université de Montréal, 2004, p. 1.

¹¹⁶ Raymond QUENEAU, *Odile*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2004, p. 159.

¹¹⁷ Jean-Pierre BIONDI, *Senghor ou la tentation de l'universel*, Paris, Denoël, coll. « L'Aventure coloniale de la France », 1993, p. 92.

¹¹⁸ Milan KUNDERA, *L'art du roman. Essai*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 191.

¹¹⁹ Cet état de chose se rencontre le plus souvent chez les écrivains dont les écrits traitent de l'exil. Par exemple, Maryse Condé s'exprime ainsi dans une entrevue accordée à Suzanne Crosta : « Il est évident que les lieux que j'ai habités, et qui m'habitent, sont le référent de mes écrits. La Guinée, Cuba, la Jamaïque demeurent en tête parce qu'il s'agit de pays qui ont mené collectivement la quête identitaire. », Suzanne CROSTA, « Exil, Migration, Écriture », dans Suzanne CROSTA (dir.), *Récits de vie de l'Afrique et des Antilles : Exil, errance, enracinement*, Québec, Presses universitaires Laval, coll. « Essais », 1998, p. 124.

crée un déséquilibre qu'ils s'exilent ainsi dans l'écriture pour retrouver l'équilibre rompu. En tout cas, ces poètes agissent ainsi en vue d'une relecture du monde et des choses.

3. 1. *Le rêve qui plonge le poète dans l'exil métaphysique*

3. 1. 1. *Le rêve de l'après-colonisation burundais et l'humanisme chez Kayóya*

La poésie de Kayóya est constituée de rêves (souvenirs) qu'il a eus quand il était en exil en Europe. En effet, on lit dans *Entre deux mondes* qu'il arrivait au Burundi en 1961 après trois ans d'absence (*EDM*, 15). Ses recueils sont des souvenirs de souvenirs (le rêve du rêve) du Burundi, c'est-à-dire qu'il fait appel aux souvenirs du Burundi quand il était en Europe. En plus de ces souvenirs du Burundi, il fait aussi appel aux souvenirs de l'Europe au moment où il était en Europe. De toutes les façons, ce sont ces souvenirs du Burundi et de l'Europe qui l'arrachent du monde sensible pour le plonger dans l'exil métaphysique. En témoigne ce verset : « Je me mis à rêver puisque je ne pouvais pas sortir autrement de moi-même » (*STP*, 29).

Dans la transcription de ses souvenirs, il s'attarde sur tant de scènes sous forme de « tableaux » (*STP*, 34) qui sont une fenêtre à travers laquelle il s'évade afin de s'identifier au Burundi natal et à l'Europe hôte. Comme j'ai étudié les souvenirs d'Europe (l'individualisme, la désillusion, la richesse), je me limite ici à ceux du Burundi : l'humanisme du père du poète, la tendresse de sa mère, la dislocation de la culture due à l'exil colonial, etc. Par exemple, ces paroles viennent de ce dernier tableau :

« Qui vivra verra ». / « La jeunesse actuelle m'inquiète [...] le Burundi va à la dérive. / Fera-t-on des *bagabo* – hommes virils achevés – avec nos rejetons ? » (*STP*, 32).

Ces paroles sont un souvenir d'un entretien des vieux-sages de l'entourage du poète qui déploraient les dégâts sociaux postcoloniaux. S'étendant sur seize pages (*STP*, 13-28), ce tableau contient beaucoup d'intrusions de l'auteur. Plongé dans son exil métaphysique, Kayóya en sort pour introduire son commentaire :

Oui cette scène est restée en moi. De partout s'élevaient des plaintes contre la jeunesse en déséquilibre croissant. Partout chacun [...] la plaignait à sa façon (*STP*, 30).

Les raisons du rêve de Kayóya sont, d'abord, la recherche des réponses aux questions attrape-nigauds des Occidentaux curieux, ensuite, la volonté de s'échapper du « silence suffocant » (*STP*, 24) et, enfin, le désir de triompher de la solitude qui l'écrase. Pour ce qui est des questions embarrassantes sur ses impressions en Occident, Kayóya rêve avant de répondre : « Je ne me sentais plus à l'aise, je me perdais dans un rêve lointain » (*STP*, 14). Il rêve alors à plusieurs situations tout éloignées dans le temps et dans l'espace de façon qu'il s'étonne ainsi : « Il me sembla que j'avais attendu trop longtemps. [...] Allais-je dire à mon homme tout ce qui m'était passé par la tête ? » (*STP*, 19-21).

À côté de la recherche des réponses, le rêve l'aide à surmonter le « silence [...] toujours de rigueur » (*STP*, 28) dans les trains, les bus et les avions en Occident. L'exil métaphysique que le rêve engendre permet au poète de communiquer avec son intériorité. Comme le poète est convaincu que l'« homme est un maître qui doit mener sa vie » (*STP*, 24), il décide de faire fructifier sa solitude par un rêve. Le rêve lui est bénéfique, car il l'arrache du monde sensible : « Sans effort je me retrouvais au pays natal » (*STP*, 29).

Kayóya partage avec Martin Heidegger cette façon de sortir de soi-même. Pour Kayóya l'homme « se sauve en sortant de lui / Par l'humilité » (*STP*, 33). Cela, parce que pour un prêtre catholique, le salut vient de l'introspection faite grâce à l'humilité telle que Jésus la demande (Mt 11, 29). Kayóya va jusqu'à dire que l'humilité est la vérité (*STP*, 33). Pour sa part, Heidegger dit qu'« une œuvre ne reste réelle en tant qu'œuvre que si nous nous démettons nous-mêmes de notre banalité ordinaire [...] pour ainsi amener notre essence à se tenir dans la vérité¹²⁰ ». En un mot, l'homme de Kayóya sauvé grâce à l'accès à la vérité de son être (humilité) est comparable à celui de Heidegger qui, pour admirer l'art, doit renoncer à la banalité ordinaire. Ces deux auteurs ont raison, car

¹²⁰ Martin HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 84.

s'exiler loin des contingences du vécu en vue de la contemplation c'est se tourner vers l'essentiel qui est la source de l'être¹²¹.

Mais, quel est le lien entre cet exil et la poésie chez Kayóya ? Disons que ce poète a rédigé *Sur les traces de mon père* et *Entre deux mondes* grâce à la résolution de sortir de lui-même (*STP*, 29) et de s'exiler dans le rêve afin de s'interroger sur l'orientation de sa vie. C'est pourquoi il a découvert la richesse des berceuses de sa mère (*STP*, 21) et reconnu qui il était réellement : « Suis-je de la jeunesse actuelle ? Suis-je à plaindre ? » (*STP*, 34). C'est encore grâce à cet exil qu'il découvre sa mission de porte-flambeau du Burundi et du monde entier : « Ceci est pour toi, / Cher ami de partout, / Ouvre ton cœur vers le monde meilleur » (*STP*, 5). De fait, en vue de moderniser son pays, Kayóya demande à tout Burundais un effort spécial eu égard que ce pays regorge des richesses naturelles (main d'œuvre abondante, sol fertile, nombreux pâturages) :

– Hommes qui dormez, réveillez-vous donc [...] / Maçons habiles [...] / Femmes du village, [...] / Des marais sans nombre attendent [...] de mains vigoureuses (*EDM*, 101-102).

Au fond, c'est grâce au rêve qu'il a découvert le vrai problème du Burundi. Par conséquent, il s'est donné une mission d'homme telle que décrite dans cet extrait :

Mon peuple avait faim, mon peuple avait soif / Mon peuple se débattait dans une vie sans issue. / Je voulais devenir homme pour [lui] donner [...] de quoi assouvir sa faim et sa famine. / Améliorer son bétail / Donner un rendement meilleur à ses bananes (*STP*, 106).

L'attachement à cet idéal du Burundi l'a accompagné jusqu'à son assassinat lors du génocide contre *Abahútu* en 1972¹²². En témoigne cet extrait qui décrit sa mort :

[E]n prison, il a mis tout son cœur et toutes ses forces à exhorter ses compagnons d'holocauste, prêtres et laïcs confondus [...]. [I]l les faisait chanter : « *Twese tuzopfa ; Tuzoja mw'ijuru* » (Nous mourrons tous ; nous irons au ciel), le magnificat et autres cantiques. Et cela jusqu'au lieu du supplice, au-delà du Pont Péquet, tout à fait au bord de la Ruvubu¹²³.

¹²¹ Francassel cité par Jean MOLINO et Joëlle GARDES-TAMINE, *Introduction à l'analyse de la poésie. Vers et figures*, vol. 1. Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1992, p. 12.

¹²² Helménégilde NIYÓNZIMA, *Burundi, terre des héros non chantés : Du crime et de l'impunité*, Vernier, Remesha, 2004, p. 59. Voir aussi Barnabé NDARISHIKANYE, *loc. cit.*, p. 233.

¹²³ Sophie KERSTEN, *L'humanisme de Michel Kayoya : Pour une paix dans la dignité au Burundi*, Bujumbura, Éditions Centre Ubuntu, 2003, p. 115.

Mis à part cet idéal pour le Burundi, Kayóya a un programme humaniste. Au début de *Entre deux mondes*, il dit que son livre réveille la fierté de ses frères pour combattre le sous-développement (EDM, 5). En tant que prêtre catholique, « frère » renvoie à « prochain » auquel Jésus-Christ se réfère quand il prêche la charité (Lc 10, 27). Curieusement, son humanisme acquis de son père qui l'avait, lui aussi, appris de son père, etc. lui vient de la religion des ancêtres (dont il ne dit rien) :

C'est cette mentalité qui a forgé l'humanisme de mon père. Un humanisme dans lequel on n'admet pas qu'un homme soit esclave [...] C'est cet humanisme qui donnait à mon père le goût d'*ubuntu* / d'*ubuvyeyi* / d'*iteka* / d'*ubupfasoni* (STP, 52).

En bref, le rêve qui plonge Kayóya dans l'exil métaphysique lui permet de découvrir qui il est, la richesse de sa culture et sa mission de prêtre et de poète. Ensuite, grâce à l'écriture, le poète partage avec le monde son univers intérieur.

3.1.2. Le rêve du « Royaume d'Enfance » et l'universel chez Senghor

Senghor compose ses poèmes grâce aux souvenirs de son enfance. En témoigne ce verset : « Je rêve le soir d'un pays perdu, où les Rois et les morts étaient mes familiers ¹²⁴ ». Mis à part ce verset, je base mon analyse sur « Taga de Mbaye Dyôb », un des poèmes de *Hosties noires* à travers lequel Senghor chante la France et le Sénégal. Dans ce poème écrit au futur, Senghor voit par anticipation le Tirailleur sénégalais Taga Mbaye rentrer à Gandyol après la Seconde Guerre mondiale et recevoir les honneurs comme dans les veillées des *kim njom* de son enfance :

Les vierges du Gandyol te feront un arc de triomphe de leurs bras courbes [...] Te feront une voie de gloire [...] Lors elles te feront un collier d'ivoire [...] Lors elles berceront ta marche, leurs voix se mêleront aux vagues de la mer / Lors elles chanteront (v. 10-14).

À travers *Hosties noires*, sont omniprésentes ces soirées poétiques qui charmèrent l'enfance du poète et lors desquelles une fiancée chantait pour son fiancé « des paroles

¹²⁴ Lylian KESTELOOT, *Comprendre les Poèmes de L.- S. Senghor*, Issy-les-Moulineaux, Saint Paul, coll. « Les classiques africains », 1986, p. 12.

plaisantes au cœur et à l'oreille¹²⁵ ». À cet effet, Geneviève Lebeaud-Kane, la spécialiste de l'imaginaire de Senghor, dit que l'absence de l'évocation du Royaume d'enfance dans l'œuvre de Senghor aurait été incompréhensible¹²⁶.

On peut dire que le rêve d'une enfance heureuse épargne à Senghor l'atrocité de la guerre, parce que le rêve l'attache à l'événement heureux de la fin de la guerre. En effet, quoique « je » soit un autre, les versets qui encadrent les préparatifs et la louange des vierges sont au « je », auteur du recueil : « Mbaye Dyôb ! Je veux dire ton nom [...] Je veux hisser ton nom au haut mât du retour [...] Je veux chanter ton nom Dyôbène ! » (v. 1-3). Ensuite, toutes les parties de ce poème concourent à la thématique de la guerre, pourtant ignorée des vierges qui, restées au Sénégal, « ne se rappellent [des Tirailleurs] que [les] coups de colère » (« Aux Tirailleurs sénégalais morts pour la France », v. 15). Donc, c'est Senghor qui vit les atrocités de la guerre et met ces belles paroles dans la bouche des vierges. C'est une occasion pour lui de chanter le Sénégal de son enfance qui vantait encore « des vertus démiurgiques du logos¹²⁷ ». Parallèlement à cela, Senghor fait allusion à lui en évoquant son grade : « soldat de deuxième classe au Quatrième Régiment des Tirailleurs sénégalais » (v. 8). Et dans cette évocation, il y a une doublure : ce Tirailleur au retour triomphal au Sénégal après la guerre pouvait bien être Dyôb ou Senghor qui n'est « ni capitaine ni aviateur ni cavalier [...] mais soldat de deuxième classe » (v. 10-14). C'est une voyance de poète, d'autant plus qu'il rentrera glorieux pour être Président du Sénégal de 1960 à 1981. Ailleurs à travers « Prière des Tirailleurs sénégalais », Senghor proclame déjà qu'il est « le bon roi de [s]on peuple » (v. 2).

¹²⁵ Léopold Sédar SENGHOR, *Ce que je crois : Négritude, Francité et Civilisation de l'Universel*, Paris, Grasset, 1988, p. 18.

¹²⁶ Geneviève LEBEAUD-KANE, *Imaginaire et création dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 16.

¹²⁷ Iona BOTH, « Un Retour possible aux sources du poétique : Charles Carrière, poète sénégalais d'expression française », *Cahiers francophones d'Europe centre-orientale : Unité et diversité des écritures francophones. Quels défis pour cette fin de siècle ?*, n°10, 2000, p. 380.

En tout cas, c'est le rêve qui l'introduit dans l'exil métaphysique afin de se voir investi du rôle de porte-flambeau. Étant l'un des Noirs qui ont compris le sort du colonisé, Senghor s'érige en interlocuteur du pouvoir colonial, en représentant des Tirailleurs sénégalais et en ministre du culte qui intercède pour ses ouailles et les peuples humiliés. Premièrement, Senghor est l'intercesseur du pouvoir colonial, parce que la France l'a nommé « bon roi de [s]on peuple ou député des Quatre communes » (v. 2). Pour accomplir cette tâche, la critique dit qu'il se lie d'amitié avec les héros noirs en leur dédiant des poèmes : « Poème liminaire » est dédié au poète et politicien guyanais L.-G. Damas ; « À l'appel de la race de Saba », à P. Achille, directeur des Éditions Présence africaine ; « Au gouverneur Éboué », à R. Éboué, gouverneur de la Guadeloupe (1936), du Tchad (1939) et l'un des premiers résistants de la France d'Outre-Mer ; « Camp 1940 », à A. Ly, le premier docteur d'État en histoire du Sénégal ; « Aux soldats négro-africains », à M. Cook, l'intellectuel et universitaire noir américain qui s'employa à faire connaître dans le monde les écrivains noirs de langue française, etc. Senghor chante ces héros pour s'inspirer de leurs réussites et ainsi anticiper l'avenir « par les changements qu'[il] doit opérer¹²⁸ ». En fait, selon Ngandu Nkashama, Senghor puise dans leur courage et « grandeur d'âme une force semblable [...] pour soutenir la révolte jusqu'au bout¹²⁹ ».

Deuxièmement, Senghor plaide pour les Tirailleurs dans « Poème liminaire ». Pareil au griot qui défend l'idéologie de la cour royale à laquelle il est attaché, Senghor adapte son langage à sa vision idéologique en se faisant le chantre des Tirailleurs :

Qui pourra vous chanter si ce n'est votre frère d'armes, votre frère de sang ? / Je ne laisserai pas la parole aux ministres, et pas aux généraux / Je ne laisserai pas – non ! – les louanges de mépris vous enterrer furtivement » (v. 2-4).

Du coup, quand Senghor ne laisse personne chanter ses frères d'armes, il se sacre poète des opprimés, d'autant plus que les poètes chantent le désespoir, les rêves des clochards

¹²⁸ Mahougon KAKPO, *Entre mythes et modernité: Aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2003, p. 358.

¹²⁹ NGANDU NKASHAMA cité par Mahougon KAKPO, *op. cit.*, p. 62.

et les héros (v. 7-11). Non seulement cela, à travers « Prière des Tirailleurs sénégalais », Senghor prie pour ses frères d'armes. D'abord il interpelle Dieu : « Toi qui entends les chuchotements nocturnes au-dedans des cases » (I, v. 5), « je Te parle » (I, v. 1) et « Écoute leurs voix, Seigneurs ! » (II, v. 2). Ensuite, il présente sa demande : « [L]aissons nous savourer la douceur éphémère de vivre [...] [et] respirer le regret de vivre aigredoucement. » (III, v. 1-2). Ancien séminariste chez les Spiritains et catholique pratiquant qui connaît les parties de l'eucharistie, il présente enfin des offrandes en prêtre catholique lors de l'Offertoire :

Seigneur, [...] reçois l'offrande de nos corps, l'élection de tous ces corps ténébreusement parfaits
[...] Nous t'offrons nos corps avec ceux des paysans de France, nos camarades (IV, v. 1-4).

Mais pourquoi ce comportement ? À travers le « Poème liminaire », Senghor donne une réponse claire en définissant sa mission et son rôle de porte-étendard :

Notre noblesse nouvelle est non de dominer notre peuple, mais d'être son rythme et son cœur /
Non de paître les terres, mais comme le grain de millet de pourrir dans la terre / Non d'être la tête
du peuple, mais bien sa bouche et sa trompette (v. 22-24).

Troisièmement, Senghor défend le monde panhumain et des peuples humiliés. Selon Jean-Paul Sartre, ces humiliés sont « le nègre comme le travailleur blanc de la structure capitaliste¹³⁰ », alors que le monde panhumain est « une société sans privilège où la pigmentation de la peau [est] un simple accident¹³¹ ». Même si cette société est la France dans laquelle les enfants de toutes les races marchent main dans la main (IV, v. 11), Senghor va plus loin. Dans la « Prière de paix », il prie pour tous les peuples du monde :

Ô [Seigneur] bénis ce peuple [...] Et avec lui tous les peuples d'Europe, tous les peuples d'Asie
tous les peuples d'Afrique et tous les peuples d'Amérique (« Prière de Paix », V, v. 1.6).

Grosso modo, l'évocation des souvenirs heureux des veillées du Royaume d'Enfance et/ou de la culture soudano-sahélienne¹³² est un rêve qui arrache le poète des atrocités de la guerre. Ainsi projeté dans l'exil métaphysique loin des contraintes du monde sensible,

¹³⁰ Jean-Paul SARTRE, « Orphée noir », dans Léopold Sédar SENGHOR, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1977, p. xii.

¹³¹ *Ibid.*, p. xiii.

¹³² Geneviève LEBEAUD-KANE, *op. cit.*, p. 246.

il découvre son rôle de porte-étendard de son peuple, de l'Afrique entière et de l'univers. Ensuite, il ne garde pas pour soi cette découverte. Il la partage alors avec le monde grâce à l'écriture de sa poésie. Au fond, Senghor réagit comme Ernst Weiss qui recourt à l'écriture « pour résister aux ravages causés par l'exil ¹³³ ».

3.2. *Le manque ou l'élément déclencheur de l'exil métaphysique*

L'exil métaphysique est le monde des possibles que tout artiste se construit et visite chaque fois qu'en inspiré il décrit son univers. Ce monde est dans le fait que le poète se place hors du temps pour créer une œuvre littéraire. Pierre Bertrand¹³⁴ et Bernard Alazet¹³⁵ qualifient d'exil ce positionnement. Une fois entré dans ce monde, le rôle du poète devient celui d'« [i]nventer un univers, [de] nommer les choses comme pour la première fois¹³⁶ ». Comme Kayóya qui sort de son rêve pour le commenter, le monde des possibles et le monde sensible communiquent : le second offre en définitive les matériaux au premier. En témoignent ces recommandations au jeune poète :

Décrivez vos tristesses et vos désirs, les pensées qui vous traversent l'esprit et la croyance à une beauté quelle qu'elle soit – décrivez tout cela en obéissant à une honnêteté profonde, humble et silencieuse, et, pour vous exprimer, ayez recours aux choses qui vous entourent, aux images de vos rêves et aux objets de vos souvenirs. Si votre vie vous paraît pauvre, ne l'accusez pas, accusez-vous plutôt, dites-vous que vous n'êtes pas assez poète pour en convoquer les richesses¹³⁷.

Ces conseils viennent à point nommé, d'autant plus que le vrai poète construit des ponts entre ces deux mondes. Mais, qu'est-ce qui contraint le poète à s'exiler dans l'écriture pour inventer ces ponts ? Kasereka Kavwahirehi lie l'exil métaphysique à « un manquant dont la mémoire hante le poète » (*QMFÉ*, 34). Cette hantise se concrétise en

¹³³ Isabelle PAGNON-SOMÉ, « L'exil comme moteur de la création chez Ernst Weiss », dans Jürgen DOLL (dir.), *Exils, migrations, création : Études germaniques*, Paris, Indigo-Côté-femmes éditions, 2008, p. 92.

¹³⁴ Pierre BERTRAND, « La Fiction comme exil », dans Caroline BAYARD *et al.*, *Exil et fiction*, Montréal, HNO, coll. « Circonstances *Humanitas* littéraire », 1992, p. 40.

¹³⁵ Bernard ALAZET, *Écrire, réécrire : bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, LMM, coll. « La Revue des lettres modernes », 2002, p. 45.

¹³⁶ Marie UGUAY, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005, p. 26.

¹³⁷ Rainer Maria RILKE, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2004, p. 29.

« un mouvement de déprise et reprise [...] qui définit la poésie comme espace de liberté “où l’homme marche à la rencontre de lui-même” » (*QMFÉ*, 36). En d’autres mots, ce manque est le résultat d’une prise de conscience d’une cassure irrémédiable entre le poète et le monde. Déboussolé, il « tente alors de concevoir une forme qui restitue ce dialogue ¹³⁸ » : l’écriture. C’est dans ce sens que Petraru Spânu voit l’écriture comme un pays d’exil métaphysique ¹³⁹. Cette patrie métaphysique est aussi celle qu’évoque Martin Heidegger lorsqu’il écrit que les mots fondamentaux de la poésie de Rilke « ne peuvent être compris qu’à partir de la région d’où ils ont été prononcés ¹⁴⁰ ». Anna Rossi va plus loin en disant que cette région est l’écriture ¹⁴¹. Dans ce monde d’écriture, le poète ne se définit pas comme un poète anonyme, mais un poète qui – contraint par le manque (la douleur, la beauté à chanter...) – réfléchit sur son état afin de se situer par rapport à lui.

Ainsi, dans cette volonté de se situer par rapport au monde, Césaire dit sa révolte et son désir d’une révolution noire. Quant à Tshitungu Kongolo, il se positionne par rapport au monde en disant son angoisse de l’errance existentielle.

3.2.1. *L’angoisse ou la clef de l’exil métaphysique chez Tshitungu Kongolo*

Tshitungu est le seul poète du corpus qui décrit le mieux où se place l’écriture, ou mieux, l’exil métaphysique. Le poème « Je t’écris d’une nuit » caractérisé par une anaphore (« Je t’écris de ») suggère la volonté du poète de révéler d’où il écrit. Même si le titre mentionne « une nuit », la première strophe précise que cette nuit est utopique : « Je t’écris de l’envers du réel là où se creusent les utopies » (§1). Cette nuit est « une nuit en dilatation infinie une nuit la plus nuit des nuits une nuit la plus folle des nuits la plus féroce toute de gel et de frisson » (§8). Le poète indique d’autres traits de cette

¹³⁸ Philippe POSTEL, *loc. cit.*, p. 436.

¹³⁹ Petraru SPÂNU, « Exil et littérature », *loc. cit.*, p. 167.

¹⁴⁰ Martin HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 331.

¹⁴¹ Ana Helena ROSSI, « Entre poésie, traduction et exil : penser l’impensable », *loc. cit.*, p. 1.

utopie : « un silo de solitude » (§3), « l'entaille d'une gorge ouverte » (§5), « une ville qui n'est plus que champ de verre [...] une ville pelotonnée d'angoisse » (§6), « un seuil qui fuit [s]on épaule » (§7). En plus, l'auteur décrit ses matériaux pour écrire : la feuille et les mots. Il écrit en effet sur « une feuille détachée de l'arbre d'un horizon désenfeuillé [...] une feuille qui s'est grugée de mots empalés » (§4). Quant aux mots, ils sont des mots qui se « refusent à nommer » (§2), « des mots captateurs des mots éponges des mots méduses [...] des mots salés des mots toiles des mots voilures » (§9). Cette nuit comme ces matériaux sont du monde métaphysique dans lequel le poète s'exile afin de créer sa poésie. Par exemple, Bruxelles présenté comme « une nuit la plus folle des nuits » (§7) n'est pas la capitale belge que l'on connaît.

Mais, qu'est-ce qui pousse Tshitungu Kongolo dans cet exil métaphysique pour qu'il nous partage ce qu'il y a vu ? La réponse se trouve dans la strophe qui clôt le poème :

Je t'écris que la vie étant un palimpseste en surcharge il vaut mieux s'effacer et laisser aux autres l'illusion d'écrire une histoire nouvelle (§9).

Ce « palimpseste en surcharge » suppose deux couches superposées constituées des identités individuelles et collectives. « Si la personne exilée commence par se percevoir comme l'*un*, elle finit par se voir aussi comme l'*autre* » (*FEFF*, 6). Pour Tshitungu Kongolo, la première couche est sa vie katangaise qu'il essaye d'effacer en mettant une deuxième couche de sa vie bruxelloise. Mais il oublie que l'on immigré avec sa culture¹⁴². Le comble est que sa vie bruxelloise lui est tellement intenable qu'il veut l'effacer de nouveau en mettant une deuxième couche sur son palimpseste. Il n'y parvient pas non plus. Par contre, les couches s'entremêlent et font surface en même temps comme chez Boucar¹⁴³. Avec deux identités inconciliables, il devient un

¹⁴² Abdelmarek SAYAD, *La double absence : Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'émigré*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1999, p. 18.

¹⁴³ Boucar DIOUF, *La Commission Boucar pour un accommodement raisonnable*, Montréal, Les Intouchables, 2008, p. 85-86. Boucar Diouf se définit comme un baobab « dont les racines sont africaines, dont le tronc est sénégalais et le feuillage québécois ».

immigrant double comme Diana Pinto aux États-Unis¹⁴⁴ et Kayóya en Europe (*STP*, 26). Par conséquent, ne pouvant pas effacer ses deux vies qu'il traîne avec lui, il s'efface de la vie publique pour laisser à la personne à laquelle il écrit – « Je t'écris » (§1-9) – l'illusion d'écrire une « histoire nouvelle » (§9). Ce retrait du monde public est ce que Bourque et Hogikyan appellent la réinvention du quotidien de la personne exilée « et, par conséquent, des manières de vivre et des esthétiques nouvelles » (*FEFF*, 6).

En analysant ce poème, on peut dire que Tshitungu Kongolo n'a qu'une vie primaire, la vie dans son Katanga. Cela, parce que sa non-intégration en Belgique vient de sa perte d'identité katangaise. La perte d'identité et le rejet de Bruxelles le conduisent à une angoisse acerbe. Cette angoisse « d'une mort annoncée » (§6) est l'élément déclencheur de son exil métaphysique. L'angoisse tire à la maladie, car le poète désespéré voit tout en noir : « il n'y a rien d'opiacé sur cette terre même pas l'amour seule l'indifférence pour pimenter mes paupières » (§10). En s'exilant dans l'écriture qu'Ernst Weiss appelle la « terre natale retrouvée ¹⁴⁵ » grâce aux mots qui (ré)inventent le quotidien, le poète tente une thérapie pour redevenir normal face à la précarité de la vie bruxelloise. L'écriture le suspend ainsi en un équilibre instable, un entre-deux, dans une entaille comme il le souligne lui-même : « Je t'écris de l'entaille d'une gorge ouverte » (§4). En définitive, l'exil métaphysique lui fait prendre conscience de sa crise identitaire katangaise et lui fournit une occasion de s'échapper de cette ville où rien ne va :

Bruxelles qui me nargue et me jette au visage ma solitude [...] Bruxelles [m'] aveugle sous le jour du bon Dieu [...] Bruxelles m'a enterré [...] où j'entonne le chant de l'agonie (I §1-3 ; II §1)

Si Bruxelles est présenté comme un rouleau compresseur qu'il faut éviter, de son Congo natal, il ne lui reste que des souvenirs dont il se sert pour « retrouve[r] le chemin des racines » (§9). À ce niveau, Tshitungu Kongolo ressemble à Kayóya pour qui les souvenirs du Burundi le ramènent à soi pour se remettre en question. Tshitungu Kongolo

¹⁴⁴ Diana PINTO, *Entre deux mondes*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 10.

¹⁴⁵ Isabelle PAGNON-SOMÉ, *loc .cit.*, p. 91.

« se retrouve ramené à soi, à sa Patrie, au propre, mais autrement, puisque déjà marqué par l'Autre, l'étranger » (*QMFÉ*, 36). De cette introspection, il découvre que son Congo l'a expulsé, tandis que Bruxelles ne le reconnaît pas. L'écriture devient ainsi l'unique lieu où il peut recouvrer une reconnaissance, ne fût-ce que, fictive. C'est en ce sens que Tshitungu Kongolo se réclame de l'ailleurs, du monde de ses souvenirs et du conte :

Je ne suis pas de ce pays alors laissez-moi vous conter le mien laissez-moi m'arrimer à mes souvenirs que j'incise l'arbre tutélaire que j'en boive la sève et que je retrouve le chemin des racines (§9).

En définitive, le subjonctif présent qu'il emploie « que je retrouve » à la place de l'indicatif présent (Je retrouve) cache son souhait de retrouver ses racines. Comme il est impossible dans la vraie vie, le poète les retrouve par la fiction de l'(exil de l')écriture.

3. 2. 2. *La prise de conscience nègre, source d'un exil métaphysique chez Césaire*

La critique ne se lasse pas de dire que les *Armes miraculeuses* est un recueil de révolte d'un fils d'esclave qui se rebelle contre les esclavagistes et colonisateurs. Lorsque Césaire prend conscience de son état de nègre, il se découvre autre et invente son quotidien (*FEFF*, 6) en se vouant à améliorer le sort pitoyable de ses compatriotes et de tout homme qui croupit dans un pareil état.

À travers le poème « Le grand midi », par exemple, la prise de conscience nègre place Césaire hors des contingences spatio-temporelles (exil métaphysique) pour écrire la poésie. En cet exil, il se découvre Nègre avec tout ce que cet état lui confère et se voit faible et rejeté dans une solitude acerbe :

moi, moi seul, flottille nolisée / m'agrippant à moi-même / dans l'effarade de l'effrayante gueulée vermiculaire / Seul et nu (v. 19-22).

Pour vivre, il éprouve le désir de se libérer et libérer la Martinique exploitée depuis trois siècles. La raison est qu'il s'est découvert Nègre comme tout Noir avec une histoire horrible et qui, maintenant plus que jamais, doit se forger une nouvelle identité. C'est en

assumant la nouvelle identité qu'il se découvre croupissant dans les « enfers colonisés » (v. 95) et pataugeant dans le « fraternel minuit » (v. 98) avec tous les Noirs des Antilles. Pour consolider sa nouvelle identité, il compose des poèmes dits les « armes miraculeuses » à partir desquels « une intériorisation d'une métaphore exilique [lui] permet la création littéraire libératrice » (*FEFF*, 14). Autrement dit, la production littéraire exilique devient une solution des tensions entre toute une gamme de contradictions : le pays quitté et le pays hôte, le passé et le présent et la libération¹⁴⁶. À partir de cette libération, Césaire découvre une autre façon de voir son pays. La Martinique qu'il fuyait avec tant de dédain (*NSNR*, 19) devient le plus « beau pays aux hautes rives de sésame » (v. 36) et dont il est fier d'avoir enfin trouvé et porté l'identité : « Je ne cherche plus : j'ai trouvé » (v. 75). Dans ces conditions, l'exil métaphysique procure à Césaire une libération, une évolution et, comme la narratrice du *Champ dans la mer* de Ying Chen, « une possibilité d'une renaissance symbolique » (*FEFF*, 20).

Grâce à cette nouvelle identité acquise dans l'exil métaphysique, Césaire ne parle pas seulement pour la Martinique mais pour les Antilles. Même s'il se voit seul à entreprendre cette « révolution » dans une « [m]er sans ailleurs » (v. 171), Césaire a le courage : « Je pars. Je n'arriverai point. C'est égal, mais je pars sur la route des arrivées avec mon sourire prognathe » (v. 168). Autrement dit, c'est à partir de l'identité nouvellement acquise que la critique appelle Césaire l'éveilleur des consciences¹⁴⁷. Bien qu'il soit difficile de retracer cet éveil dans les *Armes miraculeuses*, car Césaire brouille les pistes, la critique soutient que ce recueil contient pourtant un message politique immédiat et circonstancié (*LAMAC*, 91). C'est en ce sens que le poème « Avis de tir » révèle une verve politique qui dénonce les lois de la subordination raciale et coloniale.

¹⁴⁶ Sophia A. McCLENNEN, *The Dialectics of Exile : Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*, Indiana, Purdue University Press, 2004, p. 2.

¹⁴⁷ Jacques GIRAULT, « Aimé Césaire, l'éveilleur des consciences », dans Jacques GIRAULT et Bernard LECHARBONNIER (dir.), *Aimé Césaire : Un poète dans le siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraire et Contacts des cultures », 2006, p. 13-14.

Dès le premier vers, le poète se montre un porte-parole qui attend des gens : « J'attends au bord du monde les-voyageurs-qui-ne-viendront-pas » (v. 1). Ce sont certes des esclaves qui sont venus à la place des voyageurs (qui découvrent le monde à volonté). Déterminé à attendre et à veiller longuement (v. 8), il boit du lait et mange du pain (v. 3). Au fond, il attend la majorité des Martiniquais pour qu'ils passent de l'état d'esclaves à celui des voyageurs qui iront en Afrique (pour se réconcilier avec elle), cette terre-des-pères, à laquelle l'on fait grief d'avoir vendu et livré ses enfants. Et ils ne franchiront cette étape que s'ils écoutent sa voix qui leur demande de se libérer du joug colonial et se débarrasser de l'idée selon laquelle les Antillais sont de grands enfants¹⁴⁸. Par conséquent, de par sa plume, Césaire crée « en deçà du social et du conscient une zone incandescente [...] de sécurité » (*PNAS*, 188). Il est un porte-parole qui s'engage corps et âme. Ce rôle requiert des risques – « des mains piquées aux buissons d'astres » (v. 4) – par le simple fait que tout le monde ne comprend ni ne met en pratique l'appel du poète.

Après avoir parlé pour les descendants d'esclaves qu'il attend « au bord du monde » (v. 1), c'est-à-dire les Antilles situées à la limite du Monde¹⁴⁹, Césaire parle pour d'autres Noirs surtout d'Afrique et d'autres peuples humiliés. En Afrique, ce continent « panache de monde » (v. 149), où est battu le « Tam-tam [Kolikombo] de sang noir » (v. 138) qui donne le coup d'envoi d'une révolution noire (*PNAS*, 190), Césaire cible la Papouasie : « mon château de têtes en Papouasie » (v. 11). L'évocation de la Papouasie renvoie à la Guinée Conakry, l'un des pays d'Afrique noire qui a connu une colonisation (Portugal et France) et une déportation accrues. La Papouasie renvoie aussi à la colonie espagnole située à l'Est de l'île de la Nouvelle-Zélande. À côté de la Papouasie, Césaire parle pour des peuples de la Tasmanie, l'île de l'Océanie colonisée par les Britanniques à partir de 1803 : « mes 6 arbres géants de la Tasmanie » (v. 10). Même si cette île est confédérée à

¹⁴⁸ Anissa TALAHITE-MOODLEY (dir.), *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Ottawa, Presses universitaire d'Ottawa, 2007, p. 134.

¹⁴⁹ L'Occident est le Monde, les pays émergents sont le Demi-Monde et le reste est le Tiers-Monde.

l'Australie depuis 1901, elle est une terre doublement humiliée. Outre le fait que sa population est issue des condamnés britanniques ainsi que leurs gardes, les colons ont exterminé tous les Aborigènes. En un mot, en parlant pour ces peuples humiliés par l'Angleterre (Tasmanie), l'Espagne (Nouvelle-Guinée) et par la France (Guinée Conakry, Martinique), Césaire est la « voix des sans voix » déjà véhiculée dans le *Cahier*.

À ce niveau, Césaire se montre charismatique et voyant. D'abord, il prophétise en disant que si ces peuples – et ceux des régions polaires (v. 12) – entendent sa voix, ils seront comblés éternellement. Pareil à la Parousie, ils jubileront même après le temps, « à la 61^e minute de la dernière heure » (v. 24). Contrairement à la Bible où c'est Jésus qui « séparera les hommes les uns des autres » (Mt 25, 32), dans les *Armes*, c'est une danseuse « invisible [qui] exécutera des tirs au cœur » (v. 25). Ce qui est sûr, c'est que « le pavillon noir à dents blanches du Vomito-Négro / sera hissé pendant la durée illimitée » (v. 29-30) et allumé pour toujours le « feu de brousse de la fraternité » (v. 31). Il n'y aura plus de méfiance : tout le monde appellera tout humain « son amie, son amour » (v. 14). Dans ces conditions, la révolution sera gagnée et le poète, triomphant :

Quand la terre acagnardée scalpera le soleil / dans la mer violette vous trouverez mon œil fumant
comme un tison. / Fournaise, rude tendresse (v. 179-181).

En bref, chez Césaire, l'entrée en exil métaphysique est animée par sa révolte et celle de tout humain dominé contre toute colonisation (v. 94-112). Cette révolte est précédée d'une prise de conscience nègre qui est une façon détournée de renouer avec la vie, puisque l'humiliation coloniale maintient les Noirs à l'état des sous-hommes. Ainsi, en s'exilant métaphysiquement dans l'écriture, Césaire a l'occasion de prendre conscience de sa négritude et la vivre. L'expérience de Césaire n'est pas unique. L'auteur haïtien,

Jean-Claude Charles, en fait écho quand il écrit ainsi : « Je crois que quand j'ai commencé à écrire c'était sans doute d'abord pour exister¹⁵⁰ ».

3.3. Conclusion

En conclusion, l'hypothèse du début du chapitre selon laquelle le poète qui écrit se met volontairement dans un exil de l'écriture est vérifiée. L'écriture engendre un exil métaphysique, car le poète ne doit pas être en exil géographique, culturel ou colonial pour écrire. Au fond, les poètes choisissent cet exil, car ils découvrent une inadéquation entre eux et le monde sensible. Ils veulent alors combler le déséquilibre ainsi créé par l'écriture qui les arrache du monde et les suspend dans le monde des possibles. Pour y arriver, les moyens utilisés sont le rêve (les souvenirs du vécu) ou la description de ce qu'ils vivent dans le quotidien. C'est dans ce sens que Kayóya et Senghor recourent aux souvenirs d'Afrique et d'Europe, tandis que Tshitungu Kongolo et Césaire décrivent leur quotidien ou celui de tout humain humilié. Une fois dans cet exil, l'écriture permet au poète d'acquérir une place où il peut, en toute liberté, approfondir sa condition d'être-jeté-dans-le-monde et le proposer au monde. Trois poètes sur quatre s'assument porte-parole des humiliés comme l'a immortalisé Césaire dans son *Cahier* :

Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir¹⁵¹.

En dehors de la mission d'éclaireur universel qui découle de l'exil métaphysique, le déséquilibre entre Tshitungu Kongolo et le monde lui fait découvrir qu'il est un étranger partout. C'est-à-dire que l'exil métaphysique permet de ressortir l'impact sur le plan psychique d'un déplacement géographique et surtout ce qu'il implique comme « traitement réservé aux nouveaux venus ou "étrangers" » (FEFF, 19). En regardant de

¹⁵⁰ Jean-Claude CHARLES, « Écrire pour exister », dans Jean Jonassaint, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir : Des romanciers haïtiens de l'exil*, Montréal, PUM, coll. « Voix au Chapitre », 1986, p. 167.

¹⁵¹ Aimé CÉSAIRE, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, PA, 1990, p. 22.

près Tshitungu Kongolo, lui aussi, a un langage universaliste, car il parle au nom de l'exilé maltraité où qu'il soit. En effet, le traitement réservé aux étrangers qu'il décrit met en relief un ensemble de « perceptions que les êtres en exil [...] ont d'eux-mêmes et du monde » (FEFF, 19). En outre, il se laisse voir comme « le migrant esseulé, l'exilé ténébreux [que nous] connaissons tous, sans le rattacher à un nom ou à un lieu ¹⁵²». Son vécu devient le prototype de ce que vit tout exilé. Ainsi, les poètes (du corpus) qui recourent au rêve (les souvenirs) ou à un élément déclencheur (l'angoisse, le rejet, la joie, etc.) pour rédiger la poésie incarnent du même coup les aspirations du monde.

¹⁵² Cécile OUMHANI, *loc. cit.*, p. 11.

CHAPITRE QUATRE : RAPPORT *L'EXILÉ DE TOUTE PART* ET LE CORPUS

4.0. Introduction

Meschonnic aime soutenir avec raison que la poésie est historique. En effet, chaque époque produit ses propres poètes. C'est grâce à son enracinement unilatéral dans une époque donnée que Molino et Gardes-Tasmine disent que la poésie « est une institution symbolique qui ne prend sa véritable signification que dans une histoire¹⁵³ ». Cela veut dire qu'à chaque époque, la poésie s'inscrit dans l'histoire et se nourrit d'elle. On n'écrit pas de la même manière en 1870, en 1946 et en 2010. Eu égard à ce que les thèmes abordés par la poésie (l'amour, la haine, la guerre, le pays) sont presque inchangés, c'est le style du poète qui véhicule du neuf à travers du déjà connu. L'important dans tout cela est que, dans la plupart des cas, le style du poète contemporain se réfère à ce qui est déjà là. Parallèlement à cela, mon recueil, *L'Exilé de toute part*, n'est pas une île. Il se nourrit en grande partie de la poésie de la négritude (Césaire et Senghor) que j'ai étudiée au secondaire. Et le triste sort du destin est que j'écris en exil comme les poètes du corpus.

Cependant, même si ma poésie s'insère dans la négritude, je m'en distance, parce qu'elle « est le produit général d'une situation socio-historique donnée et [...] s'est développée autour d'un thème spécifique¹⁵⁴ » qui n'est plus d'actualité en 2010. La poésie qui s'adapte à chaque époque m'empêche d'aborder la négritude comme en 1948. Ainsi, en plus de l'influence de la négritude, ma poésie s'inspire aussi de ma condition de vie en tant qu'individu et mon rôle dans les sociétés dans lesquelles je suis né, ai grandi (Burundi) et vis actuellement (Canada). Pour cela même, un dialogue entre le corpus et mon recueil doit impérativement faire ressortir des similitudes et des dissimilitudes (mon originalité). C'est de ce rapport qu'il sera question dans ce chapitre.

¹⁵³ Jean MOLINO et Joëlle GARDES-TAMINE, *Introduction à l'analyse de la poésie*, op. cit., p. 10.

¹⁵⁴ Yves-Emmanuel DOGBÉ, *Négritude, culture et civilisation : Essai sur la finalité des faits sociaux*, Paris, Akpagon, 1980, p. 20.

4.1. Analyse de L'Exilé de toute part

Comme dit dans la présentation du recueil, *L'Exilé de toute part*, qui est un recueil hybride composé de la poésie française (les verts courts) et la poésie négro-africaine (du Burundi), compte soixante poèmes sans titre. Je ne les titre pas pour donner libre choix au lecteur. En effet, courts ou longs, en vers(ets) ou en prose, tous les poèmes ont au moins deux isotopies en plus qu'ils participent à une thématique générale de la partie où ils se trouvent. À travers mon recueil, il y a plusieurs enjeux esthétiques, en tout cas plus de dix par partie, qui se refondent en deux, à savoir les isotopies et les figures de styles.

D'une part, j'ai fait le choix esthétique en rédigeant des poèmes dont la caractéristique majeure est la « poly-isotopie ». Par « poly-isotopie », j'entends plusieurs lectures (plusieurs isotopies) au sein d'un seul poème. La poly-isotopie a influencé ma création, car au Burundi, tout qui se dit a plusieurs significations. Il y a même un dicton qui dit que *Bibg̃rwa b̃nshi bikūmva b̃névyo* (Le vrai message du discours n'est compris que par ceux à qui il est destiné). Rodegem, le missionnaire spécialiste du Burundi qui a beaucoup publié, entre autres, un dictionnaire kirundi-français écrit ceci en rapport avec la poésie burundaise :

La déclamation solennelle a sa [...] rythmique propre. Le diseur est vif et prolix [...] L'emphase est de règle ; l'obscurité aussi. Le langage s'éloigne plus de l'ordinaire que celui des autres genres [...]. Volontairement. Une partie des images échappe à la compréhension [de certains] auditeurs. Le diseur ne cherche pas à être compris de tous ; il se place bien au-dessus du vulgaire, éblouis par sa virtuosité et [...] son aisance [...]. Ceux de son bord, ceux qu'il honore communient avec lui¹⁵⁵.

Ainsi, ce ne serait pas faux si je disais que, comme le Burundais dit ceci tout en disant cela, dans ma création poétique, il y a des textes où il semblerait que je parle de cela mais en réalité je parle d'autre chose. C'est le cas, par exemple, de trois poèmes (« A13 », « A22 » et « A23 ») dont la thématique serait l'amour alors que le vrai message est d'une réalité toute autre.

¹⁵⁵ F.-X. RODEGEM, *Anthologie rundi*, Paris, Armand Colin, coll. « Classiques africains », 1973, p. 79. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AR*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

En parlant des isotopies, je dirai, par exemple, qu'il y a au moins trois isotopies à travers les poèmes « P04 » (l'art, le pays, la célébration de la vie), « A05 » (la mort, la tristesse, la colonisation, la réussite) et « J10 » (les animaux, le paysage, l'exil, l'éloquence, la ville). Pour ce dernier poème, l'isotope des « animaux » est envisageable grâce à ces termes : les castors (v. 1), les boas (v. 2), le zoo naturel (v. 13), un ibis (v. 17). Ensuite, l'isotope du « paysage » se retrouve dans le champ lexical suivant : champêtre (v. 3), ombres (v. 4), sentiers (v. 5), l'humus et la forêt équatoriale (v. 7), l'ensoleillement (v. 8), les brises (v. 9), les raisins (v. 11), l'automne et le printemps (v. 12), la case (v. 16). Encore une fois, l'isotope de l'« éloquence » se trouve dans ce champ lexical : moleste mon histoire (v. 1), parle (v. 2), chante (v. 3), la poésie (v. 4), l'art de dévoiler (v. 5), la soirée dansante (v. 15), la rime (v. 19), les sonnets (v. 20), les images remariées (v. 21). Quant à l'isotope de la « ville », il est présent dans ces termes : les chambres noires (v. 3), Paris (v. 5), les portes automatiques (v. 10), les trottoirs et les boulevards (v. 11), routier (v. 12), les immeubles fluorescents (v. 16). Enfin, si l'on sait que je vis en ville loin de ma terre natale caractérisée par le travail « champêtre » (v. 3), on peut aussi déceler un isotope de l'« exil ». Cet isotope se remarque par l'emploi des adjectifs négatifs (« chambres noires » [v. 3], les « idées damnées », « des brises interdites d'entrer malgré », « devenu sourd » [v. 8-11]); des mots qui montrent la provenance ou le mouvement (« je suis l'humus de la forêt équatoriale » [v. 7], « depuis la case de l'inconnu jusqu'à tes portes d'immeubles fluorescents » [v. 16]); des présentatifs et pronoms qui suggèrent un dualisme entre l'exilé énonciateur et l'Autre (« tes portes automatiques », « je suis ton voisin des raisins des trottoirs », « Automne », « je suis le zoo naturel de la coopérative d'en face visité » [v. 10-13], « je suis un ibis bien servi ici chez toi / et toi tu es quoi là-bas sous mon toit ? » [v. 17-18]).

À côté de l'enjeu esthétique de la poly-isotopie, mon second enjeu esthétique est l'emploi des figures de style. J'ai fait ce choix esthétique, car dans la poésie burundaise, mise à part la poly-isotopie, l'autre caractéristique est l'emploi minutieux de plusieurs figures de style qui charment l'auditoire¹⁵⁶. À titre d'exemple, Rodegem écrit ceci à propos des allitérations :

La langue *rundi* se prête de par sa nature même aux allitérations : les préfixes nominaux, pronominaux et verbaux sont souvent homophones. Dans de nombreux genres littéraires, les allitérations sont recherchées pour elles-mêmes, par jeu ou pour obtenir un effet incantatoire [...]. Parfois les allitérations sont entrelacées [...], compliquées à plaisir. Elles peuvent porter sur toutes les consonnes de la langue (*AR*, 395).

Si ces figures de style sont employées avec harmonie, elles permettent une belle mémorisation des poèmes, car la plupart de temps, les textes poétiques burundais sont d'abord oraux avant d'être écrits. Il faut noter aussi que le rite de poète, comme bien d'autres d'ailleurs, se transmet de père en fils. Cet extrait nous en dit long :

Les récitatifs se transmettent de père en fils. Jadis, à la cour, les cadets *Intöre* s'exerçaient à composer et déclamer des hauts faits imaginaires. [...] La caractéristique est sans conteste l'usage spécial des noms propres allusifs mêlé à des noms de lieux évocateurs, symboliques. Les allitérations, les assonances et les jeux de mots sont hautement prisés par l'auditoire (*AR*, 79).

Si je reviens à l'*Exilé de toute part*, les poèmes pauvres en figures en comptent huit, alors que ceux qui en sont riches ont jusqu'à plus de vingt¹⁵⁷. Ainsi, le poème « A16 » a neuf figures. En effet, ce vers a l'assonance (-a- et -i-) et l'allitération (-l- et -v-) : « **l**a **b**alle **a**vale **l**a convi**ç**tion pour **l**a vom**i**r rev**i**gorée » [v.12]. Quand je parle d'assonance et allitération, je dis que tout les vers de l'*Exilé de toute part* en comptent au moins trois récurrences et, ce, de tout les sons du français. Ensuite, le parallélisme se trouve dans ce vers : « je revendiquerai davantage et me plaindrai-je sans cesse » (v. 3) et le chiasme, dans celui-ci : « je parlerai aux portes et sous les fenêtres bafouillerai sans fin » (v. 4).

¹⁵⁶ Les figures de style employées dans mon recueil sont en grande parties l'allitération, l'anacoluthie, l'anaphore, l'antanaclase, l'antithèse, l'antonomase, l'apostrophe, l'assonance, le chiasme, la chute, la comparaison, l'ellipse, l'énumération, l'euphémisme, la gradation, l'hypallage, l'hyperbate, l'hyperbole, l'hypotypose, l'ironie, la litote, la métaphore, la métonymie, l'oxymore, le parallélisme, le paronomase, la périphrase, la personnification, le pléonasm, la prétérition, la prolepse et la synecdoque

¹⁵⁷ Comme ces figures de style constituent l'un des enjeux esthétiques de ma création et non un sous ensemble de l'objet de ma thèse, je ne ferai qu'en énumérer quelques-unes (cf. note 155 et p. 135-136).

L'hyperbole et la prolepse sont, respectivement dans ces vers : « le poète martyrisé meurt en engrossant la centième vierge » (v. 9) et « [il] l'a laissée pour moi cette sagesse du calvaire poétique » (v. 11). De même, l'énumération et l'antithèse sont dans ces vers : « le poète qui était [...] l'étoile filante dans une tunique ténébreuse / la barque archaïque au naufrage du Titanic / l'espoir irréal de s'échapper d'une chambre à gaz » (v. 5.7-9) et « la couverture tout trouée quand le froid gèle le gel » (v. 10). La métaphore, la dernière figure, est dans ce vers : « la mort du conquérant est la rhétorique de la révolte » (v. 14).

Après la poly-isotopie et les figures de style, mon troisième enjeu esthétique est la tentative de concilier la poésie française, précisément celle des vers courts, et la poésie burundaise (odes) des unités discursives. Cet enjeu esthétique se remarque le plus souvent dans les poèmes en versets et/ou en prose. Comme je l'ai dit dans la présentation, ce genre de poèmes sont écrits comme des poèmes en vers mais pour lesquels je ne vais pas à la ligne pour débiter un nouveau vers. En d'autres termes, ma strophe est une fusion de plusieurs vers (courts) ainsi réunis pour former une unité discursive (un long paragraphe d'un texte poétique). Outre que j'appelle « unité discursive », une réunion de plusieurs vers courts, on peut aussi envisager une deuxième définition. Selon Rodegem, l'unité discursive est synonyme d'une longue phrase. En sachant que

la phrase du langage normal est descendante [...], la poésie est clamée sur un rythme plus ou moins vif [où] le diseur commence sur un registre élevé pour débiter decrescendo le maximum de mots d'une seule émission de voix, en faisant abstraction des segments syntaxiques [...] et du sens (AR, 36).

Généralement, pour de très longues phrases (unités discursives), le diseur fait une pause (sorte de césure) et reprend la déclamation comme il avait commencé, c'est-à-dire avec un registre haut. Cette pause peut tomber n'importe où dans la phrase. Le comble est que, tout en maintenant le même débit précipité de plus de cent soixante mots à la minute, le poète peut déclamer son poème pendant plus de dix minutes. À raison de cinq cents mots par page, un tel texte en prose peut facilement occuper quatre pages, tandis que si on

le scindait en vers courts le même texte en occuperait davantage. Cet exemple d'une unité discursive de trois lignes du poème « J04 » nous sert de bon exemple :

parle-moi doucement mon audacieux cœur, j'ai besoin de tes ondes agréables, pour rendre élégants mes empan, qui prient pour ramasser la salive solide et, le crachat congelé des escaliers de la tour de Babel endiablée, aux contacts des paquebots des immigrants de quelques heures (§2).

En effet, ces trois lignes d'une unité discursive donnent naissance à ces six vers :

parle-**moi** doucement **mon** audacieux cœur
j'**ai** besoin de **tes** **baisers** d'ondes agréables
pour **rendre** élégants mes **empan**s
qui **prient** pour **polir** la **salive** **solide** et
le **crachat** congelé des **esca**liers de **la** tour de **Babel** endiablée
aux **contact**s des **rare**s paquebots des immigrants de **quelques** heures (v. 6-11).

Cette manière d'écrire est mon choix esthétique préféré, car il fait un pont entre la poésie française des vers et la poésie des unités discursives qui fond les vers dans des strophes tout en gardant les caractéristiques esthétiques de la versification. Pour emboîter le pas à Senghor qui soutient que la poésie africaine est d'abord une musique¹⁵⁸, j'observe la virgule ou son équivalent dans la plupart des poèmes. Les segments de phrases ainsi séparés par la ponctuation deviennent des vers courts, surtout qu'ils contiennent une unité de signification de par leurs assonances et allitérations. J'ai choisi d'écrire ainsi non seulement pour marquer les idées secondaires dans une strophe, mais aussi pour indiquer les pauses du poète qui chante son texte. En témoigne cet extrait du poème « P17 » :

De mon errance auréolée pareil aux pollens des sapins de mon jardin; je mythifie mon pays dans sa faiblesse ressassée assumée dépassée et dans ses défis indéfinis, pour rendre plus molles ses mille collines millénaires, plus splendides ses plaines des pêcheurs de plateaux, plus honorés ses temples des hauts sommets, plus sourds les sifflements de ses serpents d'eau fluorescente, plus encensant son soleil crépusculaire comme une soupe d'un sans abri, plus justes ses juges en jupes à jamais, plus mûres et sûres ses femmes émancipées, plus souriants ses enfants fanés par la famine, plus retentissant son *ingoma* des *Abatimbo* d'*Ikirimiro*, plus inspiratrice la main de ses poètes qui pondent des recueils porte-morts (§2).

Comme mon verset est assez long pour être, à lui seul, un poème de douze vers, je recours à ce genre d'écriture. En plus des raisons déjà évoquées, j'adopte ce genre

¹⁵⁸ Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté III*, op. cit., p. 238.

d'écriture que j'appelle hybride¹⁵⁹, parce qu'il me permet de combiner dans un même texte l'unité discursive de la poésie d'ikirundi et les vers de la poésie française. Le résultat est que ces poèmes écrits en français sont bourrés d'images empruntées à ma langue maternelle, cette « vieille nourrice humble et fidèle, d'interlocuteur discret ¹⁶⁰ ». La partie qui a plus de poèmes écrits de cette manière est la troisième partie qui traite de l'exil géographique que je vis au Canada. En plus du caractère hybride de ma poésie, les poèmes de la troisième partie sont éparpillés dans la page et n'ont ni majuscule ni ponctuation. La raison est qu'avec les cultures canadiennes (francophone et anglophone) que j'ajoute à la culture burundaise, ma crise identitaire et poétique devient criante. Comme je ne m'inscris ni dans la poésie occidentale ni burundaise et suis socialement « désaxé dans ce van d'exil mielleux » (J06 », v. 5), les poèmes de cette partie n'ont, en effet, plus de place fixe dans la page. Ils errent ici et là comme moi.

4.2. Rapport L'Exilé de toute part et le corpus

Une analyse des recueils du corpus fait ressortir un schéma des principes fondamentaux de la poétique de l'exil. Ce schéma a quatre volets : l'exil géographique et physique, l'exil culturel (le rapport langue vernaculaire/langue du colon), l'exil colonial et l'exil métaphysique. Comme je l'ai souligné, le rapport pays perdu/pays hôte crée un espace poétique (*FEFF*, 14) dans lequel le poète glorifie sa terre natale et (se) représente le pays hôte si ce n'est pas négativement mais de manière nuancée. Ces glorifications et représentations s'opèrent par et dans le français, la langue du colon. Le poète doit alors se positionner par rapport à sa langue d'origine et celle d'acquisition dans la terre d'accueil. Même si une langue a des normes fixes, ce positionnement lui permet de les outrepasser

¹⁵⁹ « François Cheng utilise de façon récurrente les termes d'«osmose», de «symbiose», de «mariage», de «mariage d'amour et de raison» pour illustrer le dialogue intime entre les deux langues : [le chinois et le français] », Karine ROUQUET-BRUTIN, *loc. cit.*, p. 87.

¹⁶⁰ *Ibid.*, *loc. cit.*, p. 87.

et, par là, d'enrichir la langue du pays hôte. En fait, ce positionnement est un espace de liberté pour recouvrer l'identité qui s'effrite. Ainsi, sa manière de s'exprimer par l'écriture plonge le poète dans un autre exil métaphysique.

Cette structure observée chez les poètes du corpus gouverne aussi ma poésie, bien sûr, avec un écart, parce que chaque poète invente son univers. Au fond, la structure de ma poésie exilique a deux pôles : l'idéalisation du pays perdu et le rapport ambigu au pays hôte. Pour ce qui est du premier pôle, deux manières atténuent ma hantise du pays perdu. D'un côté, je glorifie ma terre natale dans ses moindres détails. En témoigne cette strophe qui cumule l'hydrographie, la faune, la flore, le firmament, le relief, etc.

Les rapides du fleuve *Ruvyirónza* te bercent dans un bain de bons vins
 Les oiseaux au vol en *v* te solfient de beaux morceaux à *Kirūndo*
 Les grenouilles d'*Indébe* battent la mesure avec des gourdes pourpre
 Les étoiles de l'empyrée de *Gishōra* t'illuminent dans un éternel feu de joie
 Les zèbres de la zone naturelle d'*Ikibira* cousent et azurent les costumes osés
 Les seins de la *Crête Congo-Nil* closent la fête en un défilé des feux d'artifice
 Les crachats des cinq éruptions couvrent d'or mou ta curieuse dune de *Ruyígi* (« P04 », v. 2-8)

Au-delà de cette strophe, tout le poème « P04 » peint un Burundi natal qui chante et danse. Sur ses onze régions naturelles (cf. *Ikirimiro*), six sont évoquées par l'entremise de la danse : le *Buragáne* est représenté par *Agasĩmbo* (v. 22); le *Buyězi*, par *Urwēdēngwe* (v. 22); le *Bwěru*, par le chant solfié (v. 3); l'*Imbo*, par *AkanyáRusĩzi*; le *Kirimiro* par *Ingoma* (v. 1); le *Kumóso*, par *Ubudēmēra*. Cela paraît normal, car, je suis moi-même un artiste et ancien président des artistes de ma province *Gitéga*. Ce qui me manque le plus en exil est l'art de la danse. De tous les poèmes du pays, le « P04 » est représentatif, car il glorifie tous les aspects du Burundi. En plus des aspects cités, j'ajoute les humains (v. 9) représentés par des artistes qui, grâce à l'art, rendent la terre moins âpre et le ciel plus beau (v. 1.22) ; le mariage (naître, grandir, noces et donner naissance) entendu comme cheminement et continuation de la race humaine (v. 9-16) ; la responsabilité (v. 16-21) ; les calamités naturelles (v. 7-8) ; le climat (v. 2), etc.

Quant au deuxième pôle, pareil aux recueils du corpus, ma poésie présente un positionnement linguistique qui renvoie à moi comme sujet énonciateur. En effet, ma poésie renferme des mots, des noms et des expressions d'ikirūndi qui sont porteurs et évocateurs d'un pays natal quitté. Outre que le glossaire peut appuyer ce que j'avance, le poème « P04 », à lui seul, compte plus de vingt-deux africanismes : *ibishusho*, *ingoma*, *Nī nde?*, *AkanyáRusizi* (v. 1); *Ruvyirónza*, *Kirūndo*, *Indébe*, *Gishōra*, *Ikibira* et *Ruyigi* (v. 2-8), *abāntu mwēse*, *imvyino*, *inkúmi*, *abapfāsóni*, *abagabo*, *Ahabónimāna*, *nyina w'ābāna*, (v. 9-15); *abaraganyi*, *intágohéka*, *urusēnge*, *amáhwa*, *inkīngi*, *umugabo* (v. 16-21); *urwēdēngwe*, *agasimbo*, *inkōko* et *ubudēmēra* (v. 22).

Pour ce qui est du rapport ambigu au pays hôte, je remarque que ma poésie porte un regard critique sur la terre d'accueil. À travers le poème « P02 », le dualisme entre le Canada et le Burundi est clair : « Là-bas pas ici cicatrice » (v. 10). Ce dualisme est rendu possible par les présentatifs « ici » (où j'écris et vis) et « là-bas » (le Burundi natal). À l'inverse d'ici, il règne là-bas « une communion des biens et des bienfaiteurs » (v. 4) et la peine y est allégée « parce que partagée sans profit » (v. 6). Si l'on sait que le Canada est l'un des pays capitalistes, donc individualistes, l'écart entre ces deux pays est à son comble dans cette strophe :

Là-bas pas ici cicatrice
 Les bouches sans dents sont heureuses et aux anges
 Là, elles sont même comprises quand elles font le con
 L'amitié est une ficelle aussi sûre que la richesse (v. 10-14)

En outre, l'analyse du vers « Là-bas pas ailleurs palpable » (v. 14) révèle que cet ailleurs n'est pas que le Canada. Comme j'ai déjà visité les États-Unis, la Russie, la Corée du Nord, Chypre, l'Ouganda et le Soudan, je crée dans ce poème deux mondes : l'ailleurs incertain et le Burundi édénique où « les magasins n'ont pas de cadenas » (v. 20) et où « [l]e requin serein pratique du bouche-à-bouche au noyé inconscient et l'hyène paniquée fond en larmes en sonnante l'alarme de son portable » (v. 20).

En dépit de ce qui précède, j'ai une bonne perception du Canada. À travers le poème « J03 », je retrace l'histoire de mon emploi. Le poème dit que j'ai fait le tour de plusieurs métiers (bijoutier, coupeur de bois, agent ménager, agent de sécurité avant d'être enseignant) comme tout nouvel immigrant :

aucune autre monture ne calcule l'heure exacte du glas [...] sauf l'horloger [...] et le bûcheron [...] qui me croient voleur de hache, de balaie, de festival, de ronde, de craie (v. 10-13)

Venu d'un pays inconnu, « depuis nulle part figurable » (v. 1), je suis arrivé au Canada en « bonne humeur » (v. 2) et naturel « sans beaucoup d'artifices » (v. 1). Mais habitué aux gens qui parlent aux inconnus, j'ai été déboussolé par le silence (proche de l'indifférence) de mort des Canadiens dans des bus : « je surgis [...] dans ce serf-volant-qu'on-croirait-des-cadavres » (v. 1-3). Tout de même, je me suis rendu compte que je devais relever le grand défi de m'adapter. Comme les Canadiens ne se laissent pas aborder par les inconnus, alors que j'avais besoin d'une information, je devais donc m'adresser au service qui s'en occupe. Les résultats n'ont pas tardé, car dans ce poème, je dis que Madame *HuChe* « assise sur [s]on bureau ceint aux reins » (v. 5) m'a gentiment « indiqu[é] de l'index les sorties et les incontournables bretelles » (v. 6) pour me rendre au « Guichet-Lac » (v. 4) ou chez des employeurs potentiels. Et grâce au travail, je me suis métamorphosé (v. 14) de façon que je demande à *HuChe* (v. 5) appelée aussi *Haboninâma Muhito* (v. 7) si elle me reconnaîtrait à présent : « me reconnaîtrais-tu enfin dans ma métamorphose du guichet empoché? » (v. 14). Le sommet de la transformation est que, financièrement stable, je me suis acheté une maison autour de laquelle je plante dans mon jardin (« J14 ») toutes sortes de plantes tropicales et exotiques : des tomates et « des maïs-pins » (« J02 »), des céréales (« J18 »), etc. À côté de la stabilité financière, le Canada me permet de continuer à jouer au Tambour sacré du Burundi (« J01 », « J09 », « J10-11 » et J17 ») en adoptant, bien sûr, « [d'autres] manières de vivre et des esthétiques nouvelles » (*FEFF*, 6).

En effet, il est traditionnellement interdit aux filles et aux femmes de jouer au Tambour sacré du Burundi. Mais les Règlement généraux de Loyal Kigabiro, mon groupe, accepte aussi des filles et des femmes. En effet, le poème « J01 » souligne que « cette ville [où je vis] est une demeure de la jubilation de la danse mienne » (§1). Lors de cette danse du Tambour sacré, « mes enfants sont des lionnes blessées » (§1). Ici, l'emploi de « des lionnes blessées » a deux significations. D'une part, les enfants qualifiés (dans une anacoluthie) de « lionnes » renvoient à mes deux filles (Marie De Schoenstatt et Marie Du Cénacle) et aux autres jeunes filles qui dansent dans mon groupe. D'autre part, l'adjectif « blessées » renvoie à la vivacité dont les filles font montre (comme une lionne blessée qui protège ses lionceaux des braconniers) dans « n'importe quelle agréable soirée dansante » (« J18 », v. 15) que mon groupe culturel organise à travers le Canada.

À lire le succès qui précède, on dirait que mon intégration au Canada s'est faite par baguette magique et que je ne souffre pas non plus de l'éloignement de ma terre natale. Les poèmes de la troisième partie, « D'autres fins jardins, d'autres maïs-pins », démontrent le contraire. Par exemple, dans le poème « J01 » qui inaugure cette partie, je précise que la société hôte est « un rosaire de joies jamais jubilées » (§1) où « mes voisins [sont d]es coqs mouillés qui se trémoussent pour tenter de s'essuyer leur honteux leurre d'avoir raté la joie sereine du *que-puis-je-faire-pour-toi-étranger?* » (§3). Je compare cette société avec « un anaconda qui m'écrase sans foi [et] sans loi » (§3) jusqu'à l'impression d'avoir tout perdu. En effet, le poème « J08 » mentionne un pessimisme qui atteint son paroxysme. Dans ce poème, j'atteste avoir « perdu la beauté du beau » (§1), « le goût du mouvement » (§2), « la laideur du laid » (§3), « l'indice de l'un » (§4) et même « la faim du gain » (§5). Mais pour contrer cet « hiver humain » (« J04 », [§1]; « J08 », [§1]), je travaille fort surtout que le Canada est « une forêt dense des réussites

méritées » (J01, §1) où j'ai un « heureux sentiment mûri de me sentir libre enfin » (« J17 », §2). Néanmoins, pour faire fructifier ces réussites potentielles et cette liberté qui me faisait défaut au Burundi, le poème « J04 » énumère ce dont j'ai besoin : la tendresse (§1), la douceur (§2), la poésie (§3) et surtout l'amour (§4).

4.3. *Originalité de L'Exilé de toute part*

Contrairement au corpus qui insiste presque uniquement sur un énonciateur désorienté par la société hôte, *L'exilé de toute part* généralise un peu en montrant la perte d'identité de toute personne qui vit un exil ou un « postexil ». On peut parler de postexil « lorsqu'un individu de la diaspora, né dans un pays autre que celui où sont nés ses parents, vit une relation complexe avec ses identités migratoires¹⁶¹ ».

Ainsi, dans le poème « J15 », je décris l'incompatibilité identitaire entre les enfants nés au Canada et le parent immigrant. Même si mes enfants veulent adopter mon identité, ils n'y arrivent pas : « chaque matin [...] [, ils la] vomissent à volonté » (v. 1). Le conflit s'installe dans la famille et les « enseignantes au franc-parler s'interposent » (v. 2). Le comble des malheurs est qu'aucun outil de la société canadienne (la télévision [v. 3] ou l'Internet [v. 4]) ne peut résoudre ce conflit. Et comme l'interrelation enfants/parent est minimisée, parce que les enfants sont imbibés dans leur identité (l'école, les devoirs, la télévision, l'Internet, les amis), le parent abdique momentanément : « c'est sage de me rendre l'universel saigne l'exception » (v. 5). Pour « amortir ce choc » (v. 7) culturel et familial, pareil à Senghor qui pense à la tranquillité de sa vie d'enfance en pleine guerre meurtrière, je « me focalise sur mes souvenirs les plus mouvementés » (v. 7). Il faut entendre « mouvementés » dans le sens des souvenirs heureux qui m'arrachent à la précarité de mon « enfer » familial. Et curieusement, cette manière d'agir marche, car,

¹⁶¹ Arjun APPADURAI, *Modernity at Large : Cultural of Globalization*, Minneapolis, UMP, 1996, p. 18.

même si elle demande beaucoup d'efforts, elle rétablit ma famille : « je saigne aux quatre veines et au mieux se rétablit ma famille » (v. 9).

À côté de « J15 », le poème « J13 » renferme une thématique de la cassure d'une famille nucléaire dont les membres exilés ne partagent pas l'identité culturelle. Tout d'abord la cassure est au niveau linguistique. Quoique la fille connaisse la langue des parents, elle ne converse pas avec eux dans leur langue, parce qu'ils ont « un accent » (v. 3). Et quand elle se résout à la parler, « [s]a langue [...] fait un de ces tourbillons de millions de tours moteur » (v. 4) impossibles à compter. Mais ce n'est pas le débit élevé qui empêche le parent de déchiffrer le message : il est occupé à lui essuyer « [d]es larmes » (v. 6) dues à l'exclusion identitaire dont elle est victime. Après ces larmes, la situation reste inchangée : « assis ensemble dans la même chambre [ils se] regard[ent] sans [se] voir » (v. 7). La fille ne prête pas attention aux états financiers familiaux dont dépend pourtant son succès quotidien (v. 8). La raison est qu'elle écoute la musique avec des écouteurs : « des inconnus la consacrent Déesse Corneille à l'oreille » (v. 9).

Grosso modo, à la lumière de ces deux poèmes, on découvre un parent qui assume son histoire d'exilé direct en travaillant fort sur sa personne (cf. « J13 ») et reconforte sa fille déboussolée (cf. « J13 »). Il le fait en aidant son enfant à écrire sa propre histoire du postexil où des descendants des exilés œuvrent à la réappropriation de l'histoire exilique¹⁶². Cette histoire du postexil devient transgénérationnelle dans laquelle « il revient à l'héritier de l'exil de se re-définir » (*FEFF*, 14). Mais que ce soit le parent ou l'enfant né en exil, les deux personnes vivent une tragique histoire exilique. En effet, « la première se sent aliénée ou étrangère vis-à-vis de l'Autre – la culture et le pays d'accueil –, la deuxième se sent étrangère au Même, à sa propre origine » (*FEFF*, 17).

¹⁶² Alexis NOUSS, « Expérience et écriture du post-exil », *loc. cit.*, p. 23.

À côté du conflit identitaire familial, ma poésie se singularise du corpus, car elle dénonce les atrocités du Burundi natal. Dans les poèmes « P16-17 », je fustige le Burundi qui s'est laissé prendre dans le filet de la *divide et impera* des colons. Il est vrai que ce sont les Belges qui, à l'exemple des chicanes entre les Wallons et Flamands ont opposé les *Abahútu* aux *Abatūtsi*, mais ce ne sont pas eux qui ont provoqué des massacres interethniques qui ont endeuillé le Burundi depuis 1965. En effet, à travers le poème « P17 », j'expose tous ces maux en recourant à l'ironie, l'antithèse, l'oxymore et à la litote. Contrairement à Kayóya qui vivait presque au moment où les premiers massacres se préparaient, je ne me passe pas de la partie tumultueuse de l'histoire du Burundi pour deux raisons : mon éloignement géographique et pour avoir vécu ces événements. J'ai en effet vécu le génocide contre *Abahútu* de 1972, la domination des *Abahíma* (1966-2005), le « système des U et I¹⁶³ » dans l'enseignement, les massacres de *Ntēga-Marāngara* en 1988, la guerre civile (1993-2005) qui m'a fait fuir ma terre natale. Si l'on sait que tout poète incarne son époque, il aurait été surprenant si ces faits historiques n'apparaissaient pas dans ma poésie.

À travers le poème « P017 », je fustige ainsi mon pays sans mâcher les mots. En premier lieu, je plains le Burundi qui, dans le concert des Nations, « s'est couvert de la meilleure des hontes glorieuses de la guerre des frères siamois » (v. 2). Ces frères siamois sont « ses trois roues motrices » (v. 1) ou les trois ethnies : « *Abahútu, Abatūtsi, Abátwa* » (v. 1). Je ne fustige pas seulement la guerre, je m'insurge aussi contre la gestion de l'après-guerre. Au lieu d'aller au fond de la chose pour éradiquer tout esprit belliqueux, le Burundi « nettoie tout bêtement son outrage [...] par de courts chapitres m'as-tu vu et agglutinés au département de l'éducation » (v. 3). Mis à part cela, je m'indigne devant l'intolérance de « Bujumbura qui rate l'occasion d'inculquer dans ses plants la sève de la

¹⁶³ Pour écarter les enfants *Abahútu* du secondaire et de l'universitaire, *Abahíma* ont instauré un système de faire précéder un candidat de l'école secondaire d'un *U* si l'enfant est *Umuhútu* et *I* s'il est *Umutūtsi*.

beauté de l'unité dans la diversité » (v. 4). En dépit de la guerre des frères burundais et sa gestion inhabituelle, je reconnais la beauté du Burundi (« la Suisse d'Afrique », [v. 4]; les splendides « plaines des pêcheurs de plateaux », [v. 5]) et suis confiant des leçons tirées des erreurs. Cela, car tout Burundais conscient des atrocités de la guerre veut l'éviter : « les cœurs jadis rêveurs arrogants de la guerre sont de la paix maintenant parfaits artisans » (v. 7). Le chiasme doublé de l'antithèse de ce verset font état d'une prise de conscience individuelle de tout Burundais mais pas une action de l'État.

Je dis que ce poème renferme une originalité, d'autant plus que dans la mentalité des Burundais, les guerres interethniques sont issues de la colonisation. En effet, pour différencier à tort des ethnies du Burundi, les colons mesuraient la longueur du nez et des doigts, la taille, la forme des mollets et des cheveux, etc. Ils ont aussi introduit la rivalité des ethnies en proclamant *Abatūsi* supérieurs et plus intelligents qu'*Abahutu*. Outre que tous les poètes du corpus louent leur terre natale, je suis le seul à pointer du doigt la part des Burundais dans leurs atrocités meurtrières. Cela, puisque ce ne sont pas les Belges qui ont assassiné S.E. Melchior Ndadaye, le premier président de l'ethnie *Abahutu* élu en 1993, mais bel et bien l'armée monoethnique des *Abatūsi*.

Dans le même sens de l'originalité, ma poésie se distance de celle du corpus, car l'analyse révèle une typologie de l'exil jamais étudiée : l'exil colonial et dictatorial. J'avance cela, car je me fie aux travaux d'Alexis Nouss (2003), les Actes du Colloque international qui s'est tenu à l'Université de Paris XII-Val de Marne en 2006¹⁶⁴ et les récents travaux de Bourque et Hogikyan (janvier 2011). Dans l'« Introduction » de l'ouvrage *Femmes et exils : Formes et figures*, les deux auteures passent en revue toutes les typologies d'exil¹⁶⁵. L'« exil colonial » tel que je l'ai abordé ainsi que l'« exil

¹⁶⁴ Volume 1: Évelyne HANQUART-TURNER (dir.) ; volume 2: Michèle GIBault (dir.) ; volume 3: Jürgen DOLL (dir.) et volume 4: Florence OLIVIER et Pascale BUDILLON PUMA (dir.).

¹⁶⁵ En plus de la typologie de Laurent Déom, qui est la plus élaborée - exil extérieur géographique, l'exil intérieur géographique, l'exil extérieur chronologique et l'exil intérieur chronologique (*FEFF*, 18) –,

dictatorial » n'y figurent pas. Eu égard à ce que j'ai ci-haut étudié l'exil colonial, je me limite ici à l'« exil dictatorial ». En effet, cet exil diffère de l'exil colonial par le fait qu'à la place des colons européens, c'est un régime clanique qui exploite et domine le peuple donné.

Cette sorte d'exil apparaît dans le poème « A19 » à travers lequel je déplore le Burundi postcolonial, donc indépendant, mais dominé par le clan *Abahima*¹⁶⁶. À travers ce poème, on découvre que ce clan a brillé par « la séparation église-état » (§1), la balkanisation ou l'apartheid (§2) des ethnies du Burundi (sous J.-B. Bagaza), la guerre civile déclenchée par l'assassinat du premier président (issu des *Abahutu*) élu démocratiquement en 1993 (§2) et, surtout, le génocide commis contre *Abahutu* en 1972 sous M. Micōmbero (§2). En analysant ce poème, on voit que j'atteste que ce sont ces événements parmi tant d'autres qui ont cimenté la haine et l'exclusion interethniques : « mon chéri fils benjamin ne va plus à l'école du métissage mixte, ni à celle du petit génie de Jupiter » (§1). Ensuite, les « sauvages répressions » (§2) des colons burundais amplifièrent la méfiance des *Abahutu* vis-à-vis de l'armée monoethnique des *Abatūsi* et vis-à-vis des *Abagánwa* (Princes¹⁶⁷) hautains et insoucians aux malheurs des *Abahutu* :

mon unique fille aînée ne puise plus l'eau à la fontaine [...] du boy du commandant convoité pour avoir du vengeur bras poignardé sans pitié son frère ennemi et du cœur ruminé la mélancolie, ni à celle du roi au-dessus-de-la-loi détrôné par la cour au regard d'aigle (§2).

En tout cas, c'est cette méfiance qui cause le non partage « au cœur d'une fête de levée de fonds pour quintuplés orphelins » (§2) et surtout la guerre et la honte mentionnées dans le poème « P17 ».

Dans ma poésie, je ne dénonce pas seulement la domination des *Abahima*. Si on lit attentivement la première partie du recueil, on trouve qu'avant la colonisation

Dominique BOURQUE et Nellie HOGIKYAN en ajoutent la leur – l'exil direct ou indirect, exil volontaire ou non, exil politique ou personnel – (*FEFF*, 19). Cf. page 2 dans cette thèse.

¹⁶⁶ Le Burundi a été sous la domination du clan des *Abahima* du Sud du pays : Michel Micōmbero (1966-1976), Jean-Baptiste Bagaza (1976-1987), Pierre Buyóya I (1987-1993) et II (1996-2002).

¹⁶⁷ Selon la tradition de la *Kanyáru*, il y aurait eu une autre dynastie plus ancienne qui aurait précédé celle dite des *Abagánwa*. Cf. Léonidas NDORICĪMPÁ et Claude GUILLET, *op. cit.*, p. 12.

européenne, le Burundi était aussi sous le joug de la dynastie des *Abagánwa*. À travers les poèmes « P02 » et « A12 », je dénonce déjà une ruse des princes pour gouverner :

Le prince héritier naît avec des semences dans ses mains benoîtes
Le peuple rivalise avec un Sartre : tous sont satisfaits de vivre ainsi (« P02 », v. 8-9).

Prétendre que le roi naissait avec des semences ne dérangeait personne, d'autant plus que le pays avait le pain et la paix. C'est pourquoi quand les colons européens tentaient de renverser la monarchie, les guerriers (*Intöre*) et la population burundaise prêtèrent main forte aux *Abagánwa* afin de ne pas céder « le royaume à l'*Umuzũngu* [au Blanc] » (« A12 », v. 9). Le poème « A12 » démontre, par exemple, la consternation burundaise lorsque le roi *Mwēzi Gisābo*¹⁶⁸ abdiqua en 1904 :

Si tu entends ce roulement du Tambour sacré envoûter ma cour [...] c'est grave : il faut t'apprêter à pleurer plusieurs pluies
c'est grave le nœud du non-dit c'est la saine trahison de l'abandon
c'est grave c'est au cœur de la vacance volontaire de la vaillance
c'est grave c'est le début de la fin infinie du prince à vie
son royaume sans couleurs est conquis cédé à l'*Umuzũngu* (« A12 », v. 1.5-9)

L'anaphore de « c'est grave » suggère une situation critique. Mais ce chaos de l'après-colonisation d'*Abahima* diffère de celui des Princes. En effet, la République qui a supprimé la monarchie en 1966 et institutionnalisé de « légendaires chefs de guerre qui veillent endormis ici et là » (« P17 », §4) dont le « plus louable ouvrage belliqueux [...] dans le temps » (« P17 », §1) a plongé le Burundi dans bien de bains de sang.

Le dernier élément qui rend originale ma poésie est qu'elle réfléchit sur ma langue d'écriture en Ontario et au monde. En effet, six poèmes (J05-07.09.13.18) font une ébauche d'une thématique d'une langue minoritaire au Canada qui perd progressivement son influence mondiale. Pour ce qui est d'une langue minoritaire, le poème « J18 » montre combien mon manuscrit anonyme est identifié parmi « nonante-neuf » (v. 9), puis indexé (v. 10) malignement. Cela, parce que je suis « proclam[é] poète original à part

¹⁶⁸ On notera que grâce à mon identité burundaise et ma religion des ancêtres, des personnes mentionnées dans ma poésie n'ont pas de patronymes. C'est le cas de *Ndayumugāra Budigōma*, (« P05 »), *Nyabaha Nsāzi* (« P11 »), *Bayāganākāndi Nkānimirīma* (« P17 »), *Birīndāgi Burīndōri* (« A05 »), *Ndemera Rwōgamabēnga* (« A11 »), *Habonimāna Muhīto* (« J03 »), *Ndimurīrwo Kinyoni* (« J19 »).

entière » (v. 15), mais je n'ai aucun titre. Ainsi, ne pouvant pas publier ma poésie (pourtant sanctionnée de « grossièretés de concert avec l'art » [« J05 », v. 4]), j'intente une poursuite judiciaire. J'implore le « juge Achéron » (« J07 », v. 5) pour qu'il me montre « comment béquille mon *j'écris* / en face de la fastueuse forteresse de son *j'écris* [anglais] » (v. 5-6). Le recueil ne donne pas l'issue du procès, car l'influence mondiale du français se dégrade au profit de l'anglais. Cela étant, le poème « J05 », qui oppose la Normandie (v. 3) à la Bretagne (v. 5) suggère que même la nature est complice : aucune vague ne réveille le poète breton pour parler aux Normands chômeurs. On entend l'adjectif breton dans le sens de « de la [Grande] Bretagne », car le sixième vers de « J06 », mentionne que *Phèdre* (Racine) n'a aucune influence sur *Othello* (Shakespeare). En d'autres mots, on observe un effacement du français face à l'avancée décisive de l'anglais. Mais l'affranchissement de l'anglais d'*Othello* est de courte durée, car le mandarin symbolisé par le fleuve Huang Ho (v. 4) inonde déjà le monde.

4.4. Conclusion

Une analyse approfondie fait état des ressemblances entre les six recueils du corpus et le mien. Outre que ces recueils sont écrits en exil, ils véhiculent une réflexion sur l'exilé ramené au ban de l'empire dans une société qu'il tente d'appriivoiser, voire de coloniser (« J09 », v. 2) en « épousant des formes poétiques, langagières inédites¹⁶⁹ ». Ici, « coloniser » est à entendre dans le sens où ces poésies sont des « mémoires [négro-africaines qui] se recréent dans un contexte où les origines de là-bas se structurent dans celles-ci [et] tissent les pores de la langue¹⁷⁰ ». Hantés par l'exil, ils écrivent, car ils n'ont

¹⁶⁹ Ana Héléne ROSSI, *Historiographies premières*, Paris, Arcoiris, coll. « 3 Poésies françaises », 2008, 4^e page couverture.

¹⁷⁰ *Ibidem*, 4^e page couverture.

que des mots et des couleurs pour écrire et peindre ce qui n'est plus ou n'a pas encore été.
« La page est alors le dernier recours, miracle possible pour conjurer un abîme ¹⁷¹ ».

Ces similitudes s'expliquent aussi par la période d'écriture de ces recueils : les dix premières années vécues en exil. Cette période se défend, car les premières publications d'un exilé « décri[vent] les tribulations classiques des [...] gens qui arrivent dans un pays dont ils ignorent pratiquement tout ¹⁷² ». À ce que je sache, cette situation est universelle.

Néanmoins, ma poésie est originale par rapport aux poètes du corpus sans pour autant les dépasser, eux qui ont une renommée internationale. Dans ma poésie, contrairement aux poètes du corps, je plains ma terre natale dans tout ce qu'elle a de répréhensible (la guerre civile, la domination des *Abagánwa* et, plus tard, des *Abahíma*). Ma poésie montre ma position par rapport à la langue française (minorisée au Canada et en perte d'influence mondiale) et la cassure identitaire au sein des familles qui vivent un postexil. Et au demeurant, ma poésie m'a fait découvrir qu'au Canada il n'y a ni fauves, ni inondation à craindre (Burundi précolonial), ni colon (Belge ou Allemand), ni *Abahíma*, ni *Abagánwa*, ni guerre, etc. Il y a en outre l'Autre vu dans le sens de compétiteur au marché du travail. Comme je découvre tout cela en exil métaphysique de l'écriture, j'en sors, pareil à Kayóya, pour exécuter les décisions prises :

mon moi! réveille-toi il (re)fait jour déjà / c'est la fin d'un rêveur de l'ailleurs meilleur /
travaillons en tout cas faisons de notre mieux conventionnel (« J14 », 9-11).

Il va de soi que pour remporter la compétition entre toutes ces « espèces de Noé » (« J01 », §4) immigrées au Canada, il faut adopter des manières de la terre d'accueil, laisser pousser « la crinière immigrante » (« J02 », v. 5), tout en restant soi et surtout se munir de l'espoir que le monde est en évolution : « il ment le courant philosophique de l'éternel retour » (J06, v. 1). Autrement dit, demain sera meilleur.

¹⁷¹ Céline OUMHANI, *loc. cit.*, p. 18.

¹⁷² Denise COUSY, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000, p. 32.

CONCLUSION

Le critique littéraire congolais Georges Ngal écrit que

la création littéraire authentique se déroule toujours entre deux pôles : l'enracinement nécessaire dans la réalité nationale – le terroir, les ancêtres, les dieux, les légendes, les mythes, etc. – et la tension vers l'universel parce que dévoilement de la condition humaine¹⁷³.

Ces paroles sont pertinentes, parce que chaque poète part toujours de son vécu. C'est pourquoi beaucoup d'auteurs et de théoriciens abordent depuis la nuit des temps la thématique de l'exil, parce qu'elle fait partie de la condition humaine. Sinuhe, la première figure exilique documentée, figure « autour de l'an 2000 avant Jésus-Christ dans un papyrus égyptien » (*FEFF*, 11). En réfléchissant sur son vécu, le poète chante sa vie individuelle mais aussi collective, parce que

[l]a poésie est un art par lequel le poète exalte la passion (et par là même nourrit la perception) afin de satisfaire et d'améliorer, de charmer et de modeler l'esprit, et de cette façon rendre les hommes plus heureux et meilleurs¹⁷⁴.

Pour y arriver, le poète doit s'intéresser à son intériorité, à sa collectivité, à sa race, voire au monde. C'est dans ce sens qu'est née la poésie de la négritude que les promoteurs ont développée dans un cadre particulier de la race noire dominée, et ce, au lendemain de l'abolition de l'esclavage (1890) et en plein essor de la colonisation européenne. C'est pourquoi la plupart des écrivains et les artistes du monde se focalisaient (du moins entre 1890 et 1960) sur la liberté du peuple noir d'Afrique ou de sa diaspora. C'est dans cette optique que, longtemps avant les *Armes miraculeuses* (1946) et *Hosties noires* (1948), René Maran avait publié *Batouala* en 1921, un roman qui recense les dérapages de la colonisation française en Afrique.

Comme la poésie se nourrit de la poésie et que chaque étape de la poésie est en soi une fin et un commencement¹⁷⁵, la poésie de la négritude n'échappe pas à cette règle. Elle

¹⁷³ Mbwil a Mpang NGAL, *Tendances actuelles de la littérature africaine d'expression française*, op. cit., p. 8.

¹⁷⁴ Gustavo GUERRERO, *Poétique et poésie lyrique : Essai sur la formation d'un genre*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2000, p. 189-190.

¹⁷⁵ Bernard MAZO, op. cit., p. 15.

a en effet évolué de façon qu'une étude qui se veut englobante ne se limiterait ni à Césaire ni à Senghor qui sont les fondateurs de la Négritude. Eu égard à ce que le poète innove en répétant¹⁷⁶, des poètes des deuxième et troisième générations, respectivement Kayóya (1968-1971) et Tshitungu Kongolo (1997), sont importants en vue d'analyser leurs répétitions ou leurs innovations par rapport à la négritude d'origine. Déjà en 1968, Kayóya soutenait avoir « vu des copains grisés par la négritude mal comprise » (*STP*, 40). Et au-delà de ces trois générations, mon recueil, *L'exilé de toute part*, s'insère dans la dynamique de la poésie de la négritude en proposant une autre lecture (plus actuelle) de l'exil (l'exil colonial), le postexil et le déclin du français.

Grâce à l'analyse approfondie de tous ces recueils (des exilés négro-africains en Afrique, Europe et Amérique du Nord) répartis sur une période de soixante-quatre ans (1946-2010), un schéma commun de la poétique négro-africaine de l'exil se précise. Nous – si j'ose me prévaloir poète à côté de ces grandes figures – exploitons l'exil dans sa double manifestation : un objet et un espace d'écriture. L'écriture est une occasion de présenter un triple rapport binaire qui va toujours avec le type d'exil dans lequel s'insère ce rapport : le pays natal vs le pays hôte (l'exil géographique), l'identité du pays perdu vs l'identité du pays hôte (l'exil culturel), le rêve vs manque (l'exil métaphysique).

Le premier rapport binaire qui trouve sa matérialité dans l'exil géographique fait état du pays natal et hôte. Pour ce qui est de l'écriture inspirée de la représentation du pays hôte, le poète qui arrive dans un pays dans lequel il doit remodeler son identité scrute ce pays dans ses moindres détails. Le plus souvent, ce qui le frappe c'est le négatif ou ce qui est difficile à apprivoiser. Ainsi, il n'est pas surprenant que la plupart des œuvres produites en exil présentent ce côté hostile. Ce rejet du pays hôte ne suffit pas pour mythifier son pays natal. Pour certains poètes, le seul fait de quitter son pays crée un sentiment

¹⁷⁶ Michel EDWARDS, « Création et répétition », dans Gilbert GADOFFRE *et al.*, *L'acte créateur*, Paris, PUF, 1997, p. 143.

d'attachement indéfectible, parce que l'on ne connaît la valeur de l'ombre que quand on abat l'arbre. Le poète mythifie sa terre natale même s'il se sent mieux dans la terre d'accueil (Senghor), car il sent un grand manque de tout un univers dans lequel il est né, a grandi et aimé. En définitive, je peux garantir que c'est l'éloignement qui crée cet espace de l'écriture qui mythifie la terre natale. Et, comme le dit Spiga Bannura, « l'écriture [...] devient la seule réponse à l'exil, la seule lumière, le seul espoir ¹⁷⁷ ».

Le second rapport binaire qui s'inscrit dans l'exil culturel trouve sa raison d'être dans le dualisme entre la culture du pays natal et la culture du pays hôte. Cet état de choses crée un espace d'écriture dans lequel le poète prend conscience du danger qu'il court avec l'abandon de sa culture qui était jusque là l'expression de son être individuel et collectif. Pour cet effet, il chante ses sentiments en une poésie lyrique déchirante. Elle est déchirante dans le sens où « tout ce qui s'offre à l'esprit humain de l'extérieur le meut ou l'agite moins que ce qu'il perçoit intérieurement, ce dont il pressent la magnitude et la force ¹⁷⁸ ». Ainsi, Césaire chante le tragique de sa blessure, Senghor, les atrocités de la Grande Guerre, Tshitungu Kongolo, l'errance bruxelloise et Kayóya, le peuple colonisé.

Le troisième rapport binaire qui s'insère dans l'exil métaphysique (l'écriture) fait état du dualisme rêve vs manque. En effet, le rêve (souvenirs) et le manque (élément déclencheur) parachutent le poète dans cet exil qui exige un positionnement en dehors des contraintes spatiotemporelles et place le poète dans son intériorité pour découvrir sa mission tant personnelle que collective. Dans cet exil métaphysique, le poète embrasse l'Universel, parce qu'il cesse d'être un citoyen d'une localité pour devenir un citoyen du monde qui défend, par conséquent, des peuples humiliés. À côté de la défense des sans-voix (Césaire), Senghor propose une « soirée du donner et du recevoir » où le monde sera

¹⁷⁷ Maria Gracia SPIGA BANNURA, « L'exil douloureux dans *El jardín de al lado* de José Donoso (1981) et *Morir en Berlín* de Carlos Cerda (1993), dans Florence OLIVIER et Pascale BUDILLON PUMA (dir.), *Exils, migrations, création : Études romanes*, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2008, p. 160.

¹⁷⁸ Gustavo GUERRERO, *op. cit.*, p. 196.

sans classes ni races, Kayóya, quant à lui, projette de tirer le Tiers-Monde du sous-développement. Quant à Tshitungu Kongolo, il parle au nom de tout exilé qui ne s'adapte guère dans le pays hôte. Même si le poète demeure ancré dans une culture, l'exil métaphysique lui fournit un langage poétique, universel et commun avec d'autres groupes se réclamant de la même culture, de la même civilisation¹⁷⁹. Si le poète devient le citoyen du monde appelé à l'orienter, il doit être voyant. Son rôle devient celui « de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire¹⁸⁰ ». En effet, Césaire se voit, par anticipation, survivre aux cataclysmes du joug colonial et esclavagiste quand Senghor se voit couronner à la fin de la guerre.

Une question se pose cependant : comment peut-on expliquer l'exil d'un citoyen du monde? Concrètement, comment comprendre le fait que quand je suis au Canada le Burundi natal me manque et quand je suis au Burundi, le Canada me manque tout autant? Autrement dit, comment comprendre ces vers ?

je suis n'importe quelle agréable soirée dansante
depuis l'inconnu jusqu'à tes portes fluorescentes
je suis un ibis bien servi ici chez toi
et toi tu es quoi là-bas sous mon toit ? (« J10 », v. 10-13)

« Je suis le seul être à n'être pas chez soi ?
(ah bon! qui l'est à vrai dire s'il se rend à la Mecque?) » (« J12 », v. 13-14)

Je n'ai pas une réponse toute faite. Simplement, je dirai que chaque type d'exil est un signe de l'exil fondamental qui constitue chaque homme en tant qu'être jeté-dans-le-monde qui (se) cherche sans cesse cette patrie originaire où il se retrouvera parfaitement réconcilié avec lui-même.

¹⁷⁹ Yves-Emmanuel DOGBÉ, *op. cit.*, p. 24.

¹⁸⁰ Gustavo GUERRERO, *op. cit.*, p. 32.

BIBLIOGRAPHIE

1. TEXTES DU CORPUS

CÉSAIRE, Aimé, *Les Armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, coll. « Poésies », 1970.

KAYÓYA, Michel, *Entre deux mondes : Sur la route du développement*, Bujumbura, Les Presses Lavigerie, 1971.

—————, *Sur les traces de mon père : Jeunesse du Burundi à la découverte des valeurs*, Bujumbura, Les Presses Lavigerie, 1971.

SENGHOR, Léopold Sédar, « Hosties noires », *Poésie complète*, Paris, Éditions CNRS, 2007, p. 125-206.

TSHITUNGU KONGOLO, Antoine, *Tanganyika Blues*, Paris, L'Harmattan, coll. « Poètes des cinq continents », 1997.

2. OUVRAGES CRITIQUES ET THÉORIQUES

2. 1. Ouvrages

ALAZET, Bernard, *Écrire, réécrire : Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, LMM, coll. « La Revue des lettres modernes », 2002.

ANDRÉ-CARRAZ, Danièle, *L'expérience intérieure d'Antonin Artaud*, Paris, Saint-Germain-des-Prés, coll. « Étapes de la poésie », 1973.

APPADURAI, Arjun, *Modernity at Large : Cultural of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

ARSENAULT, Mathieu, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2007.

AZIZA, Mohammed, SENGHOR, Léopold Sédar, *La poésie de l'action : Conversation avec Mohammed Aziza*, Paris, Stock, 1980.

BACRY, Patrick, *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, coll. « Sujets », 1992.

BAREIL, Jean-Philippe, *Exil et voyage littéraire dans l'œuvre de Primo Lévi*, Paris, Messene, 1998.

BASTIN, E., VAES, X., *Guide du lyrisme et de l'épopée*, Bruxelles, J. Duculot & S.-A. Gembloux, 1950.

BAYARAD, Caroline et al., *Exil et fiction*, Québec, Humanitas-nouvelle optique, coll. « Circonstances », 1992.

BÉGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1967.

BIONDI, Jean Pierre, *Senghor ou la tentation de l'universel*, Paris, Denoël, coll. « L'aventure coloniale de la France », 1993.

BOURQUE, Dominique, HOGIKYAN, Nellie (dir.), *Femmes et exils : Formes et figures*, Québec, Presses d'Université Laval, 2011.

BREWSTER, Scott, *Lyric*, London, Routledge, 2009.

BROPHY, Michael, *Guillevic : La poésie à la lumière du quotidien*, Bern, Peter-Lang, coll. « Littérature de langue française », 2009.

CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1990.

—————, *Nègre je suis nègre je resterai : Entretien avec Françoise Bergès*, Paris, Albin Michel, coll. « Itinéraire du savoir », 2005.

CORONA, René, *Diachronie, poésie et traduction. D'une langue à l'autre : La poésie pourquoi ?*, Paris, L'Harmattan, 2009.

COUSY, Denise, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000.

CROSTA, Suzanne (dir.), *Récits de vie de l'Afrique et des Antilles : Exil, errance, enracinement*, Québec, Presses universitaires Laval, coll. « Essais », 1998.

DELAS, Daniel, *Léopold Sédar Senghor : Le maître de langue*, Croissy-Beaubourg, Aden, coll. « Le cercle des poètes disparus », 2007.

DELBART, Anne-Rosine, *Les exilés du langage : Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Francophones », 2005.

DES ROSIERS, Joël, *Théories caraïbes : Poétique du déracinement*, Montréal, Triptyque, 1996.

DION, Robert et al., *Écrire en langue étrangère : Interférence de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Les cahiers du centre », 2002.

DIOUF, Boucar, *La Commission Boucar pour un raccommodement raisonnable*, Montréal, Les Intouchables, 2008.

DOGBÉ, Yves-Emmanuel, *Négritude, culture et civilisation : Essai sur la finalité des faits sociaux*, Paris, Akpagon, 1980.

DOLL, Jürgen (dir.), *Exils, migrations, création : Études germaniques, vol. 4*, Paris, Indigo-Côté-femmes éditions, 2008.

DOUGHTY, Arthur-George, *The Acadian Exiles : A Chronicle of the Land of Evangeline, vol. 9*, Toronto, Glasgow & Books, 1916.

- DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.
- FONKOUA, Romuald, *Aimé Césaire 1913-2008*, Paris, Perrin, 2010.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, [1968], 1977.
- FOURNIER, Bernard, *Le cri du chant-huant, le lyrisme chez Guillevic*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- GAUCHERON, Jacques, *La poésie, la résistance du Front Populaire à la Libération*, Paris, Éditeurs Français réunis, 1979.
- GIBAUT, Michèle (dir.), *Exils, migrations, création : Les mondes anglophones, vol. 2*, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2008.
- GIGUÈRE, Richard, *Exil, révolte et dissidence : Étude comparée des poésies québécoises et canadiennes (1925-1955)*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1984.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, Coll. « L », 1972.
- GRIMAL, Pierre, *Le lyrisme à Rome*, Paris, Presses universitaires de France, 1978.
- GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1970.
- _____, *Rhétorique de la poésie : Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.
- GUERNIER, Eugène (dir), *Afrique occidentale française*, Paris, Encyclopédie coloniale maritime, 1949.
- GUERRERO, Gustavo, *Poétique et poésie lyrique : Essai sur la formation d'un genre*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2000.
- HANQUART-TURNER, Évelyne (dir.), *Exils, migrations, création : Perspectives transculturelles, vol. 1*, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2008.
- HAUSSER, Michel, *Essai sur la poétique de la négritude, 2 vol.*, Paris, Silex, 1986.
- HÉBERT, François, *Dans le noir d'un poème : Les aléas de la transcendance*, Montréal, Fidès, coll. « Nouvelles études québécoises », 2007.
- HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1962.
- HÉNANE, René, *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, Paris, Jean-Michel Place, 2004.

—————, *Les Armes miraculeuses de Césaire : Une lecture critique*, Paris, L'Harmattan, 2008.

—————, *Les Jardins d'Aimé Césaire : Lecture thématique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

JOUANNY, Robert, *Cahier d'un retour au pays natal et Discours sur le colonialisme : Résumé, personnages et thèmes*, Paris, Hatier, coll. « Terminale Bac », 1994.

—————, *Les Voix du lyrisme dans les « Poèmes » de Léopold Sédar Senghor : Étude critique suivie d'un lexique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1986.

KAKPO, Mahougon, *Entre mythes et modernité : Aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2003.

KALINARCZYK, Pierre-Henri, *Le pays natal dans les œuvres poétiques de René Char, Aimé Césaire et Tchikaya U Tam'Si*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008.

KERSTEN, Sophie, *L'humanisme de Michel Kayoya : Pour une paix dans la dignité au Burundi*, Bujumbura, Centre Ubuntu, 2003.

KESTELOOT, Lylian, *Césaire et Senghor : Un pont sur l'Atlantique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

—————, *Comprendre les Poèmes de L.-S. Senghor*, Issy-les-Moulineaux, Saint Paul, coll. « Les classiques africains », 1986.

LEBEAUD-KANE, Geneviève, *Imaginaire et création dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Harmattan, 1995.

LE BLANC, Huguette, *Alberto Kurapel : Chant et poésie d'exil*, Montréal, Éditions Coopératives de la Mêlée, 1983.

LECLERC, J., *L'aménagement linguistique dans le monde*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009.

LOPEZ, Henri, *La nouvelle romance*, Yaoundé, CLEF, 1976.

MATESO, Locha, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986.

MATVEJEVITCH, Predrag, *La poésie de circonstance : Étude des formes de l'engagement poétique*, Paris, A.-G. Nizet, 1971.

MAYAUX, Catherine, *Henri Michaux : plis et cris du lyrisme*, Paris, L'Harmattan, 1997.

MAZO, Bernard, *Henri Meschonnic*, Marseille, Autre temps, 2004.

McCLENNEN, Sophia A., *The Dialectics of Exile : Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*, Indiana, Purdue University Press, 2004.

MESCHONNIC, Henri, *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, 2001.

—————, *Les états de la poétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1985.

MOLINO, Jean, GARDES-TAMINE, Joëlle, *Introduction à l'analyse de la poésie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1992.

MOUNIER, Jacques, *Exil et littérature*, Paris, Ellug, coll. « Publication de l'Université des langues et lettres de Grenoble », 1986.

MÜHLERTHALER, Jean-Claude, *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen-âge et modernité*, Paris, Éditions classiques Garnier, 2010.

NÉE, Patrick, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1999.

NGAL, Mbwil a Mpaang, *Aimé Césaire : Un homme à la recherche d'une patrie*, Dakar-Abidjan, NÉA, 1975.

—————, *Tendances actuelles de la littérature africaine d'expression française*, Kinshasa, Mont Noir, 1972.

NOUSS, Alexis, *Poésie, terre d'exil : Autour de Salah Stétié*, Montréal, Trait d'union, coll. « Le Soi et l'autre », 2003.

NTAHOKÁJA, Jean-Baptiste, *Grammaire structurale du kirundi*, Bujumbura, Université du Burundi, 1994.

OLIVIER, Florence, BUDILLON PUMA, Pascale (dir.), *Exil, migration, création : Études romanes, vol. 3*, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2008.

PRUD'HOMME, Nathalie, *La problématique identitaire collective et les littératures (im)migrantes au Québec : Mona Latif Ghattias, Antonio d'Alfonso et Marco Micone*, Québec, Nota bene, 2002.

RILKE, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2004.

ROSSI, Ana Helena, *Historiographies premières*, Paris, Arcoiris, coll. « 3 Poésies françaises », 2008.

SAÏD, Edward W., *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Paris, Actes du sud, 2008.

SARAVAYA, Gloria, *Léopold Sédar Senghor - Francis Ponge : Un dialogue interculturel autour de la langue française*, Paris, L'Harmattan, 2009.

SAYAD, Abdelmarek, *La double absence : Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'émigré*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1999.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Ce que je crois : Négritude, Francité et Civilisation de l'Universel*, Paris, Grasset, 1988

—————, *Liberté III*, Paris, Seuil, 1977.

TABORI, Paul, *The Anatomy of Exile : A Semantic and Historical Study*, Londres, Harrap, 1972.

TALAHITE-MOODLEY, Anissa (dir.), *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2007.

TILLOT, Renée, *Le rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*, Dakar, NÉA, 1979.

TOWA, Marcien, *Poésie de la Négritude : Approche structuraliste*, Sherbrooke, Naaman, 1983.

TROUILLOT, Henock, *L'itinéraire d'Aimé Césaire*, Port-au-Prince, Imprimerie des Antilles, 1968.

VIAU, Robert (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Québec, Publications MNH, coll. « Écrit de la francité », 2000.

VILAR, Pierre, *Les Armes miraculeuses d'Aimé Césaire*, Genève, Zoé, coll. « Le Cippé-Études littéraires », 2008.

WALKER, Keith-Louis, *La cohésion poétique de l'œuvre césairienne*, Paris, Jean Michel, coll. « Études littéraires françaises », 1979.

WATTEYNE, Nathalie (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Bordeaux/Québec, Éditions Presses universitaires de Bordeaux/Nota bene, 2006.

2. 2. Articles

ARNAUD, Jacqueline, « Exil, errance, voyage dans *L'exil et le désarroi* de Nables Farès, *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* de Mohammed Khair Eddine, et *Talismano* d'Abdel Wahab Meddeb », dans Jacques MOUNIER, *Exil et littérature*, Grenoble, Ellug, coll. « Publications de l'Université des langues et lettres de Grenoble », 1986, p. 67-84.

BARNABÉ, Jean, « Négritude césairienne et créolité », *Europe : Revue littéraire mensuelle*, n° 832-833, août-septembre 1998, p. 57-78.

BARTHÉLÉMY-TORAILLE, François, « Écrire dans la langue de l'Autre ? Langue en exil, langue d'exil dans la littérature allemande contemporaine », dans Évelyne HANQUART-TURNER (dir.), *Exils, migrations, création : Perspectives transculturelles, vol. 1*, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2008, p. 109-115.

BERTRAND, Pierre, « La Fiction comme exil », dans Caroline BAYARD *et al.*, *Exil et fiction*, Montréal, *Humanitas* nouvelle optique, coll. « Circonstances *Humanitas* littéraire 4/27 », 1992, p. 37-59.

BIGIRIMÂNA, Jean-Baptiste, « Langue et droit. Le droit à la langue en contexte de diglossie français-kirundi au Burundi », *Language problems & Language planning*, vol. 32, n° 1, 2008, p. 23-46.

BOTH, Iona, « Un retour possible aux sources du poétique : Charles Carrière, poète sénégalais d'expression française », *Cahiers francophones d'Europe centre-orientale : Unité et diversité des écritures francophones. Quels défis pour cette fin de siècle ?*, n° 10, 2000, p. 379-392.

CHEVALIER, Karine, « Poétique de la mémoire et décolonisation : De l'inscription de *Mémoire de l'absent* de Nabile Farès à l'effacement de *La mémoire tatouée* d'Abdelkébir Khatibi », *Bulletin of Francophone Africa*, no 17-18, 2001-2002, p. 9-24.

CHARLES, Jean-Claude, « Écrire pour exister », dans Jean JONASSAINT, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir : Des romanciers haïtiens de l'exil*, Montréal, PUM, coll. « Voix au chapitre », 1986, p. 162-180.

CROSTA, Suzanne, « Exil, Migration, Écriture », dans Suzanne CROSTA (dir.), *Récits de vie de l'Afrique et des Antilles : Exil, errance, enracinement*, Québec, Presses universitaires Laval, coll. « Essais », 1998, p.120-128.

DÉOM, Laurent, « Esprit d'enfance contre l'exil intérieur », dans Max MILNER (dir.), *Exil, errance et marginalité dans l'œuvre de Bernanos*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 97-112.

DESCOINGS, Karine, « *Barbarus hic ego sum*. Le poète étranger de l'élégie d'exil, dans l'Antiquité et à la Renaissance », *Camena*, n°1, janvier 2007, p. 1-19.

—————, « La Muse, tourment et médecin du poète exilé (Antiquité et Renaissance) », *Études Épistémè*, n° 13, printemps 2008, p. 1-23.

DOTOLI, Giovanni, « “Écris un poème, c'est faire la vie”. Invitation à la lecture de Meschonnic », dans Marcella LEOPIZZI, *Les sources du poème Meschonnic*, Paris, Alain Baudry et C^{ie}, coll. « Les Voix du livre », 2009, p. 9-17.

EDWARDS, Michel, « Création et répétition », dans Gilbert GADOFFRE *et al.*, *L'acte créateur*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 143-158.

ERICKSON, John D., « *Le Cahier* d'Aimé Césaire et la subversion du discours magistral », dans Jacqueline LEINER (dir.), *Soleil éclaté : Mélanges offerts à Aimé Césaire à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire pour une équipe internationale d'artistes et de chercheurs*, Tübingen, Gunter, coll. « Études littéraires françaises », 1984, p. 125-136.

GIRAULT, Jacques, « Aimé Césaire, l'éveilleur des consciences », dans Jacques GIRAULT et Bernard LECHARBONNIER (dir.), *Aimé Césaire, un poète dans le siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraire et Contacts des cultures », vol. 135, 2006, p. 13-16.

GROUPE μ , « Lecture du poème et isotopies multiples », *Le français moderne*, n° 42, 1974, p. 217-236.

HALE, Thomas A., « Littérature orale : le discours comme arme du combat chez Aimé Césaire », dans Jacqueline LEINER (dir.), *Soleil éclaté : Mélanges offerts à Aimé Césaire à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire pour une équipe internationale d'artistes et de chercheurs*, Tübingen, Gunter, coll. « Études littéraires françaises », 1984, p. 173-186.

HAUSSER, Michel, « Du Soleil au Cadastre », dans Jacqueline LEINER (dir.), *Soleil éclaté : Mélanges offerts à Aimé Césaire à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire pour une équipe internationale d'artistes et de chercheurs*, Tübingen, Gunter, coll. « Études littéraires françaises », 1984, p. 101-102.

HOUSSIN, Monique et TOVAR-ESTRADA, José, « Poésie et chansons populaires dans la résistance », *Europe*, n° 5432-544, août-septembre 1998, p. 171-183.

JONES, Edward A., « Le monde d'Aimé Césaire », dans Léopold Sédar SENGHOR *et al.*, *Littératures ultramarines de langues françaises : négro-africaine, antillaise, québécoise, franco-américaine, comparée. Genèse et jeunesse. Actes du colloque de l'Université de Vermont (Burlington)*, Sherbrooke, Naaman, 1974, p. 71-83.

KAVWAHIREHI, Kasereka Mwenge, « Quand un ... manquant fait écrire, ou le blues d'un Congolais sous la plume belge : À propos de *Tanganyika Blues* de Tshitungu Kongolo (1) », *Bulletin of Francophone Africa*, no 17-18, 2001-2002, p. 33-39.

KESTELOOT, Lilyan, « Césaire, compagnon de route de l'Afrique », *Europe. Revue littéraire* n° 832-833, *Aimé Césaire*, août-septembre 1998, p. 170-176.

KOM, Ambroise, « Une littérature plurivoque. Pays, exil et précarité chez Mongo Beti, Calixthe Beyala et Daniel Biyaoula », *Cahiers francophones d'Europe centre-orientale : Unité et diversité des écritures francophones. Quels défis pour cette fin de siècle?*, n° 10, 2000, p. 55-67.

LAFLEUR, René, « L'écriture fondatrice du non-lieu : Lieu, exil, expatriation », dans Alexis NOUSS (dir.), *Poésie, terre d'exil : Autour de Salah Stétié*, Montréal, Trait d'union, coll. « Le Soi et l'autre », 2003, p. 32-44.

MBAYE, Alioune, « Des particularités lexicales dans la poésie de Senghor », *Revue électronique internationale des sciences du langage sudlangues*, n° 3, décembre 2003, p. 4-20.

MCKINNEY, Kitzie, « Vers une poétique de l'exil : Les sortilèges de l'absence dans *Ton Beau Capitaine* », *The French Review*, vol. 65, no. 3, February 1992, p. 448-460.

MICHAEL DASH, J., « Le Cris du Morne : La poétique du paysage césairien et la littérature antillaise », dans Jacqueline LEINER (dir.), *Soleil éclaté : Mélanges offerts à Aimé Césaire à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire pour une équipe internationale d'artistes et de chercheurs*, Tübingen, Gunter, coll. « Études littéraires françaises », 1984, p. 101-110.

NGATÉ, Jonathan, « “Mauvais sang” de Rimbaud et *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire : la Poésie au service de la Révolution », *Cahiers césairiens*, n° 3, Printemps 1977, p. 25-32.

NOUSS, Alexis, « Expérience et écriture du post-exil », dans Pierre OUELLET (dir.), *Le soi et l'autre : L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Presses universitaires Laval, 2003, p. 23-33.

NTAHONKIRÍYE, Melchior, « Alternance de langues et conflit linguistique : Analyse des alternances intra-lexicales produites par les bilingues français-kirundi », *Revue québécoise de linguistique*, vol. 27, n° 1, 1999, p. 89-106.

OUMHANI, Céline, « Écrire entre/au-delà des rives », dans Évelyne HANQUART-TURNER (dir.), *Exils, migrations, création : Perspectives transculturelles, vol. 1*, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2008, p. 11-18.

PAGNON-SOMÉ, Isabelle, « L'exil comme moteur de la création chez Ernst Weiss », dans Jürgen DOLL (dir.), *Exils, migrations, création : Études germaniques, vol. 3*, Paris, Indigo-Côté-femmes éditions, 2008, p. 89-102.

PIGEON, Gérard-Georges, « Interview avec Aimé Césaire à Fort-de-France le 12 janvier 1977 », *Cahiers césairiens*, n° 3, 1977, p. 1-6.

POSTEL, Philippe, « La voix de l'exil ou la naissance de l'élégie moderne, *Le Lisao* de Qu Yuan, *Les Tristes* d'Ovide », *Revue littéraire comparée*, n° 308, 2003-2004, p. 415-436.

ROSSI, Ana Helena, « Entre poésie, traduction et exil : penser l'impensable », dans Alexis NOUSS (dir.), *Groupe de recherche Poexil*, Montréal, Université de Montréal, 2004, p. 1-5.

ROUQUET-BRUTIN, Karine, « Destins métisses et construction identitaires : l'appel à l'autre langue, l'autre culture », dans Évelyne HANQUART-TURNER (dir.), *Exils, migrations, création : perspectives transculturelles, vol. 1*, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2008, p.81-94.

SARTRE, Jean-Paul, « Orphée noir », dans Léopold Sédar SENGHOR, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 1977, p. ix-xliv.

SENGHOR, Léopold Sédar, « La littérature d'expression française d'outre-mer », *Littératures ultramarines de langues françaises : négro-africaine, antillaise, québécoise, franco-américaine, comparée. Genèse et jeunesse. Actes du colloque de l'Université de Vermont (Burlington)*, Sherbrooke, Naaman, 1974, p. 15-20.

SIEGER, Jacqueline, « Entretien avec Aimé Césaire », *Afrique*, octobre 1961, p. 64-67.

SĪMBANĀNIYE, Léandre, « Les noms de personnes au Burundi : Un support du lieu social », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 29, n° 1, 2005, p. 67-181.

SPĀNU, Petratu, « Exil et littérature », *Acta Iassyensia Comparationis*, n° 3, 2005, p. 164-171.

—————, « “Dieu est né en exil” », *Cahiers francophones d’Europe centre-orientale : Unité et diversité des écritures francophones. Quels défis pour cette fin de siècle?*, n° 10, 2000, p. 39-53.

SPIGA BANNURA, Maria Gracia, « L’exil douloureux dans *El jardín de al lado* de José Donoso (1981) et *Morir en Berlín* de Carlos Cerda (1993), dans Florence OLIVIER et Pascale BUDILLON PUMA (dir.), *Exils, migrations, création : Études romanes*, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2008, p. 159-170.

STĒTIÉ, Salah, « Moi qui Krakatoa », *Europe. Revue littéraire*, n° 832-833, août-septembre 1998, p. 29-40.

3. DIVERS

3.1. Ouvrages

ARAGON, Louis, *Le Musée Grévin*, Paris, Minuit, 1943.

BAYLOR, George W., DESLAURIERS, Daniel, *Le rêve, sa nature, sa fonction et une méthode d’analyse*, Québec, Presses de l’Université du Québec, coll. « Monographies et psychologie », 1987.

CABRERA, Lydia, *La forêt et les Dieux*, Paris, Jean-Michel Place, 2003.

DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007.

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

KUNDERA, Milan, *L’art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006.

MARAN, René, *Batouala*, Paris, Albin Michel, 1921.

MONTANGERO, Jacques, *Rêve et cognition*, Liège, Pierre Mardaga, coll. « Psychologie et Sciences humaines », 1999.

MUDIMBE, Vumbi-Yoka, *Les corps glorieux des mots et des Êtres : Esquisse d’un jardin à la bénédictine*, Montréal, *Humanitas*, coll. « Circonstances », 1994.

NDORICĪMPÁ, Léonidas, GUILLET, Claude, *L’arbre-mémoire : Traditions orales du Burundi*, Bujumbura/Paris, CCB/Karthala, 1984.

NIYÓNZIMA, Helménégilde, *Burundi, terre des héros non chantés : Du crime et de l’impunité*, Vernier, *Remesha*, 2004.

NSĀNZE, Augustin, *Le Burundi ancien : L'économie du pouvoir de 1875 à 1920*, Paris, L'Harmattan, 2001.

OBENGA, Théophile, *Les Bantu : Langues – Peuples – Civilisations*, Paris, Présence africaine, 1980.

PINTO, Diana, *Entre deux mondes*, Paris, Odile Jacob, 1991.

QUENEAU, Raymond, *Odile*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2004, p. 159.

SAMMY, Pierre, *L'Odyssée de Mongou*, Paris, Hatier, 1977.

SCHOELCHER, Victor, *De l'esclavage des Noirs et de la législation coloniale*, Paris, Paulin, 1833.

UGUAY, Marie, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005.

3. 2. Articles ou chapitres

HALEN, Pierre, « V.-Y. Mudimbe, jardinier de l'histoire : Les mémoires d'une modernité », *Canadian Journal of African Studies/Revue canadienne des études africaines*, vol. 30, n° 2, 1996, p. 248-271.

LAFORGUE, Pierre M., « La poétique de l'exil chez Victor Hugo », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 43, n° 1, 1991, p. 95-111.

MONSENGO VANTIBAH, Maurice, « La Musique moderne congolaise : Parcours thématique et artistique », *Les actes du Colloque international : 1960-2004. Bilan et tendance de la littérature négro-africaine, Lubumbashi 26-28 janvier 2005*, 2005, p. 695-606.

NDARISHIKANYE, Barnabé, « Burundi : Des identités ethno-politiques forgées dans la violence », *Canadian Journal of African Studies/Revue canadienne des études africaines*, vol. 33, no 2-3, 1999, p. 231-291.

3.3. Dictionnaires

ARON, Paul *et al.*, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige picos poche », 2002.

BONNEAU, Henri, *Dictionnaire Français-Kirundi revu et augmenté*, Usumbura, Les Presses Lavigerie, 1950.

CHARPENTREAU, Jacques, *Dictionnaire de la poésie française*, Paris, Fayard, 2006.

CLARAC, Pierre, *Dictionnaire universel des lettres*, Paris, Société d'édition des dictionnaires et encyclopédies, 1961.

DIDIER, Béatrice (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, 3 vol., Paris, Presses universitaires de France, 1994.

GARDES-TAMINE, Joëlle et HUBERT, Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand colin, 2004.

JARRETY, Michel, *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain, (dir.), *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2011.

ROBERT, Paul, *Dictionnaire alphabétique, analogique de langue française*, Paris, Société du nouveau Littré, coll. « Le Robert », 2011.

RODEGEM, F.-M., *Dictionnaire rundi-français*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 1970.

3.4. Thèses

BEAULIÈRE, Gaëtan-Philippe, *Renaissance en terre d'exil : La représentation de l'expatriation chez trois auteurs haïtiens. Thèse présentée à la Faculté des Études supérieures et doctorales de l'Université d'Ottawa*, Ottawa, Presses universitaires d'Ottawa, 2010.

LALIBERTÉ, Yves, *Systématique de la poly-isotopie et intertextualité : Essai de lecture tabulaire et linéaire des Îles de la nuit d'Alain Grandbois. Thèse présentée à l'École des études supérieures de l'Université d'Ottawa*, Ottawa, Presses universitaires d'Ottawa, 1993.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iii
ABRÉVIATIONS	iv
GLOSSAIRE DES TERMES D'ÍKIRŪNDI	v
INTRODUCTION	1
<i>L'EXILÉ DE TOUTE PART</i>	8
PRÉSENTATION.....	8
PREMIÈRE PARTIE : L'INVOLÉE PATRIE PAISIBLE	11
DEUXIÈME PARTIE : CONSOLE-TOI MA DAME BIEN AIMÉE	29
TROISIÈME PARTIE : D'AUTRES FINS JARDINS D'AUTRES MAÏS- PINS.....	52
LA POÉTIQUE NÉGRO-AFRICAINE DE L'EXIL	72
PREMIER CHAPITRE : L'EXIL GÉOGRAPHIQUE COMME SOURCE D'INSPIRATION ET LA REPRÉSENTATION DU PAYS NATAL ET HÔTE.....	72
1. 0. Introduction.....	72
1.1. La mythification du pays perdu	73
1.1. 1. La mythification des Burundaises chez Michel Kayoya	73
1.1. 2. La mythification du Lac Tanganyika chez Antoine Tshitungu Kongolo	76
1.1. 3. La mythification des Africains chez Léopold Sédar Senghor	77
1.1. 4. La mythification de l'Afrique chez Aimé Césaire	80
1.2. La représentation négative du pays hôte	84
1.2. 1. La France vue par Aimé Césaire	84
1.2. 2. La représentation senghorienne de la France	85
1.2. 3. Bruxelles vue par Antoine Tshitungu Kongolo	87
1.2. 4. L'Europe vue à travers les lunettes de Michel Kayoya	89
1. 3. Conclusion.....	91
CHAPITRE DEUX : L'EXIL CULTUREL, MOTEUR DE LA POÉSIE LYRIQUE	93
2.0. Introduction.....	93
2.1. L'exil culturel,	94
2.1. 1. L'exil culturel, source du lyrisme de la « blessure sacrée » chez Césaire	94
2.1. 2. L'exil culturel, source du lyrisme senghorien dans la poésie de circonstance	97
2.1. 3. L'exil culturel, source du lyrisme de la nostalgie de la langue chez Kayoya	100
2.1. 4. L'exil culturel, source du lyrisme de l'errance chez Tshitungu Kongolo	104
2.2. L'exil culturel entendu comme un exil « colonial »	108
2.3. Conclusion.....	112
CHAPITRE TROIS : L'EXIL MÉTAPHYSIQUE	114
3. 0. Introduction	114
3. 1. Le rêve qui plonge le poète dans l'exil métaphysique	115
3. 1. 1. Le rêve de l'après-colonisation burundais et l'humanisme chez Kayóya.....	115
3.1. 2. Le rêve du « Royaume d'Enfance » et l'universel chez Senghor.....	118
3.2. Le manque ou l'élément déclencheur de l'exil métaphysique	122

3. 2. 1. L'angoisse ou la clef de l'exil métaphysique chez Tshitungu Kongolo	123
3. 2. 2. La prise de conscience nègre, source de l'exil métaphysique chez Césaire	126
3. 3. Conclusion.....	130
CHAPITRE QUATRE : RAPPORT ENTRE <i>L'EXILÉ DE TOUTE PART</i> ET LE CORPUS	132
4. 0. Introduction	132
4. 1. Analyse de <i>L'Exilé de toute part</i>	133
4.2. Rapport <i>L'Exilé de toute part</i> et le corpus	138
4.3. Originalité de <i>L'Exilé de toute part</i>	143
4.4. Conclusion.....	149
CONCLUSION.....	151
BIBLIOGRAPHIE.....	155
1. Textes du corpus	155
2. Ouvrages et articles critiques et théoriques	155
2. 1. Ouvrages.....	155
2. 2. Articles	160
3. Divers	164
3. 1. Ouvrages.....	164
3. 2. Articles ou chapitres.....	165
3.3. Dictionnaires.....	165
3.4. Thèses.....	166
TABLE DES MATIÈRES.....	167