

Actes du XLII^e Congrès International des
Américanistes 6, 643-58, 1978.

INFLUENCE YORUBA
DANS LA POÉSIE CUBAINE :
NICOLAS GUILLEN
ET LA TRADITION POÉTIQUE YORUBA

PAR OLABIYI BABALOLA YAI

yoruba soy, lloro en yoruba lucumi...¹
je suis yorubà, je pleure en yoruba lucumi.

Tels sont les premiers mots d'un poème de Nicolas Guillen, le célèbre « Son numéro 6 ». Ouverture triomphale en effet d'un recueil dont la substance rythmique et le dessin musical apparaissent à fleur de titre : *El son entero*.

Guillen entendait ainsi claironner fièrement la filiation négro-africaine de son peuple naguère esclave (« honni soit le maître », dira-t-il dans un autre poème). Filiation négro-africaine du peuple cubain, mais également filiation négro-africaine de sa poésie.

Et l'air entonné dans le « Son numéro 6 » est repris çà et là dans l'œuvre du poète, à la manière d'un thème. Ainsi dans le poème qu'inspire à Guillen, en 1937, l'Espagne martyrisée. Et à cette Espagne qu'il considérait à juste titre comme sa seconde source, son deuxième aïeul (le premier étant la profonde Afrique), Don Nicolas se présentait comme le poète dont le cœur ronronne le tam-tam :

Yo... que tengo la voz coronada de ásperas selvas milenarias y el corazón trepidante de tambores.

A travers le mot « *tambor* » (tam-tam) qui est une évocation métonymique du continent noir, Guillen paie son tribut de poète à l'Afrique.

Yoruba soy, soy lucumi, clamait donc Nicolas Guillen. Peut-être ne croyait-il pas si bien dire. Le premier vers du « Son numéro 6 » contient en fait une définition complète. Il recèle et révèle à l'analyse une dualité et une contradiction qu'assume le poète : l'être du poète, son origine (*Yoruba soy*). Mais nous savons que le poète n'est pas, n'est plus Yoruba mais que seulement il se réclame, il se veut Yoruba. Il s'agit en fait d'un *vouloir-être*. A quoi l'on peut opposer son autre être : son *être-en-tant-que-poète*. Le poète, en effet, *ne parle pas yoruba* (et c'est pourquoi il n'est pas Yoruba) mais il pleure en yoruba (et c'est pourquoi il est tout de même Yoruba, existentiellement pourrait-on dire).

Pour lui, le yoruba n'est pas la langue de la raison, mais son cœur en retrouve

pour ainsi dire les accents et les tons, et l'on s'apercevra qu'il n'y a pas là que simple métaphore.

Il est aisé, lorsqu'on examine l'œuvre d'écrivains antillais ou plus généralement négro-américains de langue anglaise ou française, de retrouver la présence de l'Afrique à travers leur maniement du matériel sonore, de la syntaxe, des images et des thèmes. Les références ainsi faites à l'Afrique, bien que réelles, restent souvent imprécises ou se limitent aux invariants d'une poétique africaine supposée, puisqu'on se trouve dans l'impossibilité d'indiquer quels genres et quels procédés stylistiques de quelle langue ou littérature africaine particulière ont pu, à travers les siècles et les générations, influencer l'œuvre.

Dans ce bref exposé nécessairement exploratoire², nous nous proposons d'indiquer de façon non systématique les éléments de la tradition poétique Yoruba qui sont lisibles dans la poésie cubaine et la façon dont ils opèrent. L'œuvre poétique de Nicolas Guillen sera considérée avec une attention particulière comme un cas d'espèce à cause de sa valeur paradigmatique.

L'élément africain a fait son apparition dans la poésie cubaine depuis que les Noirs que l'on a vendus à Cuba étaient en nombre suffisant pour s'organiser en *cabildos* ou *naciones*, sortes de fraternités regroupant des esclaves de même origine. Mais la poésie maladroitement appelée afro-cubaine n'a connu son âge d'or qu'au premier tiers de ce siècle, avec la vogue nègre des salons littéraires et artistiques d'Europe et d'Amérique. Les poètes les plus connus de cette école sont José Zacarias Tallet, Emilio Ballagas, Alejo Carpentier, Ramon Guirao, Marcelino Arozarena, José Antonio Portuondo, Regino Pedroso, pour n'en citer que quelques-uns. Si tous ces poètes ont grandement contribué à réhabiliter l'élément africain dans la poésie cubaine, Nicolas Guillen se distingue d'eux tous comme celui qui l'a cultivé avec talent et esprit de suite³, celui dont la poésie est l'exemple d'un heureux mariage de raison et de cœur entre les poésies espagnole et yoruba. Le secret de l'originalité guillennienne réside en ceci qu'on ne pourra jamais dire de lui qu'à un moment de sa carrière poétique, il a habillé sa poésie d'accoutrements folkloriques africains, à la manière de certains qui ont cédé à une mode. Bien au contraire, l'élément africain, yoruba en particulier, est constitutif de sa poésie, non seulement celle de la maturité, mais également, en filigrane il est vrai, celle de ses jeunes années (1920-1930).

On trouvera dans l'œuvre poétique de Guillen non pas une quelconque fioriture additive ou une épice africaine, mais une manière de sentir, d'écrire, d'exprimer, donc un style. C'est pourquoi Guillen a fait école, et que sa poésie est devenue la référence nationale par rapport à laquelle on peut définir et situer historiquement ou stylistiquement d'autres courants ou écoles poétiques cubains. Poésie séminale donc, voilà le mot juste pour caractériser son art dans les lettres cubaines. On serait tenté d'établir un parallèle entre Don Nicolas et Pablo Picasso pour l'importance de chacun dans son domaine respectif, n'était la différence, somme toute mince mais non négligeable pour notre propos, que Picasso a greffé l'art africain sur la tradition artistique européenne, se situant ainsi d'emblée au détour d'une nouvelle tradition, au lieu que Guillen, engagé

dans une culture déjà mixte, en ravive des éléments et continue une tradition héritée de l'intérieur qu'il systématise et anoblit. *Mutatis mutandis*, on peut comparer l'apparition de Guillen dans la poésie hispanoaméricaine à celle de Baudelaire dans la poésie française ou à l'avènement de Nguyen Dû dans les lettres vietnamiennes. Mais on sait également qu'un poète, quelque génial soit-il, est la cristallisation d'un mouvement, d'une tendance esthétique longtemps incubée au sein d'un peuple. Aussi, pour mieux éclairer l'importance de l'influence de la poésie yoruba sur la poésie cubaine contemporaine, devons-nous interroger l'histoire, en particulier l'histoire de la langue yoruba outre-atlantique, dans la perle des Antilles. Car une poésie s'exprime dans une langue ; et reconnaître l'influence de la poésie yoruba dans la cubaine, c'est d'emblée admettre que la langue yoruba a eu à jouer un rôle à un moment de l'histoire de Cuba.

Attestent que ce rôle fut non négligeable l'ampleur même de la poésie guillennienne comme les religions syncrétiques toujours vivaces à Cuba et les langues rituelles que leurs prêtres et initiés parlent dans les couvents et temples.

C'est un fait indéniable que parmi les cultures africaines transplantées dans le nouveau monde luso-hispanique, la culture yoruba est celle dont l'influence est la plus profonde et la plus durable. Il est également indéniable que le yoruba a été parlé comme langue première d'abord, puis seconde dans certains secteurs de la communauté noire de Cuba. Quelques décennies après la fin de la traite, William Bascom affirmait avoir rencontré à La Havane des individus qui pouvaient alors (en 1952) soutenir une conversation dans un Yoruba parfaitement intelligible à un Yoruba d'Afrique (Bascom : 164). On peut spéculer sur les raisons de cette tenacité de la langue et la culture yoruba dans le nouveau monde. Nous esquisserons une explication qui s'oriente dans deux directions. D'abord l'argument numérique : il est possible que le nombre d'esclaves yorubaphones ait été relativement plus élevé que celui des esclaves parlant d'autres langues africaines et que partant, le yoruba ait pu servir de lingua franca parmi la communauté noire de Cuba avant son assimilation linguistique. A l'appui de cette thèse que l'on reconnaît volontiers audacieuse, on peut évoquer les nombreuses guerres intestines dont le monde yoruba a été le théâtre au XIX^e siècle et qui ont entraîné comme conséquence l'effondrement d'empires naguère puissants et l'exportation massive vers les Amériques d'esclaves de langue yoruba⁴. Un tel contingent a pu renforcer momentanément la position de la langue yoruba à Cuba. Contre cet argument, on peut évoquer, il est vrai, la pratique courante dans les milieux esclavagistes de séparer systématiquement les esclaves de même origine, de façon à prévenir les révoltes éventuelles. On peut toutefois rétorquer à cette objection qu'une importation massive d'esclaves limitait nécessairement l'efficacité de cette pratique. L'argument numérique, même si les faits historiques venaient à le corroborer de façon définitive, n'épuiserait cependant pas les raisons de la survivance du yoruba dans le Nouveau Monde. Pour qu'il ait survécu et qu'il ait servi de langue véhiculaire parmi les esclaves, le yoruba doit avoir servi de support à des faits de culture auxquels ils s'identifiaient, et cristallisé des idées auxquelles ils souscrivaient. L'histoire des langues démontre amplement qu'elles naissent, se développent et meurent dans des contextes plus ou moins hostiles ou favorables pouvant entraîner leur

mort ou au contraire leur survie. Et en dehors du nombre des locuteurs d'une langue, le prestige que lui attachent aussi bien les indigènes que les non-autochtones qui la parlent est un facteur non négligeable pour sa vie ou sa survie. En ce qui concerne le Yoruba à Cuba, nous risquons l'hypothèse que son prestige en tant que langue de culture a beaucoup fait pour sa survie. Il est bon de faire remarquer qu'il ne s'agit d'ailleurs pas d'un rôle nouveau assumé par le yoruba dans son contexte géographique et sociologique nouveau. Le yoruba jouait déjà sur le continent africain le rôle d'une langue de culture internationale, en particulier sur une partie de la Côte du Bénin. C'était par exemple — et c'est encore — la langue parlée dans certaines circonstances à la cour du Danhomè à Agbomè⁵. La religion yoruba a également contribué à la diffusion de la langue et l'adoption d'une divinité yoruba par un groupe ethnique entraînait pour ses prêtres et parfois ses adeptes, l'apprentissage de la langue yoruba. Or avant son exportation vers les Caraïbes, la religion yoruba avait déjà conquis les cœurs de plusieurs nations du Bénin qui devaient par la suite fournir des esclaves à Cuba. Le rôle qu'ont toujours joué le candomblé brésilien et la santería à Cuba comme facteur de cohésion dans la population d'origine africaine donne une idée de la catholicité à l'échelle de cette région d'Afrique, de la religion yoruba. Il importe de rappeler que la tolérance et l'absence de l'esprit de prosélytisme sont les vertus cardinales de cette religion. Elle n'en était que plus aisément acceptée, efficace. On sait par ailleurs l'influence du Ifa et le rôle joué par Ile-Ife comme haut lieu du savoir dans cette partie de l'Afrique. On ne conçoit pas un *babalawo* non yoruba qui ne parle pas yoruba comme naguère encore on concevait mal un prêtre catholique qui ignore le latin. On peut comparer, *mutatis mutandis* le rôle du yoruba sur la côte du Bénin à celui qu'a joué le français dans la Russie du XIX^e siècle : langue diplomatique et langue de prédilection de l'intelligentsia. C'est donc ce prestige de départ dû à des facteurs politiques et culturels qui, transplanté outre-Atlantique, s'est renforcé pour des raisons faciles à comprendre : on sait que chez tout peuple opprimé, la culture niée se métamorphose et parfois se cristallise en religion plus ou moins diffuse, plus ou moins systématique et que, par ailleurs, la religion constitue l'aire de plus grande résistance à l'agression culturelle. La religion yoruba a donc dû cimenter la solidarité des esclaves noirs surtout dans un contexte où le Blanc était économiquement cruel et culturellement intolérant et hostile. Fernando Ortiz et d'autres auteurs donnent de nombreux témoignages, faisant état de mesures d'interdiction qui ont frappé les religions africaines à Cuba, même au XX^e siècle, sans compter les intimidations plus ou moins officielles. Réaction désordonnée reflétant au niveau idéologique les contradictions d'intérêts réellement politiques qui opposent Blancs et Noirs. On peut comprendre dès lors que même si elle devait mourir, la culture yoruba ne pouvait le faire sans laisser des traces durables, pour avoir pendant longtemps pénétré les recoins les plus intimes de la vie des Noirs cubains. Il est de bon ton d'insister sur la pertinence de ces arguments qui prennent appui sur des phénomènes d'ordre spirituel et qui peuvent sembler futiles aujourd'hui, en un temps de matérialisme frénétique où nous sommes plus attentifs à l'économique qu'au culturel. Ils nous paraissent décisifs dans un contexte comme celui du Cuba négro-africain d'alors.

On espère avoir ainsi montré que, contrairement à la situation qui prévaut

pratiquement aujourd'hui, l'espagnol n'a pas toujours régné sans partage à Cuba. En même temps étaient marginalement parlées les langues africaines, particulièrement le yoruba. Mais si les Cubains sont aujourd'hui unilingues et hispanophones, le passage n'a pas dû être direct. L'espagnol rognait les positions des langues africaines qui trouvaient de plus en plus leur refuge dans les couvents et les sociétés secrètes.

Ainsi est né le *lucumi*⁶, sorte de *créole* à base essentiellement yoruba dont l'usage est aujourd'hui simplement liturgique. Tel est donc le destin de la langue yoruba à Cuba : une langue jadis vivante, aujourd'hui morte, non sans avoir subi des transformations. Mais une langue qui a eu les fonctions dévolues au yoruba dans le contexte cubain ne meurt pas totalement. Elle a ses avatars ; et ce qu'il faut retenir pour le cas qui nous intéresse c'est que, exclu de la vie économique et sociale, le yoruba s'installe dans le domaine religieux. Ne pouvant servir de véhicule quotidien, il se spécialise dans l'affectivité. Ceux qui savent les liens directs ou indirects qui existent entre poésie et religion ne s'étonneront pas que le yoruba influence la poésie et la poétique cubaines d'aujourd'hui. En somme le yoruba a subi un déplacement de fonction : en termes jakobsoniens, ne pouvant assumer la fonction référentielle ou cognitive du langage laissée désormais à l'espagnol, du moins partagera-t-il avec lui et à travers lui la fonction poétique.

Il a été dit plus haut que la poésie cubaine contemporaine en général, celle de Guillen plus spécialement, était un heureux mariage entre l'Afrique et l'Espagne. Les éléments de la poétique yoruba se sont greffés sur la tradition poétique espagnole, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives à la poésie de langue espagnole. Cette osmose n'a été possible que parce que les deux langues partageaient certaines caractéristiques phoniques communes. Le système vocalique espagnol est un système triangulaire à 5 phonèmes tandis que celui du Yoruba a sept phonèmes, soit respectivement :

i	u		i	u
e	o	et	e	o
	a		ɛ	a
			ɔ	ɔ

Mais si les voyelles mi-ouvertes ϵ et φ n'ont pas un statut phonémique en espagnol, elles existent en tant qu'allophones de e et o et leur occurrence dépend de l'environnement phonique (harmonie vocalique)⁷. Ce qui importe en poésie, c'est qu'elles existent en tant que sons. De plus, l'espagnol cubain possède toutes les consonnes du yoruba, hormis les labiovélares, encore qu'une labiovélaire gw est attestée au niveau allophonique lorsque la vélaire sonore précède la voyelle u devant voyelle. Si l'on considère, non plus les inventaires, mais les combinaisons de phonèmes à l'intérieur des mots, on remarque là encore une nette tendance à l'isomorphisme dans les deux langues. Les structures syllabiques sont très semblables : V, CV pour le yoruba,

V(C) CV(C), pour l'espagnol cubain en principe⁸.

Mais le parler populaire, qui est précisément celui qui nous intéresse, celui dont se servent Guillen et les poètes de sa génération, répugne à la syllabe fermée et aux groupes consonantiques. Ceci est dû, croyons-nous, au double

substrat espagnol — andalou⁹ et africain, où ces tendances sont nettes. Ainsi, dans le poème intitulé « Mulata », les groupes consonantiques /rb/rk/rp/rd/, perdent leur premier élément dans *corbata*, *porque*, *cuerpo*, *verdad*. Nous avons :

Como nudo de *cobata*
Poque tu boca e bien grande
 Tanto tren con tu *cueppo*
 Si tu supiera mulata
 la *vedda*

Le poème « Si tú supiera » est encore plus révélateur de l'influence du Yoruba sur la prononciation de l'espagnol de Cuba. Pour s'en rendre compte, il suffit de comparer le poème de Nicolas Guillen à ce qu'aurait été le même poème en espagnol castillan par exemple :

Ay negra
 Si tú supiera
 Anoche te bi pasa
 Y no quise que me biera
 A é tú le hará como a mi
 que cuando no tube plata
 te corrite de bachata
 sin acoddate de mi

Ay negra
 Si tú supieras
 Anoche te vi pasar
 Y no quise que me vieras
 A él tú le harás como a mi
 que cuando no tuve plata
 te corriste de bachata
 Sin acordarte de mi

Les consonnes doubles dans la graphie de Guillen ne sont pas des gémées phonologiques ; il s'agit plutôt d'une convention orthographique personnelle pour ainsi dire, pour montrer la volonté du poète de différer de l'orthographe traditionnelle. Très révélateur de la tendance à ouvrir les syllabes espagnoles est le vers *tanto tren con tus ojos*. Le *s* qui pluralise l'adjectif possessif *tu* est accolé à *ojo* comme s'il faisait partie de ce mot, tandis que le *s* final de *ojos* est élidé : *Tanto tren con tu sojo*. L'isomorphisme phonique entre l'espagnol et le yoruba existe également au niveau prosodique. Le yoruba est une langue à trois tons, l'espagnol est une langue à accent. Il est possible pour les Noirs cubains dont le substrat linguistique est yoruba d'assimiler la fonction distinctive de l'accent, qui sépare les syllabes intensives des autres dans un mot, à celle de la hauteur mélodique. De plus, il semble que les langues africaines aient imposé leur intonation à l'espagnol des Caraïbes. Le parler d'un cubain est plus chantonnant que celui d'un Castillan ou d'un Argentin par exemple. Il faut croire que le substrat tonal a agi sur l'intonation en élargissant, du point de vue mélodique, le fossé qui sépare une syllabe accentuée d'une syllabe non accentuée. En d'autres termes, la présence du ton est encore remarquable dans le parler cubain, bien que sa fonction soit non-pertinente. Une récitation publique de Guillen convainc une oreille yoruba de cette réalité. Une étude phonétique détaillée de tous ces phénomènes reste pourtant à faire, pour corroborer et préciser ces remarques plutôt impressionnistes.

Nous avons tenu à insister sur ces aspects pour montrer combien le milieu cubain semblait prédisposé à subir l'influence poétique du yoruba.

Au début de cette étude, nous disions que les sonorités africaines étaient audibles dans les œuvres en langues européennes des écrivains d'origine africaine. S'il est aisé de déceler l'influence de l'Afrique dans l'œuvre d'un Senghor,

d'un Césaire ou d'un Tutuola, bien que les phonologies de l'Anglais ou du Français dont ils se servent soient distantes, du point de vue typologique, des langues africaines ou créole qui leur servent de substrat, combien plus sensible sera l'influence du Yoruba lorsqu'elle s'exerce à travers une langue aux traits phoniques similaires. Dans un tel contexte où tout — histoire, langue — invite à continuer une tradition venue d'Afrique, les premiers poètes noirs qui ont maîtrisé la langue espagnole n'ont pas dû faire l'expérience d'une rupture en se servant du nouvel instrument linguistique à leur portée.

Ce qui frappe le lecteur et auditeur yoruba de l'œuvre de Guillen, surtout s'il est doué de compétence poétique¹⁰, c'est l'impression d'être en présence de poèmes entiers, ou de pans de poèmes d'un genre particulier traduit du yoruba en espagnol. En écoutant ou en lisant un poème, on peut d'emblée lui assigner son genre d'origine, c'est-à-dire qu'on peut dire qu'il s'agit de *ijàlà*, *ifo*, *àro*..., etc. Ce sentiment est d'autant plus immédiat et justifié qu'on rencontre, çà et là, des « mots poétiques témoins » conservés tels quels dans les poèmes de Guillen et qui sont encore en usage aujourd'hui dans la poésie yoruba. Il en est ainsi du mot *aé* :

... *Acuémemo serembó*
aé
yambo
aé. (Canto negro : 41)

Si dans ce passage, *serembó* et *yambo* ont une consonance plutôt bantoue, *aé* est incontestablement d'origine yoruba. On l'utilise aujourd'hui encore en guise d'ouverture des chants *éfè*, il sert également, à l'intérieur de la chanson, à introduire une nouvelle strophe après une pause. Lorsqu'apparaissent ce type de poèmes, on peut en établir la filiation en les comparant à leurs ancêtres par le thème, le ton ou les procédés stylistiques.

Le *pregón* cubain (annonce publicitaire) tel qu'on le trouve dans l'œuvre de Guillen et de ses contemporains est d'origine yoruba. Jakobson (1960) a montré la prépondérance de la fonction poétique dans l'annonce publicitaire, même dans les sociétés industrialisées¹¹. C'est aussi un fait bien connu qu'en Afrique les vendeuses invitent à acheter leurs produits en récitant ou chantant de petits poèmes. On a reconnu le statut de poésie écrite à cette coutume qui a son répondant à Cuba de nos jours¹¹. Tel est le poème de Guillen qui porte le nom générique de *pregón* (48) :

Quencüyere, quencüyere,
quencuyéré !
Quencüyere, que la casera
salga otra vez.
Sangre de mamey sin venas
y yo que sin sangre estoy ;
mamey p'al que quiera sangre
que me voy

Quencuyere, la vendeuse passe à nouveau
 Sang de mamey¹¹ sans veines
 Et il y en a qui n'ont pas de sang
 Du mamey pour qui veut du sang
 Avant qu'il ne soit tard.

Les deux premiers vers sont des idéophones dont le sens est probablement lié à une qualité de l'objet vendu : le mamey.

Les troisième et quatrième vers attirent l'attention sur la vendeuse. Ces vers sont pratiquement le calque d'une phrase qu'on entendrait dans les mêmes circonstances de la bouche d'une vendeuse yoruba. Exemple : *Olóbii dé o* = voici la vendeuse de kola. Les vers cinq à sept louent le fruit en en vantant les qualités et les bienfaits. Le dernier vers attire de nouveau l'attention sur la vendeuse. C'est le calque approximatif du yoruba *olósan n lo o / Olosàn n relé o*. (La vendeuse d'oranges s'en va). On ne s'étonnera pas de trouver dans la poésie de Nicolas Guillen l'influence du genre *ṣṣò* ou poésie incantatoire. C'est en effet dans ce genre que la poésie atteint son plus haut degré de perfection. C'est le langage qui n'a d'autre objet que lui-même, comme dirait Jakobson ; la parole primordiale pure, dure et sûre, qui est action par sa seule profération. L'exemple le plus patent de *ṣṣò*¹³ chez Guillen est le célèbre poème « Sensemayá ». Son sous-titre, « canto para matar una culebra » (chant pour tuer un serpent), indique assez son origine yoruba. Il s'agit bien de *ògèdè*, la parole agissante :

Mayombe bombe mayombé
Mayombe bombe mayombé
Mayombe bombe mayombé
 .
Sensemaya la culebra
Sensemaya
Sensemaya con sus ojos
Sensemaya
Sensemaya con su lengua
Sensemaya
Sensemaya con su boca
Sensemaya
Mayombe — bombe-mayombé !
Sensemaya, la culebra...
Mayombe — bombe — mayombe !
Sensemaya, no se mueve...
Mayombe-bombe-mayombé !
Sensemaya, la culebra
Mayombe — bombe — mayombé !
Sensemaya, se murió ! (68)

On aura remarqué le procédé stylistique caractéristique du *ṣṣò* yoruba : l'itération isotopique de vers entiers à la manière d'une litanie. Au milieu et à la fin du poème, le poète nomme, appelle le serpent : *sensemaya*. Les vers où apparaît le nom du serpent (il est nommé 12 fois) alternent avec des vers où il est fait référence soit à une partie de son corps, et non des moindres (yeux, langue, bouche), soit à un de ses gestes. On ne peut comprendre ce poème que si l'on se remet en mémoire l'importance du nom dans la pensée africaine. Le nom est sacré. Nommer c'est donc consacrer, c'est surtout pouvoir donner ou retirer la vie. Sous cet éclairage, l'itération isotopique de vers où apparaît le nom du serpent, *sensemaya* peut recevoir l'interprétation suivante : tout se passe comme si, à chaque vers, le poète retirait une parcelle de son principe vital au serpent. Ce que corrobore la fin abrupte du poème-incantation qui confirme sa nature de parole efficace : « se murió », le but est atteint, le serpent est bien mort.

D'autres poèmes, sans épouser de bout en bout la structure de *ṣfò*, n'en empruntent pas moins les procédés. Ainsi la finale du numéro 6 :

*Salga el mulato,
suelle el zapato,
díganle al blanco que no se va...
De aquí no hay nadie que se separe
mire y no pare,
oiga y no pare,
beba y no pare,
coma y no pare,
viva y no pare,
que el son de todos ne va a parar ! (131)*

que vienne le mulâtre
et quitte ses savates
qu'on dise au blanc qu'il reste
on ne nous séparera pas ici.
admirez sans fin
écoutez sans fin
buvez sans fin
mangez sans fin
vivez sans fin
car le son de tous n'aura pas de fin

Le genre *oriki*¹⁴ a également influencé l'écriture poétique de Guillen. Le poème *Ébano real* en est une illustration :

*Te vi al pasar una tarde
ébano, y te saludé ;
duro entre todos los troncos
duro entre todos los troncos
tu corazón recordé
Arará cuévano
Arará sabalú (128)*

Je t'ai vu en passant, par un soir ébène
et je t'ai salué
tronc dur parmi les plus durs
tronc dur parmi les plus durs
je me suis rappelé ton cœur

*Arará cuévano
Arará sabalú*¹⁵

Il s'agit d'une apostrophe à un arbre royal. Le maître mot du *oriki* est lâché et répété après l'apostrophe visiblement exprimée par « te saludé » : duro entro todos los troncos. De récentes études sur le *oriki* ont montré que l'un de ses traits syntaxiques est l'abondance de groupes nominaux¹⁶. C'est bien ce qui apparaît sous la plume de Guillen. Ainsi, on a dans le poème « La policía » :

*La policía
paso de alfombra
y ojo de gato. (172)*

La police,
pas feutrés
et yeux de chat

De même dans « Exilio », la Seine est dotée de l'*oriki* suivant :

El Sena

civilizada linfa
que saluda en silencio
sacándose el sombrero (173)

La Seine

Lymphée civilisée
 qui salue en silence
 en tirant son chapeau

Dans ces exemples comme dans beaucoup d'*oriki* yoruba, surtout les *oriki* abrégés, opère un processus métaphorique ou le comparant se trouve en relation d'apposition par rapport au comparé dans une phrase elliptique

Une interprétation, complémentaire de la précédente, est également légitime et s'articule sur l'axe métonymique. Le mot « policia » évoque instantanément « paso de alfombra y ojo de gato », comme El Sena appelle, rappelle « civilizada linfa ». Cette brève remarque qui met à contribution le trope des tropes nous amène à parler de l'importance de l'impact de *ijàlá* sur l'œuvre poétique de Nicolas Guillen. On peut dire que ce genre est le plus sensible dans son œuvre dans la mesure où il est lisible dans des œuvres entières dont il semble inspirer non plus des poèmes, mais l'entreprise elle-même : il s'agit des *Elegias* et surtout de *El gran Zoo*. « *Elegias* » (élégies) rappelle le sous-genre *irémójé*, à l'intérieur du genre *ijàlá*. Nicolas Guillen a écrit des élégies en souvenir de héros comme Emmett Till, le syndicaliste cubain assassiné, Jesús Nénéndez, ou d'amis comme Jacques Roumain et Federico García Lorca. Dans ces longs poèmes, les procédés stylistiques se font plus rares, les phrases plus déliées le poète visant à s'adresser plus au cœur qu'à la raison. C'est ce qui nous fait penser au poème funèbre yoruba : *irémójé*, récité par les chasseurs pour pleurer un pair à l'occasion de ses funérailles. Le parallèle que nous établissons entre l'élégie guillennienne et l'*irémójé* est surtout de ton et de thème.

Ainsi qu'on le sait, les chasseurs yoruba sont très sensibles à la nature qu'ils aiment, vénèrent et craignent. Pour eux c'est à la fois l'Eros et le Thanatos. Aussi sont-ils attentifs à tout ce qu'elle contient, révèle ou recèle. C'est pourquoi la poésie *ijàlá* des chasseurs est un livre grand ouvert sur le monde et la nature : tout y est poétisé, l'essentiel ou l'insignifiant, le fugitif, naturel ou surnaturel. Le projet de Nicolas Guillen n'est pas différent dans « *El gran Zoo* » (le grand Zoo) qui est un touche-à-tout du monde contemporain. Le parallèle entre Guillen et nos chasseurs-poètes yoruba va plus loin.

Le chasseur-poète nomme, poétise le connu, le peu connu et surtout le non connu : arbres, animaux dangereux, grands ou curieux, maladies, êtres surnaturels, phénomènes naturels mystérieux, rois et dignitaires..., etc. Ce faisant il vise à s'en assurer la bienveillance. La préoccupation de Guillen dans « *El gran Zoo* » n'est pas différente. Le titre lui-même n'est-il déjà pas révélateur du dessein ? Il s'agit en effet d'un recueil où notre monde immonde est allégoriquement assimilé à un immense jardin zoologique dont nos différents maux, calamités, valeurs vraies ou fausses et fantasmes contemporains sont les pensionnaires. Guillen, ainsi que ses pairs yoruba, vise à apprivoiser et conjurer

par le verbe nos fantasmes et nos hantises afin de les rendre inoffensifs. Il s'agit en quelque sorte de transcender la condition inhumaine par la transe poétique. On trouve ainsi côte à côte dans « El gran Zoo » des poèmes sur les usuriers, la guitare, la police, le cyclone, la faim, le Kuklux Klan, le lynchage, les nuages, etc. On mesure la distance qui sépare Guillen des poètes-chasseurs : les problèmes et les approches sont parallèles, la différence se réduisant au court chemin qui relie l'Afrique et l'Amérique à travers leurs divers contextes culturels ; tandis que le poète yoruba fait confiance à la parole agissante et se situe ainsi de plain pied dans la sphère de la poésie pure, Guillen, poète moderne, engagé et optimiste, ne laisse pas ses animaux à l'état sauvage. Il les a déjà apprivoisés à l'intérieur d'un zoo. Par quoi il anticipe sur nos rêves d'un monde meilleur ; par quoi surtout il nous appelle — toujours allégoriquement — à lutter contre les hideurs de la société capitaliste, pour conquérir le monde de nos rêves. Dans le contenu comme dans la forme, on retrouve ce style irrévérencieux et ce langage gaillard si caractéristiques de la poésie de nos chasseurs.

Les caractéristiques formelles du *oriki* apparaissent ici également dans la présentation poétique des bêtes du zoo :

Policia

Este animal se llama policia

Plantigrado soplador

La Police

cet animal s'appelle police

plantigrade souffleur

De même l'Aconcagua est introduit comme suit :

El Aconcagua. Bestia

Solemne y frígida, Cabeza

Blanca y ojos de piedra fija

L'Aconcagua,

Bête solennelle frigide

Tête Blanche, yeux de pierre immobiles.

La poésie de Guillen porte également l'empreinte de genres mineurs comme le *àrò*. Un exemple nous en est donné dans la « *Pequeña letanía grotesca en la muerte del senador McCarthy* » (Petite litanie grotesque à l'occasion de la mort du sénateur Mc Curthy) :

Hé aquí al senador McCarthy.

Muerto en su cama de muerte,

Flanqueado por cuatro monos ;

He aquí al senador McMono

Muerto en su cama de Carthy

Flanqueado por cuatro buitres ;

He aquí al senador McBuitre

muerto en su cama de mono

he aquí al senador McYegua

Voici le Sénateur McCarthy

Mort dans son lit de mort

Flanqué de quatre gorilles

Voici le Sénateur McGorille

Mort dans son lit de Carthy
 Flanqué de quatre charognards
 Voici le sénateur McCharognard
 Mort dans son lit de gorille
 Voici le sénateur McJument

On trouve ici le procédé stylistique des vers en écho ou en zig-zag, typique du *àrò*.

Le style de Guillen, qui fait son originalité dans l'histoire des lettres hispaniques, doit beaucoup à la tradition poétique yoruba. Au-delà des genres qui l'ont influencé massivement, on retrouve à travers l'œuvre l'influence des procédés stylistiques en honneur dans la poésie yoruba. Le *son*, genre populaire cubain réhabilité par Guillen et cultivé jusqu'à la perfection, repose sur la forme responsoriale caractéristique de la poésie de plusieurs régions en Afrique (Argeliers : 68).

Le *son* comme genre musical du folklore cubain, met à contribution le rythme africain et des instruments venus d'Europe. La guitare, le bongo, les maracas, en constituent les éléments fondamentaux. Le *son* a connu une certaine évolution. Parti de refrains africains sur thèmes improvisés, il a enrichi sa structure de nouveaux éléments. Sous sa forme la plus achevée, le *son* comprend deux parties essentielles :

— Une première partie plus ou moins longue où se développe un thème. Cette partie se compose à son tour de deux temps ou strophes, dont la deuxième est la répétition de la première ;

— La deuxième partie met en jeu la forme responsoriale à proprement parler. Le « son numéro 6 » est un cas typique de *son*, bien que tous les « *sones* » de Guillen ne se conforment pas servilement à ce modèle. Le *son* introduit une dimension nouvelle, le rythme, dans les lettres hispaniques. Une des composantes essentielles du rythme, on le sait, est la répétition¹⁷. On peut dire que la répétition est un universel stylistique. On peut la trouver dans l'arsenal stylistique de toute culture, et sans doute peut-on remarquer dans telle ou telle *copla* andalouse des procédés stylistiques faisant usage de la répétition. Il devient alors malaisé d'affirmer sans ambages que la répétition dont Guillen use et abuse lui vient de la tradition yoruba. La réalité est que si la répétition est un universel stylistique, il s'en faut que tous les peuples et toutes les époques s'en servent de la même façon. Du coup la question du rythme dans les littératures non-africaines devient une question non d'existence, mais de statut. Le statut accordé à la répétition génératrice du rythme chez Guillen est celui qu'elle a dans la poésie yoruba. Tous les types de répétition — complète ou partielle de vers, lexicale, thématique — y apparaissent et fonctionnent de façon analogue. Le rôle de la répétition complète de vers a déjà été signalé dans les poèmes cubains du genre *ôfò*. Les exemples sont nombreux de répétition structurale. Le poème « *Caminando* » peut être évoqué parmi d'autres :

Caminando, caminando
caminando !
Voy sin rumbo caminando,
caminando

*Voy muy triste caminando
caminando (70)*

Errance, errance
errance
j'erre sans but, errance
errance
j'erre sans le sou, errance
errance
j'erre tout triste, errance
errance.

Bel exemple d'alternance d'une répétition complète (le leitmotiv : « caminando ») et d'une répétition structurale partielle : « voy » + proposition circonstancielle répondant à la question « cómo » (comment). Un des procédés stylistiques favoris de Guillen est la répétition lexicale : deux occurrences du même mot (généralement nom ou adjectif) dans une séquence consécutive dans le même vers. L'effet rythmique et le sémantisme du vers ou du passage en sortent renforcés :

*la ceiba ceiba con su penacho
el padre padre con su muchacho (129)*

le fromager fromager avec sa houpette
le père père avec son fils

*qué cosa cosa
más triste triste ! (140)*

quel grand malheur
triste, si triste !

On trouve, de la même veine, à la fin de la première strophe de « Un son para niños antillanos » :

*anda y anda el barco barco
sin timonel (145)*

le bateau marche, mais marche
sans timonier

Nicolas Guillen aime à réciter ses poèmes. Il les sait faits, plus pour être dits que pour être lus. Le mot d'André Breton — qui n'est d'ailleurs qu'une demi-vérité — selon lequel les grands poètes ont été des auditifs et non des visionnaires s'avère lorsqu'on l'applique à la poésie de Guillen où abondent les jeux de mots de la plus pure tradition yoruba. Car lorsqu'il dit dans sa « Canción de cuna para despertar a un negrito » (berceuse pour réveiller un négillon) :

*coco cacao
cacho cachaza (168)*

Il ne s'agit pas d'une vulgaire allitération. L'intention du poète est de créer une parenté sémantique entre ces mots, malgré la grammaire et le sens prosaïque qu'on leur attribue. Et même dans un exemple comme :

*Cómo estás Puerto Rico
tú de socio asociado en sociedad ? (174)*
Comment vas-tu Porto-Rico
toi de partenaire associé en société

où il existe une parenté entre les mots, le jeu de mots suscite dans l'esprit de l'auditeur la situation tragi-comique de l'île. C'est plutôt le jeu de mots subtil, typique de la poésie savante telle qu'elle apparaît dans « *Iká Méji* (Abimbola, 1968 : 118-125) que nous retrouvons dans le poème « Barlovento ».

*dorón dorando
un negro canta
y está llorando
dorón dorendo
Sepan amigos
que no me vendo
dorón dorindo
si me levanto
ya no me rindo
dorón dorondo
de un negro hambriento
yo no respondo.*¹⁸ (140)

Dans ce passage, les « mots » *dorendo*, *dorondo* et *dorindo* ne sont pas des items lexicaux de l'espagnol. Ils n'existent dans aucun dictionnaire de cette langue. Ce sont donc des paralogues qui n'ont de statut de mot que poétique. Le poète joue avec les mots en exploitant les possibilités vocalique de l'Espagnol à un point donné du gérondif du verbe dorar.

Abril sus flores abría, premier vers du poème de même nom illustre ce que la poétique yoruba a appelé le jeu de mots sémantique, technique si courante dans *òfò*. Le lecteur est amené à établir un lien de parenté morpho-sémantique entre *abril* (avril) et le verbe *abrir* (ouvrir).

..

Le danger qui guette toute analyse de survivances est celui de négliger des traits de la culture d'arrivée qui ne lui paraissent pas authentifiés par la culture de départ. Autrement dit, la tentation est grande d'ignorer les transformations apportées par le temps et d'autres facteurs. Cet examen de l'œuvre poétique de Guillen, qui vise à montrer sa dette envers la poésie yoruba a pu, par sa brièveté, donner l'impression que Guillen n'a fait que transposer dans la poésie espagnole ce qu'il a reçu de ses ancêtres yoruba. Ce serait rester à la superficie des choses. Au-delà du parallélisme que nous avons révélé entre poésie yoruba et poésie guillénienne, il y a surtout le cachet cubain et aussi le génie personnel du poète, autant d'éléments dont on ne peut prendre la mesure qu'en appréciant l'œuvre de Guillen à l'intérieur de la littérature hispanique. Ceci sort de notre propos. Ce dont on ne peut douter, c'est que Nicolas Guillen, grâce aux éléments de la poétique yoruba, a considérablement enrichi et renouvelé la poésie de langue espagnole. Miguel de Unamuno, philosophe illustre et poète lui-même, rend justice à la contribution de Guillen lorsqu'il écrit dans une lettre célèbre au poète : « He vuelto a leer su libro (*Congoro Cosongo*) — se lo he leído a amigos míos — y he oído hablar de usted a García Lorca. No he de ponderarle la profunda impresión que me produjo. ... Me penetra como a poeta y como a lingüista ». Et déjà en 1930, Federico Garcia Lorca lui-même écrivait des *sones*

à la manière cubaine¹⁹. La poésie yoruba ne pouvait recevoir de reconnaissance de dette plus significative.

La situation de Guillen dans la littérature de langue espagnole nous permet d'envisager sous un éclairage nouveau le débat autour de la modernité et de la tradition en littérature africaine. Dans un article récent, Abiola Irele découvrait une filiation ou une parenté entre Fagunwa, Tutuola et Soyinka et montrait que les trois écrivains se situaient dans la même tradition littéraire yoruba parce qu'ils puisaient dans la même source cosmologique des éléments qu'ils réinterprétaient chacun selon ses talents et tempérament mais toujours par rapport à l'expérience de l'homme yoruba contemporain (Irele : 75-100). Le grand mérite de l'article est qu'il redéfinit le concept de tradition, qu'il place, après T. S. Eliot, dans une perspective plutôt dynamique. On a coutume de parler, en ce qui concerne l'Afrique, de littérature traditionnelle et de littérature néo-africaine. Ces dénominations recèlent, à travers leurs qualificatifs, un jugement de valeur vicieux et un évolutionnisme simpliste. Les connotations de « traditionnel » et de « néo-africain » postulent que la littérature néo-africaine est un développement — au sens économique du terme — de la traditionnelle. Ainsi l'impression reste toujours en filigrane, chez la plupart des critiques, que les écrivains néo-africains sont montés sur les épaules des « écrivains » traditionnels selon la belle image utilisée par La Bruyère pour parler des générations. En un mot la littérature néo-africaine dépasserait d'un cran son aïeule ; celle-là serait meilleure que celle-ci. Il est difficile au critique sensible et versé dans les deux littératures de souscrire à cette opinion que sous-tend une linéarité dogmatique dans les faits de culture. Et plutôt que d'opposer littérature traditionnelle et littérature néo-africaine, on a peut-être intérêt à parler de traditions littéraires africaines. Tradition ici s'entend au sens dialectique d'expérience littéraire continue et toujours renouvelée d'un peuple. C'est dans ce sens qu'Apolinaire a pu dire que « les poètes modernes sont avant tout les poètes de la vérité toujours nouvelle ». Car l'histoire d'un peuple — y compris son histoire littéraire est faite aussi bien de continuités que de discontinuités. Un écrivain qui révolutionne une tradition la continue par là-même ; il ne peut le faire qu'en proposant au public de nouvelles formes de sensibilité qui finissent par s'imposer. C'est dire que toute tradition repose sur un trépied : l'œuvre, l'auteur, le public²⁰. Pour notre propos, il n'est pas plus payant de chercher à savoir celui des trois facteurs qui est le plus important que de discuter du sexe des anges. Les trois facteurs sont indissolubles. Et précisément le péché mignon de la critique africaine contemporaine est d'hypertrophier deux pieds — œuvre et auteur — tout en atrophiant le troisième — le public — lorsqu'il n'est pas purement et simplement gommé. Il est temps de réhabiliter le public africain et de cesser, à son propos, d'esquiver les questions essentielles. Une tradition, au sens de T. S. Eliot, s'exprime dans une langue : celle du peuple qui en est l'artisan. La problématique littéraire africaine, pour avoir un sens, doit intégrer la dimension linguistique, et ce dans la perspective du peuple qui fait la tradition. On se condamne autrement à une inéprise en considérant résolu un problème massif. Hormis, la dimension linguistique, rien n'empêche par exemple de considérer Nicolas Guillen comme un poète yoruba contemporain qui continue la tradition littéraire yoruba. Pour les mêmes raisons, René Depestre — du moins celui de « Un Arc-en-

ciel pour l'occident chrétien ²¹ » — pourrait légitimement être tenu pour un poète fon.

Dans ce recueil en effet, le poète s'inspire abondamment de la cosmogonie et de la mythologie Fon (Dahomey) pour dénoncer en termes aussi vigoureux que poétiques les crimes passés et actuels perpétrés contre la diaspora nègre par l'Occident chrétien. Ainsi voit-on défilier dans cette magnifique fresque, Ogou Legba, Agassou, Azaca, Loko..., etc., autant de divinités du Vaudou haïtien qui les a héritées du Vodun fon. La fonction corative domine le recueil car chaque poème est un chant où sont magnifiés la puissance et les hauts-faits d'un dieu haïtien :

Je suis Ogou-Badagris
 Je suis le laurier rouge
 Qui creuse sa fière pirogue
 Dans le tronc blanc de vos sottises
 Je suis un général sanglant
 Je lance mes éclairs dans vos cœurs mêmes
 Mon épée réclame ce soir
 Des coqs et des poules d'Alabama
 Des coqs formés à West-Point ²².

L'emploi de la première personne du singulier ne devrait pas égarer ici. Ogou, dieu de la guerre et du fer, guerrier-poète de surcroît, dont les chasseurs, selon la légende, ont reçu l'inspiration première pour composer des *ijalà*, Ogou donc récite simplement sa propre devise, son propre *oriki*. Le parallèle avec Guillen est immédiat également : René Depestre invoque les dieux africains et actualise son inspiration sur les problèmes brûlants des Nègres contemporains, ici le racisme blanc en Alabama, aux États-Unis. On est bien en présence du même refus de l'exotisme et de la négritude gratuits. C'est encore Apollinaire, je crois, qui, pour critiquer les « apostolats lointains » des écoles poétiques de son temps disait qu'« une poésie se doit tout d'abord au peuple dans la langue duquel elle s'exprime ». La critique africaine contemporaine, si elle ambitionne d'être autre chose qu'une critique élitocentriste — et l'on sait ce qu'est l'élite dans l'Afrique d'aujourd'hui — devrait méditer sérieusement ces paroles. Mais le débat reste ouvert.

NOTES

1. Toutes les citations sont tirées de l'anthologie cubaine la plus récente de l'œuvre poétique de Nicolas Guillen : *Antología Mayor*, ediciones Huracán, La Habana 1969. Les chiffres entre parenthèses renvoient aux pages de cette édition.

2. Nécessairement exploratoire parce qu'une étude plus détaillée et fine suppose des recherches conduites sur le terrain, à Cuba même, et non seulement une approche livresque.

3. L'œuvre poétique de Nicolas Guillen est abondante : 14 titres. Mais ce qui la caractérise surtout c'est une unité de ton qui n'est pas monotonie et des variations qui ne sont pas trahison. Les titres sont dans l'ordre chronologique : *Primeros Poemas*, 1920-1930 ; *Maticos de son*, 1930 ; *Sóngoro Cosongo*, 1931, West Indies Ltd. 1934 ; *España*, 1937 ; *Cantos para soldados y sonos para turistas*, 1937 ; *El son entero*, 1947 ; *La Paloma de Vuelo Popular*, 1953 ; *Elegías*, 1958 ; *Tengo*, 1964 ; *Poemas de Amor*, 1964 ; *El gran Zoo*, 1967 ; *Poemas para el Che*. *La rueda dentada* (inédit).

4. Voir à ce propos Ajayi & Smith : *Yoruba warfare in the nineteenth century* (Ibadan University Press, second edition, 1971). Le chapitre ix et particulièrement les pages 51-52 confirment cette hypothèse.

5. Pour des raisons d'ordre diplomatique faciles à comprendre, plusieurs reines de la cour d'Agbomé étaient des princesses yoruba. Le Yoruba était ainsi la langue maternelle de certains princes.

6. Dans son étude de phonologie comparée lucumi-yoruba, David Olmsted définissait le lucumi comme une sorte de catégorie intermédiaire entre une langue génétiquement parente du yoruba et un *pidgin*. Le débat est clos, semble-t-il à propos de l'origine du mot lucumi. Il dérive du yoruba *olùkù mi* : mon ami intime. Le mot *olùkù* est peu connu, presque inusité de nos jours. Il se peut qu'il ait été plus courant au XIX^e siècle. Il se peut également que, de propos délibéré, les esclaves aient choisi un mot justement rare et peut-être précieux pour se désigner comme cela arrive dans les loges et fraternités. Dans tous les cas, selon les règles de substitution de l'accent espagnol aux tons du Yoruba pour les mots empruntés à cette langue, la syllabe *mi* portant le ton le plus haut était la seule susceptible de porter un accent d'intensité dans le mot yoruba qui a d'abord subi une aphérèse. D'autre part, pour confirmer l'étymologie proposée plus haut, contre celle moins plausible avancée par Siertsema (577) et Olmsted (158) — *olukemi* et *ulcami* respectivement — citons ce verset de la littérature yoruba du genre *ijá* où occure le mot *olùkù* :

*Ingbo yii wọn o jogbo a gbé bí ní,
Odán yi lldáan bí mo wá
Bá a bá búrin búrin tá a bórèè pàdè,
Wọn a yá jeni a bí ní bí lẹ
Difá jorẹẹ eni
A bú /ólùkù eni (Abimbola, 1970 : 134).*

7. On peut trouver un exposé convaincant du statut phonémique et des variations de ces phonèmes dans Emilio Alarcos Llorach : *Fonología española*, Editorial Gredos, Madrid, 1965, page 149.

8. V = Voyelle ; C = Consonne ; les éléments entre parenthèses sont à option.

9. On reconnaît généralement que l'élément andalou est important dans le peuplement blanc de Cuba. D'où l'influence andalouse dans la prononciation de l'espagnol cubain. Au niveau des inventaires, l'exemple le plus cité est la non-distinction en andalou entre les phonème /s/ et /ʃ/, distinction inconnue également à Cuba, mais réalisée chez un Castillan par exemple.

10. La notion de compétence poétique a été proposée par Manfred Bierwisch, dans un article désormais célèbre (Bierwisch : 98). On devine qu'il s'agit du répondant, en poétique, du concept chomskyen de la compétence linguistique. Bierwisch a défini la compétence poétique comme « the human ability to produce poetic structures and understand their effect ». Nous ne prenons en charge ici que le côté passif de la compétence poétique, c'est-à-dire la faculté de comprendre les effets des structures poétiques. De nos jours avec la déculturation galopante que connaissent les jeunes dans nos pays, la notion de compétence poétique est fondamentale ; car il n'est pas évident que celui qui a la compétence linguistique — qui du reste est entamée chez les déculturés — ait automatiquement la compétence poétique.

11. Pierre Fatumbi Verger, cite un excellent exemple de *pregón* dans son article sur la poésie yoruba. L'exemple illustre le procédé stylistique du jeu de mots (VERGER, *op. cit.*, page 21).

12. Le mamey est un fruit cubain.

13. Le recueil d'incantation le plus à jour est celui de chief Fabunmi : *Áyájó*, Onibonjo Press, 1972, Ibadan.

14. Le mot « devise », qui est sans doute le meilleur terme trouvé à ce jour, échoue à rendre, même de façon approximative le contenu de *oriki*. Aussi garderons nous le mot yoruba. Une fois de plus nous nous trouvons confrontés à l'inévitable problème métalinguistique.

15. Les mots *ararà* et *sabalú* renvoient certainement à deux nations cubaines d'origine africaine, plus précisément dahoméenne. Allada et Savalou sont deux villes dahoméennes, héritières des anciens royaumes fon d'Allada et mahi de Savalou. Le contexte du poème nous permet de proposer une autre interprétation, non contradictoire de la première, du mot *arara*. On sait que l'*iroko* est le roi de la forêt pour les Yoruba. Il joue un rôle mythique et *arabá*, le fromager dont il est question dans le poème, est son brillant second. Plusieurs mythes relatent des cas de conflit entre ces deux grands de la forêt.

16. On pense ici à la thèse non publiée de O. OLATUNÒI : *The Characteristic features of yoruba Poetry*. Ph. D. TÍsis, Ibadan, 1971.

17. Sur le rôle de la répétition comme facteur de rythme, on trouvera des opinions analogues et plus explicites dans le bel article de Paul ANSARI : « Senghor's poétique method », in

ODU, a Journal of West African Studies, new series, January 1975, notamment la section « poetic rhythm », pp. 22 et sq.

18. La poéticité se situant presque exclusivement dans le son (au détriment du sens) dans ce passage, la traduction en devient superflue.

19. Lorca a publié des « sonets » surtout dans son recueil « Poeta en Nueva York ». L'un des plus célèbres est le « Son de negros en Cuba » publié en 1930 et dédié à don Fernando Ortiz.

20. C'est ce que rappellent à bon escient Jean-Jacques Nattiez et Eve Benoit en conclusion à leur article sur Jakobson et Stravinsky : « Une théorie sémiologique de l'art ne saurait être complète que si elle attache une importance égale aux trois moments de son mode d'existence : la création de l'œuvre, ses structures immanentes et sa réception », in *L'Arc*, n° 60, 1975, p. 17.

21. René DEPESTRE, « Un arc-en-ciel pour l'occident chrétien », *Présence Africaine*, Paris, 1967.

22. René DEPESTRE, *op. cit.*, p. 41.

OUVRAGES CITÉS

1. ABIMBOLA, Wandé, 1968. *Ijinle chun enu Ifa, Apā kiini*. Collins.
2. ABIMBOLA, Wandé, 1970. *Awon omo odu, Apola oghe, apā kiini* (miméo).
3. *Les Afro-Américains*. IFAN Dakar, 1952.
4. ARGELIERS, Léon. *Música folklórica cubana*, Biblioteca Nacional José Martí, 1964. Habana.
5. BASCOM, William (vide *Les Afro-Américains*).
6. BIERWISCH, Manfred. Poetics and Linguistics in Donald Freeman, ed.
7. FREEMAN, Donald, ed. *Linguistics and Literary Style*, Holt, Rinehart and Winston, 1970.
8. IRELE, Abiola. Tradition and the yoruba writer in ODU, a journal of West African Studies, II, January 1975, pp. 75-100.
9. JAKOBSON, Roman, vide Sebeck.
10. OLMSTED, David. Comparative notes on yoruba and lucumi, in *Language*, vol. 29 No. 2, 1953, pp. 157-164.
11. SEBECK, ed. *Style in Language*, MIT Press, 1960.
12. SIERTSEMA, Bertha. Three yoruba dictionaries, in *Bulletin de l'Institut Français d'Afrique Noire*, série B, vol. XXI, No. 3 & 4, 1959.
13. VERGER, Pierre. Automatismes verbal et communication du savoir chez les Yoruba, in *L'Homme*, tome X, 2, avril-juin 1972, pp. 5-42.