

L'identification entre l'Histoire, la peinture et la poésie

Ilmira DADVAR*

Maître de Conférences, Université de Téhéran, Maître de conférences

Résumé: La littérature comparée a toujours gardé une étroite relation avec l'Histoire et les beaux-arts. Delacroix, le dernier Renaissant et le premier des Modernes selon Baudelaire, avec son tableau «La liberté guidant le peuple», exposé au Louvre, immortalise **Marianne**, la figure allégorique de la République française. Une femme coiffée d'un bonnet phrygien, tenant le drapeau français à la main droite et le fusil à la main gauche; elle représente les valeurs républicaines françaises contenues dans la devise: «Liberté, Egalité, Fraternité». Toujours est-il que chaque artiste d'une époque donnée, partage forcément avec ses contemporains certaines perceptions, voire certaines conceptions liées à son temps. Les recherches déjà effectuées affirment que sous l'égide de l'Histoire, les arts, en particulier la littérature et la peinture se sont mutuellement influencés.

Cette étude a pour objectif principal l'analyse parallèle d'un tableau de maître, «Le roi Zoulou» de Basquiat, et d'un poème, «Chaka» de Senghor, en mettant l'accent sur l'Histoire. Pour atteindre notre but, nous nous sommes appuyés principalement sur l'esthétique et les idées des comparatistes français de notre temps.

Mots-clés: histoire, littérature, peinture, esthétique, Senghor, Basquiat.

1. Introduction

Dès l'Antiquité, l'un des idéaux poétiques est de demander à l'écrivain d'écrire comme le peintre peint; mais la vraie «thématique du rapprochement de la peinture et de la poésie, c'est-à-dire de la littérature s'affirme à partir de la Renaissance pour devenir au XVII^e siècle un lieu commun esthétique» (Haquette, 2005,147), et cela conformément au précepte du poète Horace: «*Ut picturapoesis...* » (Brunel-Chevrel, 1989, 255). L'Esthétique désigne, depuis le XVIII^e siècle, la partie de la philosophie qui traite du beau et de l'art. C'est ainsi que la littérature descriptive tente avec le moyen des mots de restituer des paysages, des espaces, de faire des portraits, de représenter les couleurs et les formes. Diderot pensait que « ce qui fait bien en peinture fait toujours bien en poésie, mais cela n'est pas réciproque. » (Haquette, 2005, 149) Trois siècles écoulés après Diderot, il faut avouer que l'inverse est vrai aussi. Gustave Moreau,

* idadvar@ut.ac.ir

peintre symboliste français du XIXe siècle disait: « J'ai trop souffert dans ma vie de cette opinion injuste et obscure que je suis trop littéraire pour un peintre.» (Brunel-Chevrel, 1989, 254) Tandis qu'une grande partie de ses tableaux justifient cette même « opinion injuste».

Aujourd'hui, la littérature comparée se donne beaucoup à l'interdisciplinarité, et «nombre d'études qui abordent les rapports entre littérature et arts semblent être en extension.» (Pageaux, 2001, 151) La peinture a souvent puisé ses sujets dans la littérature et elle possède indéniablement une dimension narrative dans la plupart des courants figuratifs. Les deux peuvent bien porter la marque des grands événements de leur temps ou plus précisément de l'Histoire. La réflexion de l'historien Paul Veyne et aussi valable pour le comparatiste: «Toute proposition historique qui a la forme "cet événement appartient à la littérature, au roman, à la religion " ne doit venir qu'après une proposition de la forme" la littérature, ou la religion, était à cette époque ceci ou cela ". Le rangement d'événements dans des catégories exige l'historisation préalable de ces catégories...» (Haquette, 2005, 15) Pour ainsi dire, Histoire et littérature comparées sont « originales » moins par leurs « résultats » que par leur « élaboration ».

A chaque époque, certains thèmes se déploient dans les différents arts symbolisant les valeurs ou les obsessions du moment. Qui a pensé le premier aux « Blanchisseuses-Repasseuses », Zola l'écrivain naturaliste dans son roman *Assommoir* ou Degas le peintre impressionniste ? Tous deux ont représenté le travail des ouvrières et leur vie quotidienne au cœur de leurs créations. D'ailleurs, Zola a non seulement soutenu les Impressionnistes mais il les a traduits en littérature, par les touches, notes et colorations, par la palette de beaucoup de ses descriptions.

Les deux artistes vivaient en pleine époque de l'industrialisation européenne, ce qui peut expliquer leur choix. Pareille pour «la rencontre de Berlioz avec Shakespeare, c'est-à-dire le voyage (exercice comparatiste) que le musicien effectue à Stratford on Avon et l'enthousiasme du musicien pour le dramaturge.» (Pageaux, 2001, 151) Berlioz remonte dans le temps pour mieux saisir les grands événements de l'époque de Shakespeare, ceux qui ont joué un rôle primordial dans la création artistique du dramaturge.

Le débat sur la correspondance des arts peut continuer à l'infini, car selon le théoricien allemand Wilhelm Schlegel il faut «nourrir les arts les uns par les autres et de trouver des passages de l'un à l'autre. Des colonnes peuvent se muer en tableaux, des tableaux en poèmes, des poèmes en musiques...» (Brunel-Chevrel, 1989, 255)

Cette collaboration entre artistes de domaines différents se développera davantage au XXème siècle, souvent parce qu'ils partagent une même analyse de la situation de l'Histoire et de l'art de leur époque et un même désir de montrer l'essentiel. Vers la fin des années 1930, André Malraux écrit son roman *Espoir*, un grand roman qui dépeint les atrocités de la guerre civile d'Espagne. De son côté et à la même époque Picasso réalise son chef d'œuvre *Guernica*; tableau monumental représentant des fauves dévorant hommes, femmes et enfants; une vraie correspondance entre la littérature et la peinture impressionnées d'une même guerre. Nous sommes témoins d'une «relation entre verbal, discursif et pictural, ou plutôt visible [...], la performance-art.» (Becq, in: Duchet, Vachon, 1998, 311)

En ce qui concerne notre étude, nous essayerons de voir de près la correspondance entre une œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor, le poème de Chaka du recueil

Ethiopiennes, où il parle d'un grand guerrier africain nommé Chaka, et de la toile de Basquiat nommée Le roi des Zoulous, sur lequel le même guerrier est présent¹.

2. Correspondance entre «Chaka» et «Le Roi des Zoulou»

Senghor et Basquiat n'appartiennent pas à la même génération, ils ne sont pas du même pays ni de la même langue, mais les deux évoquent le même sentiment envers l'Afrique, la colonisation, le racisme et la négritude: le premier dans sa poésie et ses actes politiques le deuxième dans son art plastique, la peinture. Pour Brunel, Pichois et Rousseau «les arts s'adresseraient à l'homme en général; la littérature, en dépit des traductions, à des groupes limités; les premiers aux sens, la seconde à l'esprit.» (1991, 94) En l'occurrence, si Senghor et Basquiat arrivent à initier l'homme, ils ont touché l'esprit aussi, et la correspondance a réussi.

Léopold Sédar Senghor (1906- 2001) poète, écrivain, homme politique sénégalais et premier président de la République du Sénégal (1960-1980) est également le premier Africain à siéger à l'Académie française. Senghor est le co-fondateur de la négritude avec Aimé Césaire et Léon-Gontran Damas, dans le mouvement de la Négritude des années trente (1930). Il est le grand défenseur et illustrateur des valeurs noires et «essaie de concilier dans sa vie comme dans son œuvre son attachement pour la France et sa volonté de rendre à l'Afrique sa culture et sa fierté.» (*La Poésie engagée*, 2009, 89) Grâce à un métissage de langue «Senghor réussit à transposer le rythme africain dans les vers du français et le poème se transforme en un chant africain, l'Afrique respirant à travers le souffle de ces vers» (Scheinowitz, 2004, n. 73, 5).

Le poème épique Chaka occupe le cœur du recueil *Ethiopiennes* (1956), dont le titre en grec «aithiopes» signifie «noir». Le terme négritude est présent dans le poème Chaka: «Il fallait échapper [...] aux mines d'uranium de mon cœur dans les abîmes de ma Négritude.» (1990, 121) Dans son poème Senghor célèbre les rapports de l'homme noir avec le monde; il dit: «J'écris d'abord pour mon peuple [...]. Au reste, c'est en touchant les Africains de langue française que nous toucherons mieux les Français et, par-delà mers et frontières, les autres hommes.» (*Ibid.*, quatrième de couverture) Tandis que le lecteur, lisant les poèmes de Senghor, se trouve devant une situation dramatique «des conflits non encore résolus auxquels se heurte le poète en tant que chantre de la négritude et en tant qu'amant» (Marmonnier, 1997, 139).

Il y a deux cents ans, en Afrique du Sud, vivait un grand guerrier nommé Chaka, né à la fin du XVIII^e siècle sur ces terres d'Afrique australe où les premiers Blancs, les colons hollandais, venaient des'installer. Chef zoulou, Chaka est un incroyable personnage qui est devenu pour tous les Africains un symbole de résistance et a acquis avec le temps une dimension mythique. Il apporte surtout une idée neuve: les divisions ethniques sont oubliées et dépassées au profit de l'État Zoulou. Sous la fêrule de Chaka, ce royaume ne cessera ensuite de s'étendre, pour devenir un véritable empire. Senghor réécrit l'épopée bantoue de Thomas Mofolo (1925) basée sur la vie de Chaka (1786-1828) qui a dirigé son peuple d'une main de fer, avant l'arrivée des hommes blancs. Senghor transforme le ton de l'épopée de Mofolo et en fait un « poème dramatique à plusieurs voix» (118), en mettant le personnage face à sa conscience, au moment de sa mort. C'est ainsi que «le poème Chaka réinvente le mythe du guerrier zoulou libérateur de son peuple, pour en faire un héraut de la négritude, figure emblématique du poète lui-même: la «passion» que vit Chaka, déchiré entre l'action politique et l'amour, le part

¹ Nos citations d'*Ethiopiennes* renvoient à *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990.

qu'il choisit au moment de sa mort-naissance est une mise en abyme des contradictions qui déchirent Senghor» (Marmonnier, 1997, 165).

L'œuvre de Senghor se réfère sans cesse à des hommes exemplaires, acteurs d'un passé glorieux que le poète ressuscite par sa parole; c'est pourquoi Chaka«pose le problème de la mission du poète et de la conciliation de l'idéal et de l'action» (*Ibid.*, 142).

Le poème est formé de deux chants. Dans le premier, Chaka, accusé par LaVoix Blanche, doit se défendre et, coupable du meurtre de sa bien-aimée Nolivé et de l'extermination de millions d'hommes, il revoit toute sa vie. Le Roi Zoulu, Chaka justifie le sens de son combat en répondant à la «Voix Blanche» et ses accusations. Il reconnaît avoir sacrifié Nolivé, sa «bonne-et-belle fiancée» (119), sans hésitation, «d'une main sans tremblement» (119), «pour l'amour de son (mon) Peuple noir» (122), afin d'accéder au pouvoir absolu qui lui permettrait de lutter contre la colonisation des Blancs.

CHAKA

*Ce n'est pas haïr d'aimer son peuple.
Je dis qu'il n'est pas de paix armée, de paix sous l'oppression
De fraternité sans égalité. J'ai voulu tous les hommes frères.*

LA VOIX BLANCHE

Ta as mobilisé le Sud contre les Blancs

CHAKA

*Ah! te voilà Voix Blanche, voix partielle voix endormeuse.
Tu es la voix des forts contre les faibles, la conscience des possédants de l'Outre-
mer.
Je n'ai pas haï les Roses-d'oreilles. Nous les avons reçus comme les messagers des
dieux
Avec des paroles plaisantes et des boissons exquis.
Ils ont voulu des marchandises, nous avons tout donné: des ivoires de miel et des
peaux d'arc-en-ciel
Des épices de l'or, pierres précieuses perroquets et singes que sais-je?
Dirais-je leurs présents rouillés, leurs poudreuses verroteries ?
Oui en apprenant leur canons, je devins une tête La souffrance devint mon lot, celle
de la poitrine et de l'esprit.*

LA VOIX BLANCHE

La souffrance acceptée d'un cœur pieux est rédemption...

CHAKA

Et la mienne fut acceptée...

LA VOIX BLANCHE

D'un cœur contrit...

CHAKA

Pour l'amour de mon peuple noir.

LA VOIX BLANCHE

L'amour de Nolivé et des couchés du Vallon-de-la-Mort ?

CHAKA

Pour l'amour de ma Nolivé. Pourquoi la répéter?

Chaque mort fut ma mort. Il fallait préparer les moissons à venir

Et la meule à broyer la farine si blanche des tendresses noires (124-126).

Nolivé, qui occupe une place secondaire dans l'épopée de Mofolo, joue en revanche un rôle capital dans «Chaka». Elle est marquée par le poids important accordé à la figure de la femme. Elle est évoquée par l'amant éperdu d'amour à travers une série de métaphores qui renvoient à des images de la nature africaine, «sa végétation (*acacias, palme, rizières*), ses animaux (*loutre, boas, serpent-minute*), des aspects de sa géographie (*neige du Kilimandjaro, Vent d'Est*) et des références cosmiques (*constellation*)» (Scheinowitz, 2004, n. 73, 8).

Dans le second chant, la «Voix Blanche» a disparu. Chaka a la faveur de la nuit qui vient, et repense à celle qu'il a aimée. Le chœur et le coryphée accompagnent cette méditation douloureuse qui s'élargit bientôt à une dimension mythique car, progressivement, la nuit africaine et la femme se confondent. C'est à une nouvelle aube qu'aspire alors Chaka, redevenu le poète, et qui verra apparaître «le soleil du monde nouveau». Puis, il «s'affaisse doucement: il est mort»(132).

Le comportement de Chaka se fonderait sur la juxtaposition de deux moments différents de l'Histoire, car «le chef du XIXe siècle a eu effectivement un projet politique, il voulait répandre «cendres pour les semailles d'hivernage», (120), et «préparer les moissons à venir», (124), mais c'est un homme du XXe siècle qui a fait le constat d'une situation intolérable: «Pouvais-je rester sourd à tant de souffrances bafouées? » (*Ibid.*) Robert Jouanny entame la discussion en affirmant que nous retrouvons des indications évidentes que c'est bien du continent africain, au-delà de l'espace zoulou, que Chaka témoigne. Il observe que dans le poème il y a des allusions historiques à la colonisation (122, 125) et à l'exploitation de la main-d'œuvre en Afrique du Sud (124) qui sont bien postérieures à Chaka (1997, 90-94).

Il faut admettre que l'essentiel de l'imaginaire de Senghor tient à son enracinement dans les valeurs et les images de l'Afrique. L'Afrique et la compassion du poète pour les peuples du Sud semble être la principale préoccupation de Senghor. En dédiant ce poème à l'Histoire, *aux martyrs bantous de l'Afrique du Sud*, Senghor aborde très clairement la question politique des relations entre colonisateur et colonisé.

3. Jean-Michel Basquiat et «Le Roi des Zoulous»

D'origine portoricaine et haïtienne, Jean-Michel Basquiat est né en 1960 à Brooklyn de New York et mort à New York en 1988 à l'âge de vingt-sept ans. Basquiat appartient à la génération qui a brusquement émergé à New York à la fin des années 70. Lui, il a goûté l'amertume de l'Afrique dans les quartiers pauvres de Harlem. Ses graffitis ont pris forme sur les murs de Harlem. Puis, au cours de sa fulgurante carrière, sa peinture passe de la rue au tableau.

Son univers mélange les mythologies sacrées du vaudou et de la Bible en même temps que la bande dessinée, la publicité et les médias, les héros afro-américains de la musique et de la boxe, et l'affirmation de sa négritude. Il définit ainsi une contre-culture

urbaine. En 1983, Basquiat est le plus jeune et premier artiste noir à exposer à la Biennale du Whitney Museum of American Art à New York.

À partir de 1984, il réalise en commun des peintures avec Andy Warhol jusqu'à la mort de ce dernier en 1987. Après sa mort prématurée en 1988, il laisse une œuvre considérable habitée par la mort, le racisme et sa propre destinée.

C'est entre 1984-1985 que Basquiat réalise son tableau «Le Roi des Zoulous», acrylique et technique mixte sur toile, 208×173cm. Aujourd'hui ce tableau se trouve aux Galeries contemporaines des musées de Marseille.



Qu'est-ce que ce tableau représente? «Il se caractérise par le refus de la représentation, refus qui est au centre de bien des mouvements picturaux du XXe siècle» (Haquette, 2005, 125). Le public habitué n'y comprend rien, mais chaque époque a sa propre esthétique.

Ce tableau ressemble à une immense feuille de papier journal. Basquiat y a rassemblé des quantités de choses qui peuvent faire penser à un journal: des textes écrits tout petits en lettres d'imprimerie, des visages, des bandes de couleur. Il y a aussi des taches de peinture qui coulent et qui recouvrent d'autres images. Comme un journal, il raconte sûrement des quantités de choses différentes.

Il y a un grand masque qui montre les dents. C'est un masque africain, une valeur culturelle et ethnique absolue. Il a autant l'air d'un vrai visage que d'un masque, il semble vivant; on dirait qu'il parle ou qu'il veut crier. En le voyant on comprend tout de suite qu'il s'agit d'un Africain. Les dents blanches au milieu d'un visage basané, noiraud. La forme de sa tête, la forme de son nez témoignent de son africanité.

Ce tableau est un collage. Un collage utilise le plus souvent des éléments de nature et de provenances variées. Ce tableau dispose effectivement les unes à côté des autres

des choses qui ne vont pas ensemble en général. Mais elles ont toutes été dessinées et colorées par le peintre lui-même.

Les choses sont superposées les unes sur les autres. C'est ce qui arrive quand la place manque pour tout caser. Le peintre habitait New York; une ville immense et pleine de monde. Indifférents les uns aux autres, les gens s'y bousculent dans les rues, dans le métro; parfois ils se font mal. Le tableau est pareil: les choses s'y empilent comme elles peuvent, c'est à celle qui réussira à passer devant l'autre... De petits bouts d'images timides et de nombreux petits textes se faufilent derrière. Dans cette grande ville, on parle de ce masque-visage; on lit sur ce masque-visage; mais on est plus ou moins au courant de ce qui se passe.

La tête est très grande, les lettres toutes petites... La grande tête pourrait lire tous les petits mots, ou les entendre, et encore les penser. D'un autre côté, les mots si nombreux s'ajoutent les uns aux autres, comme ceux de tas de gens parlant en même temps. D'autres têtes, plus petites, ont chacune leur propre vie... tout ce monde-là s'agite, réfléchit, écrit... Cette tête si grande se trouve au centre de ces écritures.

On dirait un mur couvert de graffitis. À ses débuts, Jean-Michel Basquiat peignait sur les murs, dans la rue. Ensuite, il s'est mis à réaliser des tableaux mais en gardant le même mode d'expression. Il voulait que sa peinture ait exactement les mêmes caractéristiques où qu'elle soit, sur un mur de la ville ou dans un salon: elle montre que dans la réalité, tout se mélange continuellement, des visages, des silhouettes, des animaux, des saletés, des couleurs qui claquent, des phrases sans suites, des mots jetés à la figure, des petits dessins qui ne veulent rien dire, des ratures...

Pourquoi le masque est-il plus grand que le reste? C'est le moteur du tableau, son «personnage» principal. Pour commencer, le peintre avait d'ailleurs pensé appeler son tableau *The Brown Mask* (le masque marron). Puis cette figure a dû lui paraître tellement significative qu'il a préféré lui donner un nom à sa grandeur, le «Roi des Zoulous». Il a changé le titre du tableau pour donner le «titre» de roi au masque. Toute la peinture peut se comprendre comme l'image d'un roi entouré par la foule de ses sujets, de ceux qui parlent de lui, de l'Histoire qui marquera sa présence, avec la rue pour royaume. Basquiat éloigné de ses racines les rejoint par son tableau. La façon dont il mêle des motifs multiples sur le tableau traduit cette notion, fondamentale pour lui, de métissage; le même métissage que l'on peut trouver chez Senghor. Une fusion entre l'Afrique et dans un sens large l'Occident. L'image ne repose pas sur la fusion d'éléments différents, elle les juxtapose en insistant sur la pluralité de leurs sources. C'est à la fois ce qui lui donne un aspect disparate et ce qui fait sa richesse. Le visage africain domine l'image, c'est lui qui donne le ton; il indique d'emblée de quoi il est question.

Pourquoi les couleurs sont-elles aussi violentes? Les couleurs sont surtout très contrastées. Ce sont celles de la ville, des voitures et des affiches publicitaires, des enseignes des magasins et des lumières au néon.

Basquiat emploie d'ailleurs de la peinture acrylique, opaque et brillante comme celle d'objets fabriqués industriellement que l'on voit chaque jour, des objets kitchs que les Blancs avaient donné aux Noirs d'Afrique. Basquiat utilise la couleur pour créer des rapports de force. Les mots aussi jouent leur rôle, indépendamment de ce qu'ils disent : ils sont écrits «noir sur blanc»... Le noir de l'encre sur le blanc du papier et de la toile... Le blanc et le noir de la peau... «Noir sur blanc», c'est aussi: Noir dans une ville de Blancs, Noirs et Blancs dans la cité et dans les rues... Mais nous pouvons également trouver les mêmes nuances qui se trouvent chez Senghor; du rouge comme le sang; de la

blancheur comme le lait, et l'or. On note aussi une opposition entre ce qui évoque la lumière-soleil, étoile, feu, et l'ombre-nuit, ombre, crépuscule. Cette opposition correspond à la dualité de l'univers du poète et celui du peintre.

Pourquoi y a-t-il autant à lire sur ce tableau? Chaque inscription apporte sa propre humeur. En lisant ce qui est noté là, on s'engouffre dans une peinture dont l'espace est sans fin: le moindre mot fait naître à son tour des images, des couleurs et des sons. L'emplacement de ces mots compte aussi. Par exemple sous le grand masque, «Vent» (écrit en français), dit que de l'«air» doit souffler autour de lui. Du coup, on le sent avec lui. Près de son oreille, à droite, se trouve une liste en anglais: «COPPER, BRASS, IRON, STEEL, GOLD...» (cuivre rouge, cuivre jaune, fer, acier, or...). On entend le bruit du métal, on sent sa dureté, c'est tiède, froid, c'est banal, c'est riche, ça sert à faire des outils, des machines, des «armes» et des «bijoux»...¹

Et le peintre jongle avec les mots: «Copper» veut dire aussi «Officier de police»... Alors, l'histoire de la toile de Basquiat commence à avoir un sens et s'approcher de celle de Senghor.

Ce tableau donne l'impression d'avoir été fait n'importe comment. Même si le peintre n'a obéi à aucune règle de composition traditionnelle, il ne s'en est pas pour autant remis au hasard. Une telle image, discontinue, disloquée, transmet d'un côté une forme de rythme propre à son temps, vers le bas, on aperçoit un disque en vinyle. De l'autre côté elle remonte dans l'Histoire et évoque ce Roi des Zoulous mis à l'index et rejeté par l'Autre, les Blancs, et tué par ses propres frères. Le masque ou l'homme se trouve seul au milieu du tableau.

4. Conclusion

La littérature comparée d'aujourd'hui est vouée, pour une grande partie, aux études interdisciplinaires qui, de leurs côtés, ouvrent la voie aux échanges culturelles. Toujours est-il que tracer un parcours de lecture, dans son sens vaste, divers et riche au sein de l'Histoire et de la culture littéraire et artistique des pays et des continents, ne doit pas nous étonner. La Barque de Dante, l'Italien, ou «Dante et Virgile aux enfers» est un des premiers tableaux d'Eugène Delacroix français, daté et signé 1822. La peinture de Delacroix lui a permis d'établir un lien avec l'œuvre du poète italien du XIIIe siècle, sans déranger les grands courants artistiques du XIXe siècle.

Nous partons par l'Histoire et l'identification de la figure emblématique africaine du XIXe siècle Chaka, le chef Zoulou, guerrier exemplaire qui voulait que son peuple aussi soit exemplaire devant *les Roses-oreilles*. Toujours dans le même sillage, en 1925 l'épopée de l'écrivain anglais, Thomas Mofolo, trace le portrait de Chaka, mais cette fois-ci en criminel, celui qui laisse ses compatriotes périr dans un bain de sang. Il fallait attendre jusqu'en 1956 pour que Léopold Sédar Senghor, un homme de l'Afrique noire reprenne l'Histoire, l'adoucisce et sur un ton dramatique, raconte dans son poème l'histoire mythique d'un homme déchiré par l'amour de sa patrie et celui de sa bien-aimée. C'est le devoir qui l'appelle et il sacrifie tout, même sa propre vie. Senghor réhabilite Chaka. Puis dans le croisement de l'Histoire, de la littérature et de la peinture, nous sommes témoins de l'œuvre picturale d'un jeune métisse, Basquiat, qui reprend Le Roi des Zoulous comme modèle exemplaire d'une figure immortelle de la vaste Afrique. Cette fois on se trouve devant un art ultra moderne et une esthétique propre à son temps, les graffitis. Mais là encore le même visage inquiet et apeuré de Chaka

¹Cf. Françoise Barbe-Gall, 2002, 174.

scrute celui qui le regarde. On ne se trompe pas; l'Histoire fait une place à la littérature que la littérature partage avec la peinture. La continuité de l'interdisciplinarité prouve cette relation construite entre l'Histoire et les arts car le peintre de la rue sera plus tard le peintre des musées.

Bibliographie:

- Barbe-Gall, Françoise, *Comment parler d'Art aux enfants*, Paris, Adam Biro, 2002.
- Brunel, Pierre – Chevrel, Yves, *Précis de littérature comparée*, Paris, Puf., 1989.
- Brunel, Pierre - Pichois, Claude, Rousseau, André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris, Armand Colin, 1991.
- Chevrel, Yves, *La Littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.
- Duchet, Claude et Vachon, Stéphane, *La recherche littéraire, Objets et méthodes*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1998.
- Guyard, Marius-François, *La littérature comparée*, Paris, Puf, coll. « Que sais-je? », 1996.
- Haquette, Jean-Louis, *Lectures européennes, Introduction à la pratique de la littérature comparée*, Paris, Bréal, 2005.
- Jouanny, Robert, *Ethiopiennes (1956), Léopold Sédar Senghor, Collection «Profil d'une œuvre»*, Paris, Hatier, 1997.
- Le Guern-Camara, Gaëlle (Choix des poèmes), *La Poésie engagée*, Paris, Belin Gallimard, 2009.
- Marmonnier, Évelyne, *Éthiopiennes de Senghor*, in: *lettres, Balises. Dossiers*, Paris, Nathan, 1997.
- Pageaux, Daniel-Henri, *Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994 (2001).
- Scheinwitz, Celina, *Ethiopiennes* n. 73, *Revue négro-africaine, Littérature, philosophie et art*, Dacar, Sénégal, 2^{ème} semestre 2004.
- Sédar Senghor, Léopold, *Œuvre poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.