

# LYRISME ET MODALITÉS DISCURSIVES DES ÉMOTIONS DANS LA POÉSIE DE LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR

Jean Marius EHUI

Université Félix Houphouët Boigny (Côte d'Ivoire)

ehuijeanmarius@gmail.com

## Résumé :

*La notion de lyrisme reste, jusqu'à ce jour, un concept aux contours évanescents. Dans la littérature, il est constamment assimilé à un genre poétique, la poésie lyrique. Et pourtant, le lyrisme est une modalité énonciative à travers laquelle le locuteur exprime ses émotions, ses sentiments personnels. Cette allure trop intimiste et égoïste a accru les jugements défavorables à l'expression du lyrisme. Pour certains, c'est une modalité énonciative dont l'objectif est loin d'instruire et de critiquer. Par conséquent, l'énonciation lyrique s'inscrit aux antipodes de l'une des fonctions fondamentales de l'écrivain ou du poète qui est d'éveiller les consciences. Le lyrisme est donc considéré comme une donnée superflète et jouit de peu de considération. L'objectif de cet article est de réfléchir, à l'aune de la stylistique de Georges Molinié, sur les éventuels rapports du lyrisme au sens et comment l'expression des émotions participe à la signification des poèmes de Léopold Sédar Senghor.*

**Mots-clés :** *lyrisme, émotions, sentiments, énonciation, engagement, poésie lyrique, stylistique*

## Abstract:

*The notion of lyricism remains, today, a concept with evanescent contours. In literature, it is constantly equated with a poetic genre, lyric poetry. Lyricism is an enunciative modality through which the speaker expresses emotions and personal feelings. This overly intimate and egotistical allure has led to a number of unfavorable judgments about its expression. To some critics, it is an enunciative modality whose aim is far from instructive and critical. As a result, lyrical enunciation is antithetical to one of the fundamental functions of the writer or poet, which is to awaken consciences. Lyricism is therefore considered superfluous, and enjoys little consideration. The aim of this article is to question, in the light of Georges Molinié's stylistics, the possible relationship between lyricism and meaning, and how the expression of emotions contributes to the significance of Léopold Sédar Senghor's poems.*

**Keywords:** *lyricism, emotions, feelings, enunciation, commitment, lyric poetry, stylistics.*

## Introduction

L'expression des émotions, dans le texte littéraire, est généralement appréhendée sous le concept de lyrisme qui est une modalité énonciative transgénérique. Quand elle innerve un genre littéraire, elle décline son

identité telle que la poésie lyrique. Le lyrisme en tant qu'objet poétique est admis comme l'expression des affects, des sentiments du locuteur dans son énonciation. Le discours lyrique est orienté sur le locuteur qui constitue lui-même la matière de son discours. Les marques de subjectivité affleurent dans l'énonciation lyrique. La présente réflexion sera menée à partir d'un corpus de poèmes africains extraits de l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor. Dans cette œuvre, les sentiments engendrés par les émotions laissent voir des mises en scène énonciative qui révèlent la stature d'un locuteur socialement engagé. Et pourtant, l'expression lyrisme, aux dires de nombreux critiques, est aux antipodes de l'engagement. On oppose systématiquement la poésie lyrique à la poésie engagée. Une telle dichotomie mérite d'être réévaluée parce qu'elle semble discutable. En effet, on peut établir un rapport inclusif et complémentaire entre poésie lyrique et poésie engagée. Une poésie peut être lyrique et engagée et *vice-versa*. L'objectif de cette étude intitulée : « Lyrisme et modalités discursives des émotions dans la poésie de Léopold Sédar Senghor » est de mener une analyse critique d'une part, sur les rapports entre lyrisme et engagement et d'autre part, de rompre avec ce réductionnisme qui consiste à présenter exclusivement le lyrisme comme une écriture de la passion, une exaltation du moi du poète. Dans la poésie senghorienne, le lyrisme se déploie avec une gamme d'émotions qui varie selon le contexte. La manifestation de la joie, laisse tantôt place à la tristesse tantôt à la colère et décline la posture énonciative du sujet-parlant. La stylistique, selon Georges Molinié, servira d'ancrage théorique. Les modalités d'écriture, à partir des postes stylistiques tels que le matériel lexical, l'énonciation, le langage figuré et la caractérisation, serviront à mettre en évidence les différentes émotions et leurs effets de sens par le biais du lyrisme.

## **1. Senghor dans la tradition hellénique : entre lyrisme individuel et lyrisme collectif**

Dans la Grèce antique deux formes de lyrisme avaient cours. L'une était appelée le lyrisme individuel et l'autre le lyrisme collectif. La poésie de Senghor semble s'inscrire dans cette pratique grecque. L'approche théorique et conceptuel de la typologie du lyrisme dans la doxa socio-hellénique permettra de saisir sa manifestation actuelle et ses modalités d'écriture chez Senghor.

### ***1.1. Le lyrisme individuel***

Le lyrisme individuel est l'expression personnelle des sentiments du poète. À travers ce type de lyrisme, le poète expose les chagrins amoureux, le déchirement intérieur et l'amour du vin. Quelques fois les sentiments exprimés sont personnels au poète. L'amour et le vin, par exemple, sont souvent, en Grèce, des sources d'inspiration lyrique. Dans des compositions, généralement vives et courtes, le poète chante en exprimant ses propres soucis. Le lyrisme individuel se manifeste à travers de véritables chansons. Il a un caractère sobre. Il se pratique sans un chœur de danse et avec un nombre limité d'instruments de musique joués par le poète lui-même. Dans cette forme de lyrisme, la voix des invités soutient celle du poète par un refrain à la fin de chaque strophe.

### ***1.2. Le lyrisme collectif***

Contrairement au lyrisme individuel, le lyrisme collectif est chanté par un chœur et accompagné de danse. Le lyrisme collectif est aussi appelé lyrisme choral, lyrisme d'apparat ou encore lyrisme épédictique. Dans le lyrisme collectif, la voix du poète exprime les sentiments et les aspirations du peuple. Le lyrisme collectif s'exprime en dorien et a pour vocation de traduire la volonté du peuple. De ce fait, il est pratiqué lors des grandes cérémonies de culte, lors des fêtes publiques ou privées. En effet, le lyrisme collectif réunit toute la communauté pour commémorer la divinité fondatrice de la cité ou le héros fondateur. Cette cérémonie se manifeste par des danses sacrées et par une longue procession des hommes, des femmes et des jeunes. Le lyrisme collectif ou choral dispose de plusieurs genres. Les genres choraux les plus en vogue étaient le péan, l'hyporchrème, le parthénée et le dithyrambe. Le péan se présente comme un chant religieux consacré à Apollon. Le péan est un genre dansé qui sert à implorer ou à rendre grâce à une divinité lors des cérémonies solennelles et cultuelles. L'hyporchrème tout comme le péan est un chant choral destiné soit à Apollon soit à Arthémis. Il est aussi accompagné de danse. Ensuite, le parthénée est un chant lyrique exécuté par des jeunes filles. Il est caractérisé par diverses formes rythmiques. Enfin, le dithyrambe est un chant à l'honneur de Dionysos ou de Bacchus. Il se pratique sur un rythme vivant et enthousiaste, il est exécuté par un chœur composé d'une cinquantaine d'individus disposés en cercle. Le chœur dithyrambique est appelé tragique. Le dithyrambe se déploie sous une forme de théâtralisation et l'instrument qui l'accompagne est la

flûte. D'ailleurs, c'est le dithyrambe qui a donné naissance à la tragédie grecque. Le lyrisme collectif ou choral représente la véritable poésie lyrique du peuple grec.

Retenons que la poésie lyrique grecque, d'ordre musical, servait à la célébration des dieux, des héros, et des événements importants de la cité. Par ces célébrations, ce sont les valeurs qui régissent les collectivités qui étaient exaltées. La forme primitive du lyrisme grec se résume à des chants qui faisaient office de poèmes d'action de grâce. Ces poèmes-chants servaient à promouvoir la morale et la sagesse. L'expansion du lyrisme gagne toutes les cités de la Grèce, elle atteint son point culminant avec Pindare. En effet, les textes de Pindare apparaissent comme des hymnes aux dieux, à la cité des hommes et comme des éloges aux athlètes vainqueurs. L'ordre du monde est célébré. La circonstance devient prétexte à une méditation morale et religieuse. La légende et le mythe invitent à méditer autant qu'ils servent à louer. Pindare offre à la Grèce les œuvres chorales les plus imposantes et les plus achevées tandis que Sapho est considérée comme le précurseur du lyrisme individuel. Avec elle, le lyrisme semble acquérir le sens d'expression des sentiments intimes du poète, mais il gardera encore son caractère collectif. Dans la Grèce antique, le poète lyrique est engagé auprès des siens. Il fait figure de guide spirituel et de porte-parole de sa communauté. Senghor semble s'inscrire dans la pratique hellénique du lyrisme. Son œuvre est gouvernée par les deux versants du lyrisme. C'est d'ailleurs le fonctionnement parallèle de ces deux formes de lyrisme qui confronte notre postulat selon lequel le lyrisme et l'engagement sont conciliables.

## **2. Lyrisme personnel dans la poésie senghorienne : pour l'expression de l'amour et de la mort**

Dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor, le lyrisme personnel se perçoit à travers l'expression des sentiments intimes tels que l'amour et la mort. Ces sentiments naissent sur le terreau de la joie ou de la tristesse.

### ***2.1. Énonciation lyrique et exaltation amoureuse***

Chez Senghor, l'état émotionnel du locuteur est perceptible à travers le lexique de l'amour. La forte occurrence du verbe de sentiment en témoigne : « je t'adore, ô beauté » (*Chants d'ombre*, p. 20) ; le syntagme

verbal « je t'adore » par l'emploi du pronom personnel « je » révèle une situation d'énonciation dans laquelle le locuteur est impliquée. Dans le cas d'espèce, l'énonciation lyrique indique une déclaration d'amour d'un émetteur à un récepteur identifié par des appellations hypocoristiques : « Princesse noire d'Elissa, (*Nocturnes*, p. 188) ; « Ma belle » (*Élégies majeures*, p. 33) ; « ô beauté classique » (*Chants d'ombre*, p. 39) ; « ô ma lionne ; « calme déesse » (*Éthiopiennes*, p. 106). « Mon amante » (*Éthiopiennes*, p. 106). Ces diminutifs hypocoristiques matérialisent la relation affective que le locuteur entretient avec son allocutaire. La charge émotionnelle du discours se manifeste également par les syntagmes déontiques : « il me faut chanter ta beauté » (*Élégies majeures*, p.334) ; « Ô chanter la présente qui nourrit le poète du lait noir de l'amour » (*Éthiopiennes*, p. 118). Ces expressions lexico-sémantiques traduisent l'expression émue de la louange, de la célébration de l'amour.

En marge de l'expression de l'amour, les élans émotionnels dans l'œuvre poétique de Senghor charrie la mélancolie.

## ***2.2. Lyrisme et expression mélancolique de la mort chez Senghor***

Senghor se présente comme un poète élégiaque. Les titres de certains poèmes révèlent que le thème de la mort est constamment abordé dans la poésie senghorienne : « ÉLÉGIE POUR JEAN-MARIE » ; « ÉLÉGIE POUR PHILIPPE –MANGUILIEN SENGHOR. » Le thème de la mort occupe une place importante dans la poésie de Senghor. Un recueil poétique « *Élégies Majeures* » est consacré au traitement de ce thème. C'est pourquoi René Gnaléga affirme que : « La mort est omniprésente dans l'univers de Senghor. Elle le hante. [...] La mort en sa dimension négative plonge le poète dans les profondeurs sans fond de la déréluction qui a pour nom 'spleen. » (René Gnaléga, 2001 : 59-60). Dans le poème intitulé « ÉLÉGIE POUR PHILIPPE-MAGUILEN SENGHOR », le poète refuse la mort de son fils. Cette négation de la mort apparaît dans les syntagmes négatifs :

« Et j'ai dit « non ! » au médecin : Mon fils n'est pas mort, ce n'est pas possible. »  
 pardonne-moi, Seigneur et balaie mon blasphème,  
 mais ce n'est pas possible.  
 Non non ! ceux qui sont mignotés des dieux ne meurent

Dans un discours pathétique, le poète refuse d'admettre la mort de son fils. L'attitude contestataire se traduit par des plaintes formulées à l'encontre de Dieu : « Tu n'es pas, non ! un dieu jaloux, comme Baal qui se nourrit d'éphèbes » (*Élégies majeures*, p. 295) ; « Brutalement, tu nous l'as arraché, tel un trésor le voleur du plus grand chemin » (*Élégies majeures*, p. 295) ; « Mais déjà tu le réclamais, cet enfant de l'amour, pour racheter notre peuple insoumis / Comme si trois cents ans de Traite ne t'avaient pas / suffi, ô terrible Dieu d'Abraham » (*Élégies majeures*, p. 295). Le raisonnement concessif induit par ce syntagme et les comparaisons établies au moyen des deux syntagmes entre Dieu et Baal et entre Dieu et le voleur du plus grand chemin traduisent la cruauté et l'injustice de Dieu. L'adjectif « terrible » et le verbe « crucifié » à connotation péjorative soulignent avec colère l'idée d'injustice et de cruauté : « ô terrible Dieu d'Abraham » (p. 295) ; « Et tu as crucifié sa mère, haut sur un arbre de braise et de glace » (p. 295). La poésie senghorienne est une méditation sur la mort et une *catharsis* des souffrances et des peines causées par la disparition d'un être cher. Toutefois, le lyrisme chez Senghor ne se limite pas exclusivement à l'expression de l'amour et de la mort. Chez le poète, le lyrisme se fait souventes fois, critique et méditation sur les travers sociaux.

### 3. Lyrisme collectif ou critique chez Senghor

Le lyrisme collectif se manifeste dans une posture énonciative dans laquelle le locuteur intègre à l'expression de ses sentiments, les aspirations d'un groupe, d'une collectivité.

#### 3.1. *Enonciation lyrique et altérité*

Dans la poésie Senghorienne, le lyrisme est une modalité discursive particulière qui permet au locuteur de se faire l'émetteur et le récepteur d'un discours qui porte sur lui-même ou sur le groupe social auquel il appartient et pour lequel il se sent solidaire. En effet, chez le poète sénégalais, certains poèmes apparaissent comme des épîtres à certaines figures historiques de l'Afrique. L'évocation de ces figures historiques procède du sentiment d'admiration du poète à l'égard de celles-ci. La laudation porte sur des figures emblématiques telles que : « LE KAYA-

MAGAN » (*Éthiopiennes*, p. 106), « CHAKA » (*Ethiopiennes*, p. 122). La mention de ces noms marque une volonté de les ressusciter et de présentifier leurs actions. Partant, Senghor, par sa voix, rend hommage au peuple africain et à la mémoire de ces illustres figures. Les prépositions « À »; « AUX » précédant les noms renforcent la valeur dédicatoire des poèmes: « AUX TIRAILLEURS SÉNÉGALAIS MORTS POUR LA FRANCE »; « PRIERE DES TIRAILLEURS SENEGALAIS »: «AUX SOLDATS NEGRO-AFRICAINS». Par conséquent, l'évocation de ces figures historiques d'Afrique s'inscrit dans un devoir de mémoire dont l'objectif est d'instruire. La relation des événements historiques et la présentification des figures héroïques traduisent non seulement le patriotisme, l'engagement social et politique du poète mais aussi l'assimilation du poète africain au griot. Senghor rend hommage à ses devanciers et à ses contemporains : « René Maran », « A CHEIK YABA DIOP »; « Abdoulaye Ly », « Habib Bourguiba ». Dans la posture d'un griot, il chante les louanges de ceux-ci. Par le truchement de ces « *précieuses laudatives* » (Marc Antoine Brou, 2015 : 1) , il témoigne sa reconnaissance et son admiration pour des personnes qui, de par leur militantisme et leurs actions politiques, ont marqué positivement leur histoire. Le goût du panégyrique chez Senghor touche également de simples gens, c'est-à-dire, des hommes et des femmes du peuple, des personnes qui ont participé d'une manière ou d'une autre à la vie du poète : « Mbaye Dyôbe ! je veux hisser ton nom et ton honneur/ Dyôbe ! je veux hisser ton nom au haut mât du retour, sonner ton nom comme la cloche qui chante la victoire » (*Hosties noires*, p.83). Les références onomastiques témoignent de la volonté du poète de faire connaître l'histoire de son peuple. Il parle donc au nom de ce peuple. Ainsi, dans la voix du poète s'enracinent d'autres voix qui l'aident à restituer cette histoire. La voix du poète est donc feuilletée par celle d'un narrateur absent et même de tout le peuple africain. Avec le concours de ces différentes voix prises en charge par le sujet-locuteur, il transmet l'histoire des personnages historiques à un allocutaire qui ignore les valeurs et les idéaux que ceux-ci incarnent pour le peuple africain. Cet engagement émotif se perçoit à travers la prééminence des lieux référentiels, des dates, des faits et des personnages historiques dans la poésie de Senghor. Cela montre que le poète est le gardien de la tradition, il se présente comme la mémoire et le porte-parole de sa communauté. Il est chargé de restituer l'histoire de son peuple aux générations futures et à tous ceux qui la méconnaissent.

Par conséquent, pour assurer la fluidité de son discours « [il] fait appel ici à un savoir historique, à des références culturelles. ». (Catherine Fromilhague et Anne Scancier, 2006 : 46). C'est pourquoi son discours est habité par de nombreux discours antérieurs et par la voix de son peuple. La prise en compte de l'altérité et l'universalisation de l'expérience du sujet lyrique est patente. Par ailleurs, les marques du lyrisme collectif sont également perceptibles à travers le dialogisme et la polyphonie énonciative. Dans le corpus, les chaînes dialogiques et les structures polyphoniques sont saisissables à travers les interactions entre les pronoms de la première et deuxième personne du pluriel :

AUX TIRAILLEURS SÉNÉGALAIS  
MORTS POUR LA France

Voici le Soleil  
Qui fait tendre la poitrine des vierges  
Qui fait sourire sur les bancs verts les vieillards  
Qui réveillerait les morts sous une terre maternelle.  
J'entends le bruit des canons – est-ce d'Irun ?  
On fleurit les tombes, on réchauffe le Soldat Inconnu.  
Vous mes frères obscurs, personnes ne vous nomme.  
On promet cinq cent mille de vos enfants à la gloire  
des futurs morts, on les remercie d'avance futurs  
morts obscurs  
*Die Schwarze schande !*

Ecoutez-moi, Tirailleurs sénégalais, dans la solitude de  
la terre noire et de la mort  
Dans votre solitude sans yeux sans oreilles, plus que  
dans ma peau sombre au fond de la Province  
Sans même la chaleur de vos camarades couchés tout  
contre vous, comme jadis dans la tranchée jadis dans  
les palabres du village  
Ecoutez-moi, Tirailleurs à la peau noire, bien que sans  
oreilles et sans yeux dans votre triple enceinte de  
nuit.

Nous n'avons pas loué de pleureuses, pas même les  
larmes de vos femmes anciennes

-Elles ne se rappellent que vos grands coups de  
colère, préférant l'ardeur des vivants.  
Les plaintes des pleureuses trop claires.  
Trop vite asséchées les joues de vos femmes, comme  
en saison sèche les torrents du Fouta  
Les larmes les plus chaudes trop claires et trop vite  
bues au coin des lèvres oubliées.

Nous vous apportons, écoutez-nous, nous qui épelions  
vos noms dans les mois que vous mouriez  
Nous, dans ces jours de peur sans mémoire, vous appor-  
tons l'amitié de vos camarades d'âge.  
Ah ! puisse-je un jour d'une voix couleur de braise,  
puisse-je chanter  
L'amitié des camarades fervente comme des entrailles  
et délicate, forte comme des tendons.  
Écoutez-nous, Morts étendus dans l'eau au profond des  
plaines du Nord et de l'Est.  
Recevez ce sol rouge, sous le soleil d'été ce sol rougi  
du sang des blanches hosties  
Recevez le salut de vos camarades noirs, Tirailleurs  
sénégalais

**MORTS POUR LA REPUBLIQUE !**

Tours, 1 938. (Léopold Sédar Senghor, *Hosties Noires*, p. 68)

L'interaction des pronoms personnels « nous » et « vous » montre qu'il y a un échange dialogique entre les deux protagonistes du discours. Au pôle émetteur nous avons le pronom « nous » et au pôle récepteur nous avons le pronom « vous ». L'usage du pronom personnel de la deuxième personne « nous » révèle que le poète se présente comme un co-énonciateur du discours. Cela souligne d'emblée le caractère collectif du discours ou encore une volonté de le « collectiviser ». En effet, le poète s'identifie à un groupe, à une communauté dont il se sent solidaire. Il parle au nom de cette communauté et l'emploi récurrent du pronom « nous » atteste le caractère social de son discours.

### **3.2. Lyrisme et critique sociale**

Chez Senghor, certains poèmes constituent des lieux

d'expression des problèmes sociaux et de méditation sur la condition humaine. Fobah Eblin Pascal décline les fonctions sociales assignées à ce type de lyrisme en ces termes :

Ce lyrisme est ainsi appelé social ou collectif parce qu'il tire, en général, sa source des miasmes sociaux de l'histoire collective. Ici, le poète se pose comme le porte-voix du peuple dont il se réclame et dont il se sent solidaire dans la souffrance. L'histoire du peuple devient ainsi, par processus symbolique d'identification, la propre histoire du poète. Il intériorise et individualise alors quelque chose qui relève du collectif. (Pascal Eblin Fobah, 2012 : 232-233)

Dans l'espace textuel, le langage figuré participe à restituer l'engagement social qui sous-tend l'expression du lyrisme chez Senghor. Cet énoncé empreint d'ironie en est un bel exemple :

Soyez bénis, mes

Pères, soyez

bénis !

vous qui avez permis mépris et moqueries, les offenses polies les allusions discrètes Et les interdictions et les ségrégations.

Et puis vous avez arraché de ce cœur aimant les liens qui l'unissaient au poulx du monde (Léopold Sédar Senghor, p. 52)

Cette ironie propre à la satire sociale dévoile les ressentiments du locuteur. Senghor, par cette ironie, exprime sa colère et son dégoût pour la colonisation. L'emploi de cette figure démontre que chez Senghor « *la satire sociale s'exerce ainsi en sens inverse de ce qu'on attend* » (*Idem*, 21). En outre, les antithèses et les oxymores accroissent la valeur expressive des ironies : « Dans cette angoisse de la joie » (p. 131) ; « Je mêle la Mort et la vie » (p. 155) ; « Nous porterons le deuil des espoirs » (p. 25) . Les antithèses et les oxymores, solidaires des ironies, visent à fustiger des impairs et à exprimer des préoccupations existentielles. Ainsi, les angoisses que le poète présente comme les siennes sont celles de tous les Africains. Son désir du changement, ses idéaux constituent le projet de tout un peuple. Certains poèmes servent à la description des faits saisis dans leur

matérialité. Ils ont pour but de produire l'effet du réel. L'antithèse « *consiste à mettre en regard deux réalités, représentées respectivement par un mot, un groupe de mots, ou une, voire plusieurs phrases qui s'opposent* » (Axelle Beth et Elsa Marpeau, 2005: 40). Et l'oxymore ou oxymoron ou encore antilogie « *rapproche syntaxiquement deux termes qui s'opposent en temps normal* » (Idem, 33). En outre, les figures de répétition relevées dans le corpus se composent d'épizeuxes ou palilogie, de polysyndètes, et d'anaphores. Ces différentes figures n'opèrent pas de transfert sémantique mais procèdent à une répétition du signifiant. Les figures de répétition font appel à la voix. L'épizeuxie ou la paliologie qui consiste à répéter un mot sans conjonction de coordination confère au mot une plus grande valeur expressive à travers l'émission vocale du même signifiant. L'épizeuxie est abondamment utilisée dans les œuvres de Senghor. L'épizeuxie ou la paliologie exprime de façon pathétique un sentiment d'impuissance : « Mon Dieu ! Mon Dieu » (p. 194) ; « Ô Dieu mon Dieu », (p. 288) « Mourir, mourir, mourir d'une plainte incommensurable » (p. 209). Aussi, l'épizeuxie présente le désir ardent du locuteur de réaliser un souhait : « Paix paix et paix » (p. 51) ; « Silence silence » (p. 200) ; « la lumière, la lumière » (p. 202) ; « silence silence j'ai dit trois fois silence nom de dieu » (p. 38). L'épizeuxie « Mon Dieu ! Mon Dieu » révèle que le locuteur a enduré une grande souffrance et c'est l'expression de la désolation qui se matérialise ainsi. Le martèlement du signant « Mon Dieu » n'est donc pas superflu. Il vise à amplifier le signifié et donner plus d'acuité à l'expression de la souffrance. Le langage figuré traduit l'intentionnalité pathémique du locuteur qui veut émouvoir et dénoncer. Les figures de style participent donc à l'expressivité émotionnelle du discours lyrique qui visent à produire des effets de pathémisation.

## Conclusion

Les modalités discursives révèlent que le lyrisme ; dans le corpus analysé, se déploie autour de deux versants *a priori* antinomiques. L'énonciation lyrique outre l'expression des sentiments intimes du locuteur, laisse voir des modalités de prise en compte de l'altérité, de la collectivité. Dans ce cas, le lyrisme n'est pas si personnel comme on l'aurait supposé. En effet, le discours lyrique, au-delà de l'expression des sentiments personnels, vise à traduire les aspirations et la vision d'un peuple. Dans la poésie senghorienne, le lyrisme est une modalité particulière qui

permet au locuteur de se faire l'émetteur et le récepteur d'un discours qui porte sur lui-même ou sur le groupe social auquel il appartient et pour lequel il prend fait et cause. C'est pourquoi, le lyrisme sous l'impulsion passionnel de la joie et de l'admiration traduit le patriotisme. Les envolées lyriques laisse place à la critique et à l'engagement social du poète.

## Bibliographie

**Beth Axelle et Marpeau Elsa**, (2005), *Figures de style*, Paris, E.J.L.

**Fobah Eblin Pascal**, (2012), *Introduction à une poétique et une stylistique de la poésie africaine*, Paris, L'Harmattan.

**Fromilhague Catherine et Sancier-chateau Anne**, (2005), *Analyses stylistiques, formes et genres*, Paris, Armand.

**Gnalega René**, (2001), *La Cohérence de l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor*, Abidjan, NEI.

**Guerrero Gustavo**, (2000), *Poétique et poésie lyrique, Essai sur la formation d'un genre* trad. de l'espagnol par A.-J. Stéphan et l'auteur, Paris, Seuil, coll. " Poétique ".

**Maulpoix Jean Michel**, (2000), *Du lyrisme*, Paris, éd. José Corti, 2000.

**Maulpoix Jean Michel**, (2009), *Pour un lyrisme critique*, Paris, éd. José Corti, 2009.

**Molinié Georges**, (1993), *La Stylistique*, Paris, PUF.

Rodriguez Antonio, (2003), *Le Pacte lyrique, configuration discursive et interaction affective*, Belgique, Mardaga.

**Senghor Léopold Sédar**, (1974), *Chant d'Ombre, Nocturnes, Hosties Noires et Elégies Majeures*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, éd. du Seuil, coll. « Point Littérature ».